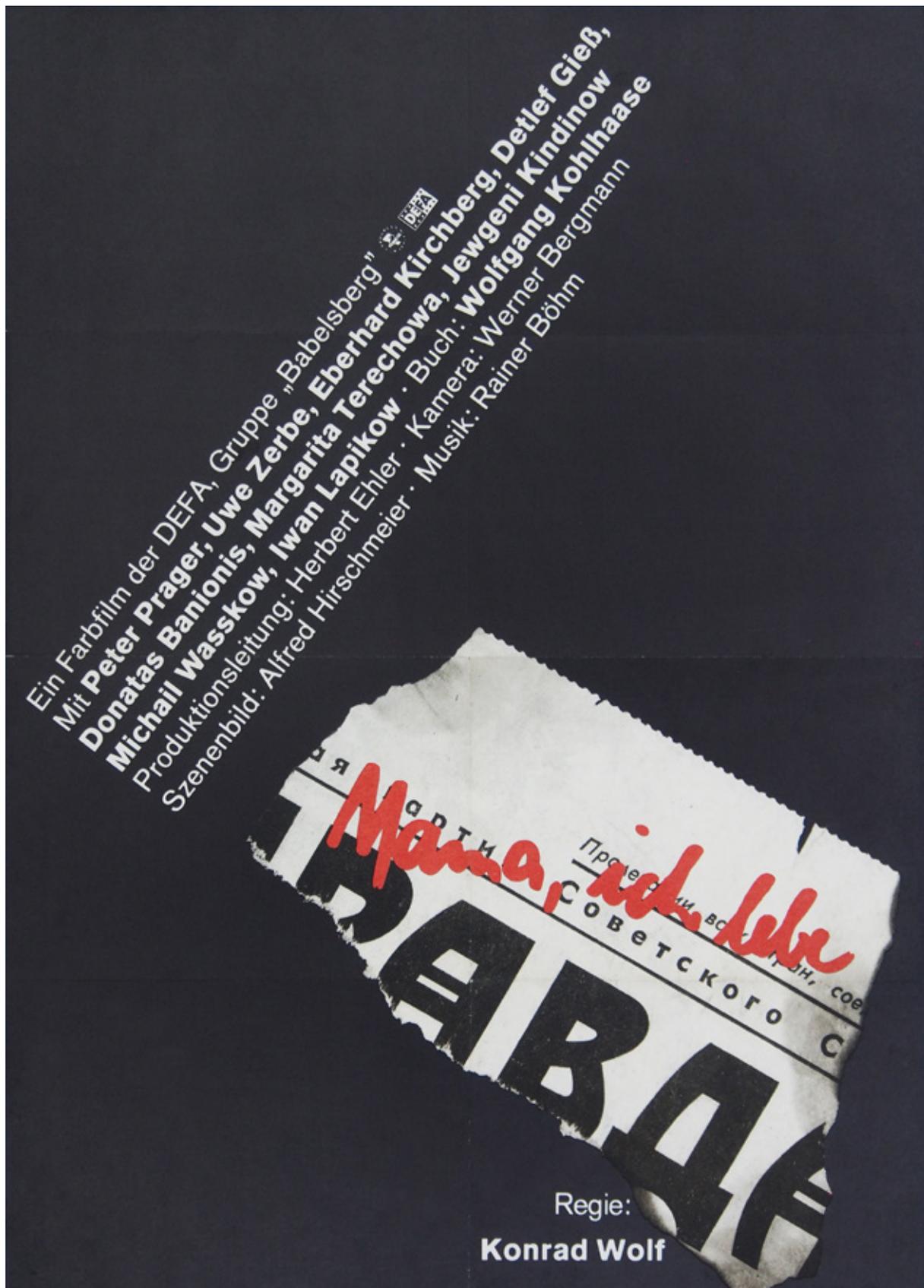


LEUCHT  
KRAFT  
2019

Journal der DEFA-Stiftung | 2





Ein Farbfilm der DEFA, Gruppe "Babelsberg"   
Mit **Peter Prager, Uwe Zerbe, Eberhard Kirchberg, Detlef Gieß,**  
**Donatas Banionis, Margarita Terechowa, Jewgeni Kindinow**  
**Michail Wasskow, Iwan Lapikow** · Buch: **Wolfgang Kohlhaase**  
Produktionsleitung: Herbert Ehler · Kamera: Werner Bergmann  
Szenenbild: Alfred Hirschmeier · Musik: Rainer Böhm

Regie:  
**Konrad Wolf**

# Filmerbe für die Zukunft

Zu meinen schönsten Erfahrungen des zu Ende gehenden Jahres gehören die Publikumsgespräche während der großen DEFA-Retrospektive in Lissabon. Rund fünfzig Dokumentarfilme waren von den Kuratoren des Festivals DocLisboa ausgewählt worden, die Spanne reichte von 1946 bis 1990. Einmal bedankte sich eine Zuschauerin überschwänglich für die Qualität vor allem der Alltagsdokumente: »Solche Bilder konnten während der Diktatur in Portugal nicht entstehen. Und wären sie entstanden, sie wären sofort von der Zensur vernichtet worden.« Was aus den Jahrzehnten des portugiesischen Salazar-Regimes an dokumentaren Filmbildern vorliege, sei zumeist Propaganda. Die konkreten Lebens- und Arbeitswelten seien dabei ausgeschlossen gewesen, in den alten Filmen suche man sie heute fast vergebens ...

Aus dieser Perspektive wird noch einmal deutlich, welchen Schatz wir mit den Überlieferungen der DEFA besitzen. Klassische Filme neu zu entdecken und zu interpretieren gehört zum täglichen Brot der DEFA-Stiftung. Wir freuen uns, dass unsere Arbeit immer wieder von langjährigen und neuen Partnern unterstützt wird. Das Berliner Zeughauskino etwa begegnete dem DEFA-Film stets aufgeschlossen, pflegt ihn kontinuierlich als festen Bestandteil des deutschen Filmerbes und stand für unsere Werkschau »Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme« offen, die unsere gleichnamige Publikation begleitete. Die Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg veranstaltete ein Symposium, in dem der DEFA-Kinderfilm unter die Lupe genommen wurde. Während der traditionsreichen DEFA-Filmtage in Wolfen wurden Filme zwischen Mauerbau und Mauerfall beleuchtet. Ein Thema, das auch die Goethe-Institute weltweit zum Anlass nahmen, um DEFA-Filme als spannende und streitbare Zeitzeugnisse zu präsentieren.

Auch im kommenden Jahr wollen wir Marksteine zur deutschen Filmgeschichte setzen. Nach dem Erfolg der Konrad-Wolf-Edition bereiten wir gemeinsam mit Icestorm eine DVD-Box mit allen DEFA-Kinofilmen von Wolfgang Kohlhaase vor; natürlich mit reichlich Bonusmaterial aus unseren Archiven. In Zusammen-

arbeit mit der Berliner Akademie der Künste planen wir einen Band zu Leben und Werk von Slatan Dudow, dem Regisseur von *Kuhle Wampe* (1932), der in den ersten beiden Jahrzehnten nach 1945 das Gesicht des DEFA-Spielfilms wesentlich prägte. Seine letzte, unvollendete Produktion *Christine* (1963) wird derzeit rekonstruiert, mit Bildern und Tönen, die in der Schnitfassung von 1974 fehlten und jetzt dank aufwändiger Recherchen im Bundesarchiv gefunden werden konnten. Mit *KLK an PTX – Die Rote Kapelle* (Horst E. Brandt, 1971) wagen wir uns zum ersten Mal an die Digitalisierung eines langen 70-mm-Spielfilms der DEFA – auch für unseren Münchner Partner Arri eine Pionierarbeit und eines von vielen unserer Vorhaben, die durch das Digitalisierungsprogramm des Bundes, der Länder und der Filmförderungsanstalt (FFA) großzügig unterstützt werden. Dieser Film, der den bürgerlichen Widerstand gegen Hitler skizziert, ist uns auch inhaltlich ein Bedürfnis: Viele DEFA-Filme haben das Bewusstsein dafür geschärft, Faschismus und Krieg zu ächten und wach zu bleiben gegenüber den Parolen von Demagogen.

Klassische Filme dürfen uns heute nicht nur dazu dienen, in vergangene Welten und ihre ästhetischen Verdichtungen abzutauchen. Sie müssen ebenfalls herangezogen werden bei Fragen an historische Prozesse, der Suche nach ihren Parallelen zu unserer Gegenwart und ihren Ratschlägen für aktuelle Herausforderungen. Der ehemalige DEFA-Chefdramaturg und langjährige Filmkritiker Klaus Wischniewski hat eine Rezension einmal mit den Worten überschrieben: »Wer kein Woher hat, hat kein Wohin«. Zum Woher gehören die DEFA-Filme unabdingbar dazu. Wohin liegt in unseren Händen.



**Ralf Schenk**, Vorstand der DEFA-Stiftung  
im November 2019



## DEFA. ARCHIVE

**4** **Stichwort: DEFA**  
»Ein Schatz an lebendigen Beziehungen«

**24** **Mehr als ein Vierteljahrhundert für die DEFA**  
Hiltrud Schulz im Gespräch mit Barton Byg,  
dem Gründungsdirektor der DEFA Film Library in den USA



## DEFA. AKTUELL

**32** **Kinofilme für blinde Menschen erlebbar machen**  
Hörbuchautorin Anke Nicolai im Gespräch mit Philip Zengel

**38** **Jüdische Lebenswelten im DEFA-Film  
& Zwischen Aufbruch und Resignation**  
Mirko Wiermann über aktuelle Programmschwerpunkte  
im DEFA-Filmverleih

**44** **»Weibliche Perspektiven«?**  
Philip Zengel über DEFA-Filme auf der 69. Berlinale

**48** **Logik des Verhaltens –  
Die Arbeit mit Erinnerungen von Rudolf Jürschik**  
Ein Werkstattbericht von Detlef Kannapin



## ESSAY

**50** **DEFA-Kinderfilme – mit heutigen Augen gesehen**  
Ein Essay von Klaus-Dieter Felsmann  
+ Regisseur Walter Beck über den »Film für Kinder«



## DEFA. DIGITAL

**64** **Fräulein Schmetterling: Vom Dokument zum Film?**  
Schnittmeisterin Ingeborg Marszalek im Gespräch mit René Pikarski

**72** **Stichwort: Sendebandherstellung**  
Harald Brandes über die frühe Arbeit mit dem filmmateriellen  
Erbe der DEFA



78 **Instant décisif –  
Der entscheidende Augenblick/Augen-Blick**  
Eduard Schreiber über seine Filme



82 **Die Sehnsucht nach Autonomie –  
Karl Gass und sein 16mm-Projekt**  
Ein Essay von Thomas Kuschel



100 **DEFA auf Schienen –  
Die Kinowagen der Deutschen Reichsbahn**  
Ein Kommentar von Jeanpaul Goergen  
+ Das Kino auf Rädern. Eine Reportage von Winfried Junge



108 **»Wir sind die rote Optik« –  
Begegnungen mit Prof. Dr. Albert Wilkening**  
Ein Kommentar von Gert Koshofer

112 **Hanns Eisler – ein unbekanntes Foto**  
Ein Fund von Herrmann Zschoche

114 **Wissen Sie's noch? Filme aus Berlin-Johannisthal**  
Wolfgang May und Harry Mehner im Gespräch mit René Pikarski



124 **Zwischen den Zeiten – Von der Ufa zur DEFA**  
Ralf Schenk mit Skizzen zu filmischen »Überläufern« 1945–54



138 **Rückblick 2019 / Ausblick 2020**

140 Impressum

# Stichwort: DEFA

»Ein Schatz an lebendigen Beziehungen« (Konrad Weiß)

... Und es handelt sich ebenso um einen Schatz, der sich in unseren Archiven befindet: Seit 1998 sind im Auftrag der DEFA-Stiftung mittlerweile fast 100 Zeitzeugengespräche entstanden, die meisten dank des Know-Hows von Firmen wie Zeitzeugen-TV, der à jour sowie der FTV Fischer-Teubner Film- und Fernsehproduktion GmbH. Personen, die aus der Geschichte und verschiedenen Bereichen des DEFA-Films nicht wegzudenken sind, erinnern sich in gut 240 Stunden Videomaterial an erste und letzte Schritte in den Studios, an ihre Produktionen und den Produktionsort selbst, die DEFA. War sie eine »zweite Heimat«? –

Diese Assoziation kommt häufig, wird aber von gemischten Gefühlen begleitet: Chancen und Schikanen, Erfolge und Enttäuschungen; Kollegen, die zu Freunden werden; Apparate mit und ohne Gesichter. Dabei geht es häufig weniger um Wahrheiten oder akkurate Historie, sondern um Erlebnisse, denen die seitdem vergangene Zeit einiges wegnahm, manches hinzufügte, vieles verdichtete und sicher auch differenzierte. In unseren Gesprächen kehrt eine Frage immer wieder, derart allgemein, dass sie zunächst oft ein schweres Atmen hervorruft und letztlich wohl nur intuitiv zu beantworten ist:

## Was war für Sie die DEFA?



**Carmen-Maja Antoni**  
Schauspielerin

Die DEFA hat laufende Meter produziert. Die Arbeitsausschüttung war einfach groß. Und es gab immer

ein großes Geheimnis um die DEFA. Man wusste nie: Kommt ein Film überhaupt heraus? Wer hat ihn gemacht? Wer spielt da überhaupt mit? Ach der! Du lieber Himmel... Es gab immer Spekulationen. Und es gab Diskussionen. Wir waren ja schließlich die Ufa-Erben. Die DEFA-Studios und ihr Zusammenwirken mit der Filmhochschule und dem Hans-Otto-Theater war ja eine große Insel, die alles vermarktete, was dort studierte, was dort belebt war mit jungen Regisseuren, die Probefilme bekamen. Chancen, Erstlingsfilme, Festivals – es wurde vielmehr verfilmt als heute. Diese Vielfalt! Und was manche Leute auch für »Schinken« gemacht haben, dann wieder Gegenwartsdramatik, dann wieder Historienstoffe, Kinderfilme, das und dies: Einzelschicksale, Dichter, was für ein Spektrum an Thematik! Und immer mit dem Risiko: Ich weiß nicht, ob das durchkommt. ■



**Herbert Ballmann**  
Produzent und Regisseur

Ich fahre heute noch leidenschaftlich gern nach Babelsberg und laufe durch dieses Gelände. Ich rede mit denen, die aus der Zeit noch übrig sind. Als Filmregisseur habe ich bei der DEFA mein Handwerk gelernt, unter exzellenten Bedingungen. Als Regisseur und als Mensch, gerade durch die Auseinandersetzungen, fühle ich mich der DEFA heute noch tief verpflichtet. ■



**Arianne Borbach**  
Schauspielerin und Synchronsprecherin

Ich weiß noch, dass die Fleischerei auf dem Gelände etwas sehr Wichtiges war. Wir wurden ja nach Ende des Drehtages in bar ausbezahlt und ich musste damit erst einmal in die Fleischerei, da gab's immer was Besonderes! Noch heute fahre ich nach Babelsberg am liebsten mit der S-Bahn und steige in Griebnitzsee aus, um durch das kleine Wäldchen zum Gelände zu laufen und zu denken: Ich habe ein kleines Geheimnis. Die DEFA ist ein Heimatgefühl. Ich weiß noch genau, in welcher der Hallen welche Probeaufnahmen waren und wann

und wo was aufgebaut wurde. In der Mittelhalle habe ich ewig für *Liane* im Bett gelegen! Einmal sah ich ein Interview von Catherine Zeta-Jones, in dem sie von den Dreharbeiten in dieser Halle erzählte, davon, wie sie sich in den Drehpausen ans Mauerwerk lehnte und den Hauch von Marlene Dietrich spürte – und ich dachte: Das ist mein Hauch! [...] Oftmals haben die DDR-Filme die Gesellschaft beschrieben und haben zwischen den Zeilen gelesen oder sich mit der Gesellschaftsordnung auseinandergesetzt: Wofür oder wogegen haben die Menschen gekämpft? Ich will die DDR nicht wiederhaben, aber heute denken die Leute eben zuerst an sich selbst, was sich in den heutigen Filmen auch widerspiegelt. ■



**Karl Hans Bergmann**  
Publizist und Mitbegründer der DEFA

Ich muss mit einer gewissen Befriedigung sagen, dass ich zwar eine gute Zeit bei der DEFA hatte. Wäre ich aber dortgeblieben, hätte ich nie die Zeit gefunden auch eigene Arbeiten zu verfassen. Die DEFA hat eine große Zeit am Anfang gehabt, sie hätte für ganz Deutschland DIE Filmfirma werden können. Sie ist aber nach dem Willen der Partei immer mehr heruntergekommen und hat nach Parteikontrolle gearbeitet. Das tat ihr nicht gut, auch wenn sie gute Filme gemacht hat. Viele aber waren angreifbar, in der Leitung gab es ständige Wechsel. Der eigentliche Plan für ganz Deutschland Filme zu machen, die überall gezeigt werden können, konnte nicht verwirklicht werden. Damit hat die DEFA nach 1949 ihr Ziel verfehlt. Es ist bedauerlich, denn die Kräfte, die das wollten, waren da, sind aber leider nicht zum Zuge gekommen. ■



**Hermann Beyer**  
Schauspieler

Eine gewisse Nostalgie! Als ich bei der DEFA angefangen habe, intensiv ungefähr 1979, gab mir das zu denken. Es war ja die Zeit, wo die ganzen Stars ausgereist waren: Jetzt wollen sie die zweite Reihe! Plötzlich war Mäde interessiert an mir. Ich nahm das positiv für mich, aber auch negativ: Jetzt haben sie keinen mehr. Die Hoffmann weg, Mueller-Stahl weg, Krug weg, andere auch. Nun sollen wir das machen, so dachte ich. Aber danach war die DEFA für mich eine gute Zeit, anders als beim Fernsehen. Das Verrückte bei der DEFA waren die Sicherheitsbestimmungen. Wenn ich mit dem Zug kam, musste ich sagen wo ich hinwill, den Ausweis zeigen, der musste wiederum abgezeichnet werden, damit ich wieder rauskomme. Wenn ein Taxifahrer kam, ging sofort der Balken hoch. Jeder, der eine Bombe bei der DEFA legen wollte, hätte sich in ein Taxi gesetzt. Das war absurd. ■



**Renate Blume**  
Schauspielerin

Die DEFA war eine wunderbare Zeit, mit wunderbaren Filmen, nicht nur für mich, sondern überhaupt. Ich war glücklich und zutiefst betroffen, als die DEFA und auch das Fernsehen aufgelöst wurden. Bis heute ist es so, selbst wenn es spät in der Nacht ist, dass ich mir alles

aus dieser Zeit angucke. Nostalgisch will ich nicht sein, aber es war eine tolle Zusammenarbeit. Ohne Intrigen und ohne Neid, ohne jemanden an die Wand spielen zu wollen. Es ging immer um Teamarbeit: Eine Kette ist so stark wie ihr schwächstes Glied – danach haben wir gehandelt. Ich kann mich nicht erinnern, einmal unglücklich zur DEFA gegangen zu sein. ■



**Christel Bodenstein**  
Schauspielerin

Ohne die DEFA wäre das alles nicht passiert mit mir. Sie war wichtig für mich, ein zweites Zuhause. Ich war es gewohnt Nichts zu haben und wohnte in Leipzig zusammen mit einer Kollegin in einem Zimmer. Dann kam die DEFA und plötzlich lebte ich im Gästehaus, wieder ohne eigene Möbel. Von meinen ersten Gagen habe ich meiner Mutter übrigens ein Möbelstück gekauft, einen Sessel, den sie bis zu ihrem Tod hatte. Das Ende der DEFA war furchtbar, mein Herz hat geblutet, all die Mitarbeiter! Menschlich eine Katastrophe. ■



**Marita Böhme**  
Schauspielerin

Die DEFA war für mich eine Heimat. Mir hat es dort immer gefallen und ich war gern mit den Kolleginnen

und Kollegen zusammen. Ein toller Betrieb! Es war etwas Besonderes, dort zu arbeiten. [...] Die riesigen Scheinwerfer, die riesen Besetzung der Leute, die dort gearbeitet haben und einen angucken, wenn man dran ist, das war schon beeindruckend und es war neu. [...] Ich hatte Glück. Und wenn man die Lustspielfilme heute sieht? Ne, da komme ich nicht ganz mit. Hektik, so ist es halt zurzeit. [...] Früher hatte man viel mehr Zeit. Wenn man heute sagt: »Darf ich nochmal? Ich hab das nicht gut gespielt...«, hört man: »Nene, ist alles gut so!«, Hauptsache die Aufnahme ist technisch in Ordnung. [...] Ich kann mit diesem Tempo nicht mithalten.



**Doris Borkmann**  
Regieassistentin

Was die DEFA für mich bedeutet? Mein Leben. Was soll ich dazu mehr sagen. Ohne diese Kinoarbeit kann ich mir mein Leben überhaupt nicht vorstellen. Ich würde immer – und gleich mit feuchten Augen – behaupten, dass ich den schönsten Beruf der Welt hatte. Ich habe die wunderbarsten Leute kennengelernt. Ich hatte Tage, wo ich um drei Uhr aufgestanden bin und Angst vor dem hatte, was ich vielleicht nicht schaffe und war glücklich, wenn es geschafft war. Ich hatte das Gefühl gebraucht zu werden und nützlich zu sein. Was will man mehr? ■

## Alle Zeitzeugengespräche im Bestand der DEFA-Stiftung:

- **Carmen-Maja Antoni** (2014, 75 Min)
- **Herbert Ballmann** (2000, 125 Min)
- **Ulrike Behrmann von Zerboni** (2017, 40 Min)
- **Karl Hans Bergmann** (2001, 112 Min)
- **Hermann Beyer** (2015, 110 Min)



**Barbara Braumann**  
Kostümbildnerin

Es ist nicht so, dass Nostalgie bei mir hochkommt. Das erste, woran ich denke, ist eine unheimlich gute Zusammenarbeit mit allen Kollegen aus allen Sparten, mit denen man zu tun hatte. Ausnahmen bestätigen die Regel. Die DEFA war eine große Familie. [...] Der eine hat dem anderen geholfen, so war das beim Film und so war es bis zum Schluss. ■



**Lutz Dambeck**  
Regisseur, Maler und Grafiker

Mein Film *Der Mond* war eigentlich ein Zufallsprodukt. Es gab 1976 Kulturfondsgelder, die für Filmexperimente im DEFA-Trickfilmstudio ausgegeben werden sollten: »Da sitzt doch immer dieser Typ in der Ecke mit seiner Mappe ... nun gebt dem doch die 3.000 oder 4.000 Mark und lass ihn irgendetwas machen.« [...] Der Animationsfilm war ja keine »freie Kunst«, er war ein Sub-Genre, ein angewandtes Genre, dazu noch bei einem staatlichen Studio, an dem man mit den Fragen konfrontiert wurde, die sich auf das Publikum bezogen: Wer kann das verstehen? Wer soll sich diese verdrehten Geschichten angucken? Wem willst du etwas sagen? Was soll das für

eine Form sein? Wer soll sich diese Musik anhören? Das war empörend und man hat sich darüber aufgeregt. Aber es war natürlich etwas dran, man musste sich damit durchaus auseinandersetzen. [...] Eine Mischung aus angewandtem Auftrag und der Chance, auch einmal etwas Richtiges machen zu können. ■



**Chris Doerk**  
Sängerin und Schauspielerin

Wenn man in die Hallen kam, war das eine schöne Stimmung. Man dachte an all die Filme, die hier schon gemacht wurden, an die Leute, die hier schon durchgingen. Es hatte etwas Erhabenes und Großes. Nur die Garderoben waren ziemlich gammelig. [...] Wenn ich das Wort »DEFA« höre, finde ich es bedauerlich, dass auch sie zur Wende abgewickelt wurde. Und dann denke ich an Filme, die beiden Filme, die ich gedreht habe, an all die Kollegen, ob das Bühnen- oder Maskenbildner waren, die meisten haben ihren Job verloren oder sind nur schlecht übernommen worden. Das macht mich sehr traurig. [...] Wenn ich an die DEFA-Filme denke, sind mir eigentlich nur schöne Erinnerungen geblieben. Wir hatten einen Haufen guter Filme, auch ein paar blöde Filme. Ich schaue mir gerne diese alten Filme an: *Ein Lord am Alexanderplatz*, *Hände hoch oder ich schieße ...* Filme die lustig oder sehr schöne Märchenfilme sind. Und *Karbid und Sauerampfer* war einfach zauberhaft, dieser feine Humor, ich mag sowas. ■

- Renate Blume (2017, 60 Min)
- Christel Bodenstein (2017, 120 Min)
- Marita Böhme (2015, 55 Min)
- Arianne Borbach (2018, 60 Min)
- Doris Borkmann (2007, 120 Min)
- Jürgen Böttcher (2015, 85 Min)
- Jürgen Brauer (2016, 220 Min)
- Barbara Braumann (2018, 120 Min)



**Angelica Domröse**  
Schauspielerin

Die DEFA war für mich so selbstverständlich. Ich war verwurzelt im Theater, habe mich dort ausprobiert, habe dort gelernt und dann alle drei-vier Jahre gemerkt, wie ich mich auch beim Film und vor der Kamera vertiefe und wie ich mich entwickelt habe. So ein Spagat, so eine zweite Schiene war mir wichtig. Das bedeutete die DEFA für mich, ich möchte sie gar nicht missen, sie gehört zu meinem Leben. Ich bin mit 17 dort entdeckt worden, konnte dadurch in das Studium an der Filmhochschule kommen. Aber auch das Theater ist meine Heimat. ■



**Roland Dressel**  
Kameramann

Die DEFA war wahrhaft ein Schmelztiegel für viele verschiedene Menschen. Sie alle brachten ihre einzelnen Erlebnisse mit ein. Ich habe noch Geschichten der Älteren in Erinnerung, die den Krieg erlebt hatten und in den Arbeitspausen offen und vertrauensvoll ange-

fangen haben, darüber zu erzählen. Diese unvergleichlichen Lebensgeschichten waren vielleicht das Besondere: Immer haben wir von den anderen gelernt: eine Erfahrung, eine Lebenshaltung, mit Respekt und mit Alberei. Tödern konnten wir nicht sein, ich schon gar nicht. Ich habe mit frohem Herzen dort gearbeitet. ■



**Karin Düwel**  
Schauspielerin

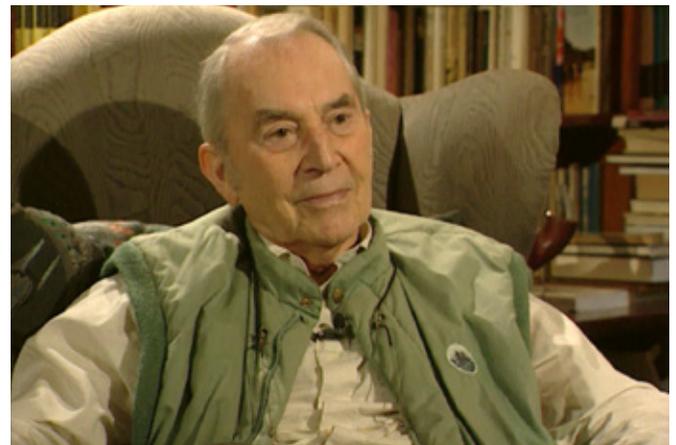
Professionalität, Liebe und Familie – es waren nun ungefähr 2.000 Angestellte bei der DEFA. Man grüßte sich, es hatte etwas Persönliches, etwas Inniges, ein sehr liebevoller Umgang. Und so sind auch unsere Filme im Allgemeinen mit sehr viel Liebe gemacht worden. Dieses Star-Gehabe gab es nicht, obwohl es die Stars ja gab. Dennoch: Die DEFA war »Ensemble«-Film. Selbst die kleinste Rolle wurde nicht irgendwie, sondern sorgfältig besetzt. Dabei hat man oft weder Kosten noch Mühen gescheut. Das habe ich danach nicht mehr erlebt. Jedes Rädchen wurde bei der DEFA geachtet, bis zur Garderobiere. Wir wussten doch, gerade als junge Schauspielerinnen, dass gerade die uns mit ihrer Erfahrung Sicherheit geben können. Alle saßen zusammen, es gab keine Trennung, keine Hierarchie. Das haben wir übrigens nach der Wende manchmal auch erfolgreich mit herübergenommen. ■

- **Elfriede Brüning** (2008, 2035 Min)
- **Annekathrin Bürger** (2001, 137 Min)
- **Lutz Dambeck** (2005, 116 Min)
- **Gerhard Dengler** (2004, 53 Min)
- **Chris Doerk** (2016, 60 Min)
- **Angelica Domröse** (2001, 85 Min)
- **Roland Dressel** (2017, 130 Min)
- **Fred Düren** (2005, 47 Min)
- **Karin Düwel** (2018, 95 Min)
- **Helmut Dziuba** (2002, 182 Min)



**Helmut Dziuba**  
Regisseur und Autor

Das DEFA-Studio für Spielfilme war meine künstlerische Heimat. Mit Auseinandersetzungen, mit Tiefen, sehr großen Tiefen, auch mit Erfolgserlebnissen, mit Höhen, aber immer auch mit Fragen. ■



**Karl Gass**  
Regisseur

Die DEFA war eine schöne Einrichtung, die uns wunderbare Möglichkeiten der Arbeit gegeben hat, Möglichkeiten, um Filme zu realisieren, die es sonst nirgendwo gab und geben wird, wenn ich an die heutigen Zustände denke. Die Filme, die ich machte, waren nicht billig: *Das Jahr 1945* kostete eine Million Mark, *Eine deutsche Karriere – Rückblicke auf unser Jahrhundert* 800.000 Mark, der letzte Film *Nationalität: Deutsch* hat ebenfalls eine Million Mark gekostet – das waren schon hohe Preise, die die DEFA bezahlte. Wenn heute einer vom Fernsehen zu mir kommt, sagt

er: Höchstens 45 Minuten und höchstens 150.000 Mark! – Und so sehen die Dinger ja auch aus! Sie werden nur heruntergerasselt. Mir kommt das Grauen bei dem, was in historischen Filmen alles weggelassen wird. Auch bei der DEFA wurden Dinge ausgelassen, etwa die Konflikte, die in der Kommunistischen Partei zur Weimarer Zeit vorhanden waren. Aber die entscheidenden Dinge, die das Schicksal der Menschheit angehen, sind behandelt worden. Heute wird der kommunistische Widerstand ja fast gar nicht mehr erwähnt. ■



**Katja und Klaus Georgi**  
Regisseurin und Regisseur

So viele schöne Animationsfilme gibt es heute nicht. Das bedauere ich sehr und stelle mir vor, mit was für Tricks wir uns damals im Atelier und bei der DEFA herumgeschlagen haben. Heute drückt man nur auf einen Knopf, es ist mir alles zu kühl. Wir finden auch heute unsere Arbeit noch schön, aber wir klammern uns nicht daran. Es ist gut, so wie es ist. [...] Die Arbeit war der Mittelpunkt unseres Lebens, und wir haben sie gern gemacht. ■

- **Karl Gass** (1998, 160 Min)
- **Fred Gehler** (2005, 150 Min)
- **Hedda Gehm** (2006, 60 Min)
- **Katja und Klaus Georgi** (2003, 60 Min)
- **Gerd Gericke** (2002, 197 Min)
- **Winfried Glatzeder** (2016, 120 Min)
- **Roland Gräf** (2001, 144 Min)
- **Christian Grashof** (2018, 75 Min)
- **Jörg Gudzuhn** (2015, 71 Min)
- **Egon Günther** (1999, 150 Min)



**Winfried Glatzeder**  
Schauspieler

Von 1965 an habe ich kleine Rollen bei der DEFA gespielt. Dann habe ich von 1971 bis 1982 bei der DEFA gearbeitet und als Ergebnis ist ein Film übriggeblieben, der auch heute noch im Bewusstsein vieler Menschen ist. Eine Ausbeute, die nicht sehr groß ist. An die meisten Filme erinnern sich nur Spezialisten. Dabei war das Potential guter Handwerker bei der DEFA schon da, man hat sie nur oft nicht gelassen. Manfred Krug war so gut wie Marlon Brando. Daran, dass Frank Beyer als grandioser Regisseur so drangsaliert wurde und seine Träume mit dem Film nur zum Bruchteil erfüllen konnte; daran, dass Rainer Simon seinen Film *Jadup und Boel* erst nach Jahren zeigen konnte, zeigt sich, dass die DEFA eigentlich eine große Verhinderungsanstalt war. Dennoch kamen viele Filme zustande, nicht wie Schlöndorff sagt, alle Schrott. Es waren auch ein paar gute dabei, die die Leute bewegt haben. [...] Die DEFA war für mich Herr Krug, der ein Superstar war, und sie war der Schlüssel, um bekannt zu werden. Für mich war sie wie Hollywood. Dass ich es geschafft habe, dort einen Film zu machen, der heute noch nach vierzig Jahren bekannt ist, erfüllt mich mit einer gewissen Genugtuung. ■

- **Manfred Gussmann** (2008, 109 Min)
- **Annemone Haase** (2018, 70 Min)
- **Sieglinde Hamacher** (2004, 84 Min)
- **Thomas Heise** (2005, 130 Min)
- **André Hennicke** (2014, 60 Min)
- **Hugo Hermann** (2002, 93 Min)
- **Horst Hesse** (2001, 112 Min)
- **Walter Heynowski** (2003, 531 Min)
- **Jutta Hoffmann** (2013, 12 Min)
- **Renate Holland-Moritz** (2016, 142 Min)
- **Jürgen Holtz** (2014, 61 Min)



**Jörg Gudzuhn**  
Schauspieler

Ich erinnere mich an einen furchtbaren Kampf mit der Leitung dieses Unternehmens. Zuckerbrot und Peitsche. Niemand wusste: Warum darf ich das machen? Warum darf der jetzt *Fallada* machen? Warum das nicht? Ich habe Glück gehabt, dass ich diese Filme bei der DEFA machen konnte und da ist ja auch Manches draus geworden. Aber insgesamt war sie schon eine restriktive Gruppierung. [...] Anders war, dass man mehr Zeit und Sorgfalt auf das aufgewendet hat, woran man arbeitet. Zum Probieren ist heute eben keine Zeit mehr. ■



**Egon Günther**  
Regisseur, Dramaturg und Schriftsteller

Als ich 1958 als Dramaturg zur DEFA kam, schwankte sie zwischen einer unglaublich politischen Einflussnahme und immer wieder exklusiven Freiheiten. Es war unentschieden. [...] Ein Dramaturg hatte damals eine recht große Macht, er konnte Projekte auflegen, die er aus seinen Wünschen oder seiner Erfahrung holte. Eine

einsame Entscheidung des Dramaturgen, oft zusammen mit den Autoren, aber nur manchmal wurde der Regisseur hinzugenommen. Diese Projekte, die man zunächst alleine aus sich herausbrachte, bestimmten in der Summe erst den Jahresplan der DEFA. Es war nicht andersherum. Man verließ sich noch auf die Reflexe der Künstler auf die Welt, es gab keinen Widerstand gegen die jungen Leute, was sich später aber änderte. [...] Klar war: Der Staat hat das Geld gegeben und hat immer wieder den Versuch unternommen, DEFA-Direktoren und Dramaturgen Stoffe verhindern zu lassen, die Probleme machen könnten. Aber das war oft nur halbherzig, man wusste auch, dass man ohne das Talent einiger Künstler nicht auskommt. Es war verhandelbar, es war im Fluss und das war der Grund, warum es uns nicht in die letzte Verzweigung stürzte. [...] Die Filmproduzenten, die ich als Regisseur kennenlernte, hatten Hochachtung vor uns Machern. Sie waren sehr interessiert auch an den komplizierten Stoffen. Es war ein Verhältnis, dem ich sehr hinterherdenke. Von ihnen bekam man Hilfe, es war weitestgehend eine verschworene Gruppe mit Fachwissen. Es war die Zeit, in der ich alles über Film lernte, es war nie wieder besser. Über heutige Filmproduzenten möchte ich lieber kein Wort verlieren. [...] Die Macht des Geldes empfinde ich gegenwärtig mächtiger als damals die Macht der Ideologie bei der DEFA. ■



**Sieglinde Hamacher**  
Regisseurin

Die erste Zeit im DEFA-Trickfilmstudio war furchtbar, ich sehnte mich sofort nach dem Theater zurück. Dort war ich es gewohnt mit großem Pinsel umzugehen, großflächig zu arbeiten, es kam nicht auf kleine Pünktchen an, da es für die Bühne, für das Publikum in großer Entfernung war. Und jetzt kam ich plötzlich in eine Situation,

in der ganz kleine Zeichnungen gemacht wurden, die ganz sauber und präzise sein mussten. Furchtbar: nur kleines Papier und mit Bleistift zeichnen! Ich habe intensiv an das Gehalt von 280 Mark denken müssen, um mir nicht zu sagen: »Mensch, wärst du diesen Schritt bloß nicht gegangen«. [...] Aber wenn ich heute zurückdenke, hatte ich ein sehr schönes Berufsleben. Volle 36 Jahre war ich im DEFA-Studio, man ging gern zur Arbeit. Eine erfüllte Zeit mit einem sehr hässlichen Abschluss. ■



**André Hennicke**  
Schauspieler

Das erste Mal in den DEFA-Studios fand ich aufregend. Wir durften als Studenten ja schon rein und durften beim Filmemachen zuschauen und schnuppern. Es war in diesen Studios immer ein sehr eigenartiger Geruch, es hat ein bisschen nach Keller gerochen. Dann diese riesigen Bauten, da bekam ich Lust, mich auch mal da rein stellen zu können. Es war schon toll dann später dazuzugehören und in diesen großen Hallen zu spielen. [...] Ich denke bei der DEFA aber immer auch an Leute, die mehr wollten als sie durften. Bei jedem Film, den wir gemacht haben, gab es Diskussionen um Grenzen, die wir nicht überschreiten durften. Selbst bei den Schauspielern. Das hat mich dahingehend geprägt, dass ich heute sehr kritisch bin, wenn ich Filme mache und alles sehr genau hinterfrage. Viele haben nach der Wende unter ihrem eigenen Anspruch gelitten, den sie in der DDR nicht ausleben konnten. Sie waren bereits gebrochen, noch bevor die Wende kam und hatten keine Kraft mehr für den Systemwechsel. Das tut mir sehr leid um diese vernichteten Träume. Das ist für mich DEFA. Es war immer politisch, man konnte nur ganz begrenzt Dinge tun. Das hat mich auch daran gehindert für das DDR-Fernsehen zu arbeiten, weil es dort noch schlimmer war. ■



**Renate Holland-Moritz**  
Schriftstellerin, Journalistin und Filmkritikerin

Dazu fällt mir ein, dass die DEFA eine große, wenngleich die einzige, dann ja größte und kleinste, aber doch bedeutsame Filmgesellschaft war. Und dass bei der DEFA in der kleinen DDR mehr hervorragende Filme entstanden sind, als in sämtlichen westdeutschen Filmstudios zusammengenommen. Und deshalb bin ich immer noch voll Trauer über das Ableben der DEFA. Man hat mir etwas genommen, was uns allen gehörte. Man hat mich auch enteignet, die DEFA betreffend. Das verzeihe ich nie. [...] Ein paar Dutzend DEFA-Filme sollten in die Filmgeschichte eingehen. In einem Interview zu meinem achtzigsten Geburtstag sind mir auf Anhieb drei eingefallen: *Jakob der Lügner*, *Spur der Steine* und *Ich war neunzehn*. Ich erweitere nun: *Der Untertan*, *Der Aufenthalt*, *Hälfte des Lebens*. Ich bin überzeugt, dass einige die Zeit überdauern werden. ■



**Henry Hübchen**  
Schauspieler

Da kommen mir bestimmte Filme in den Sinn, und zwar aus dem Grund, weil nach der Wende und bis heute die DEFA für viele deutsche Filmemacher gar nicht existiert und existiert hat. Für die jungen, aber selbst die

weniger jungen wie Schlöndorff. Die DEFA-Geschichte und ihre Filme wurden einfach übersehen. Aus dem Grund erinnere ich immer daran, dass dort grandiose Filme gemacht wurden, die einen wichtigen Stellenwert haben: *Ich war neunzehn*, wo Jaecki Schwarz nicht nur mitspielt, sondern den Film mitträgt. Kennt keiner! Und die frühen? *Der Untertan*, *Die Mörder sind unter uns*. Solche DEFA-Filme sind für mich relevant und müssen unbedingt genannt werden und zwar nicht unter dem Titel »Alles Propagandafilme!« oder »Künstlerisch nicht wertvoll!« ■



**Ulrich Illing**  
Tonmeister

»Made in Babelsberg« – das hat schon eine Bedeutung. Heute hat sich die Sicht auf die DEFA differenziert, aber damals zur Wende hatte der Name den Geruch von Bohnerwachs und 11. Plenum an sich und Herr Schlöndorff hat sich ja dafür eingesetzt, dass der Name abgeschafft wurde. Dabei habe ich die Beobachtung gemacht, dass unsere amerikanischen Freunde immer von der DEFA gesprochen haben. Vielleicht ist es auch heute noch so, dass sie international viel anerkannter ist als im eigenen Land. Man kann den Namen DEFA schon laut sagen, heute lebt man wieder freundlich mit dem Namen und weiß in Ost und West, was sie, gerade nach dem Krieg, geleistet hat. [...] Sie war mein Leben. Ich wollte hierher, hab mein gesamtes Berufsleben hier verbracht und auch die Wende überstanden und fühle mich nun bei Studio Babelsberg sehr gut aufgehoben. ■

■ **Henry Hübchen** (2018, 80 Min)

■ **Ulrich Illing** (2015, 122 Min)

■ **Inge und Walter Jens** (2006, 593 Min)

■ **Heide und Gustav Just** (2006, 174 Min)

■ **Peter Kahane** (2004, 190 Min)

■ **Wolfgang Kohlhaase** (2001, 252 Min)



**Peter Kahane**  
Regisseur und Drehbuchautor

Diese nach dem Krieg Geborenen waren in der DDR ein Experimentierfeld der Erziehung. »Mach dies! Mach das!« – es hat mich nie losgelassen, man findet es auch immer wieder als Thema in meinen Filmen. Es ging mir wahnsinnig auf die Nerven, dass ständig einer da war, der an einem herumgezurt hat, dass immer noch nicht genügend Vertrauen da war und man aufgenommen wird, immer musste man noch eine Prüfung bestehen: So war es auch bei der DEFA. [...] Ich bin 1979 als ausgebildeter Regisseur zum Spielfilmstudio gekommen und mir war klar, dass ich nun erst einmal wieder ein Jahr als Regieassistent arbeiten muss. Es war nicht mein Lieblingsberuf, aber auch kein Problem für mich. Man lernte dort auf eine negative Weise, was man später nicht machen wird. Das zweite Jahr war schon schwieriger. Ich hatte einen Stoff angemeldet und habe damals bereits *Ete und Ali* ins Rennen gebracht: eine schwierige Stoffentwicklung, keiner verstand den Humor, keiner wusste genau, worum es geht, erst einmal kein Entgegenkommen seitens des Studios. [...] Erst ganz am Ende, eigentlich schon wieder kurz vor meiner Entlassung, stand der Regievertrag. Mit ihm war der Generaldirektor in der schwierigen Lage, dass er einem vertrauen musste. Gerade weil man in der Vergangenheit einige schlechte Erfahrungen mit »aufmüppigen« Regisseuren hatte, wollte man sich bei uns vielleicht mit diesem besonderen Hürdenlauf absichern: War man auch wirklich brav? Es war gruselig. Ich hatte das Gefühl, unsere Generation war unerwünscht. Unausgesprochen wurde die Macht vollständig unter der alten Generation aufgeteilt, wir spielten kaum eine Rolle. Bis zum Ende der DDR hat man uns behandelt wie eine Kindergartengruppe. Vom Alter her waren wir nun aber um die 40 und im Westen damit fast schon in der »Rent-

nergruppe«. [...] So hatte ich immer eine kritische Distanz zum DEFA-Studio. Auch war mir der DEFA-Film im Vergleich zu dem, was international passierte, zu wenig ein Schwerpunkt. Mir bedeuteten die Filme aus Prag, auch aus Polen und der Sowjetunion oft viel mehr; von den französischen Filmen will ich gar nicht erst reden. Das waren ganz andere Gewichte! Natürlich gab es bei der DEFA viele gute Filme, aber es reicht eben nicht für das Pauschalurteil, die DEFA sei meine geistige Heimat, dafür war sie für mich zu selten ein geistig anregendes Klima. ■



**Wolfgang Kohlhaase**  
Drehbuchautor und Regisseur

Die DEFA war einfach der Ort, wo ich die wichtigste Zeit meines Lebens gearbeitet habe. Sie ist voll von Erinnerungen. Sie ist die Firma, in der ich Filme machen konnte, was ich nicht vorhatte als ich minderjährig war. Nicht ohne dieses Kriegsende, das mich aufgeschreckt und aufgeweckt hat, aber auch befreit hat, befreit von all den schrecklichen anderen Lebensläufen, in die man sonst hätte hineingeraten können. Alles, was ich beruflich gemacht habe, hat mit diesem Zeitenwechsel zu tun, als man sich plötzlich Dinge zutraute, die man drei Jahre zuvor noch nicht einmal im Hinterkopf hatte und als man plötzlich in Positionen geriet, mangels Erwachsener, die im Krieg geblieben oder innerlich müde und richtungslos waren. So ist mein Arbeitsleben weder von dem Betrieb DDR, mit all seinen Hoffnungen und Enttäuschungen, zu trennen, noch von dem Betrieb namens DEFA. Und dass das Geld nicht an erster Stelle aller Debatten stand, kann ich im Nachhinein als Nachteil nicht beschreiben. Wir hatten Streit und Ärger genug, aber es ging an erster Stelle nicht um den Rücklauf der Mittel, sondern um Ideen und Politik, um heftige Fehden darum, was ein guter und was ein schlechter Film ist. Es

war Streit, Ärger und Entmutigung und neue Ermutigung an der Sache, die ich machen wollte. Mehr Klassenkampf als Kassenkampf. Ich habe es dort alles in allem nicht schlecht gehabt, konnte zwar nicht alle Filme machen, die ich machen wollte, aber das kann ich nicht ohne weiteres der DEFA anlasten. Es ist auch in der Zeitgeschichte begründet. Ich habe wiederum auch nichts gemacht, was ich nicht machen wollte. Und da, wo man die Filme bemängeln sollte, sollte man mich bemängeln. Insofern lebe ich ohne rückwärts gerichteten Vorwurf. Es war ein wichtiger Teil meines Lebens, an den ich mich kritisch, angenehm, auch unangenehm erinnere. ■



**Kurt Maetzig**  
Regisseur und Mitbegründer der DEFA

Zur Gründungszeit der DEFA lag Berlin noch in Trümmern. Und trotzdem hatte sich bereits ein lebhaftes kulturelles Leben gebildet: Theater, Kino, alles war schon im Aufbruch. [...] Nun einigte man sich bei der DEFA auf die juristische Form einer Aktiengesellschaft, was für mich schon höchst seltsam und absurd war. Schließlich verband ich den Begriff mit dem Kapitalismus. Seltsamerweise war auch der äußere Rahmen festlicher und repräsentativer, als man das vom Zustand, in dem sich die Stadt und die Menschen befanden, erwarten konnte. [...] Es war keine Atmosphäre der Trennung. Diese Gründung in Babelsberg war eine Sache, die für ganz Deutschland gedacht war und infolgedessen kamen auch viele Gäste aus ganz Deutschland. [...] Die DEFA sollte eine antifaschistische und demokratische Filmkunst sein, eine, die grundsätzlich mit der Vergangenheit bricht und etwas Neues machen wollte. Und wir haben hinzugefügt, dass sie eine Filmkunst werden sollte, die immer in bestehende und laufende gesellschaftliche Prozesse eingreift. Sie erschien uns als Tor

in ein Land der unbegrenzten Möglichkeiten. [...] Sie war jahrzehntelang meine Heimat, mehr Heimat als das Land, der Ort und die Straße oder der familiäre Umkreis. Ich habe ihre Gründung und den Beitrag, den sie geleistet hat, manchmal in Verbindung gebracht mit dem Projekt DDR überhaupt und mir gedacht, dass die Gelegenheit mitzuerleben, wie ein Staat geboren wird und untergeht, nicht sehr oft vorkommt. ■



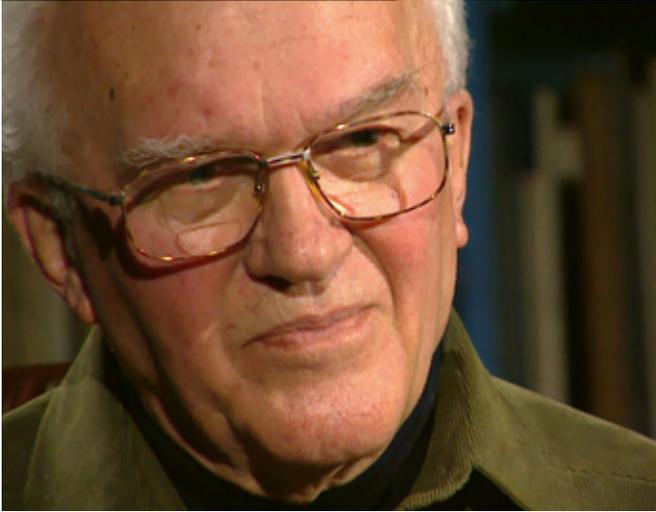
**Dagmar Manzel**  
Schauspielerinnen und Sängerin

Ich kann mich an mein erstes Mal in Babelsberg erinnern, eine Kostümprobe für einen Film. Ich stand mit Strumpfhose und BH vor einem Spiegel und es sollten verschiedene Kostüme anprobiert werden. Die Kostümbildnerin kam rein, schaute mich von oben bis unten an und sagte: »Nein, da hab' ich nichts, das geht überhaupt nicht« – und ich wollte nach Hause und dachte, was will diese Frau von mir! Ich war ja ganz normal gebaut, ganz normale menschliche Maße, und sie sagte: »Da fällt mir überhaupt nichts ein.« Da dachte ich, die können mich mal, ich muss nicht drehen und spiele lieber Theater, da sind alle nett zu mir. Als ich aber dann mit Heiner Carow gearbeitet habe, war ich begeistert, mit welcher Akribie die Filme vorbereitet waren: vom Szenenbild über Kostüme und Maskenproben – so macht man große Filme, großes Kino. Ich fühlte mich aufgehoben und zu Hause. [...] Beim Namen »DEFA« denke ich sofort an die verbotenen Filme, an die Märchenfilme, die Filme mit Manfred Krug, klar, wir waren alle verknallt in ihn. Ich denke an sozialkritische Filme, Filme von Konrad Wolf, die mich über die DDR-Zeit hinaus geprägt haben und weiterhin prägen. Aber ich denke auch an Filme, die man nicht mehr zeigen sollte. [...] Vor allem das Filmgelände ist mir in Erinnerung, dass ich dort drehen konnte, war toll. Es ist schön, dass es die DEFA gab und es viele Filme gibt, die Bestand haben und die man sich weiterhin anschauen wird. ■



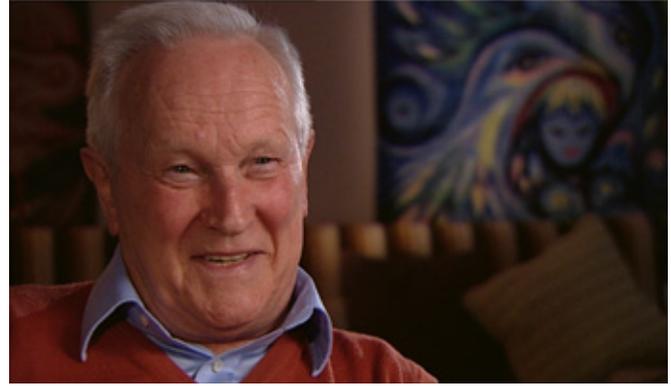
**Gojko Mitic**  
Schauspieler und Regisseur

Eines Tages wollte ich in den Urlaub fahren, wollte gerade aus dem Haus gehen, als das Telefon klingelte. Es war die aufgeregte Sekretärin der Jugoslawia-Film, die mir erzählte, dass die DEFA da sei, um Motive und gleichzeitig einen Hauptdarsteller zu suchen. Nagut, wenn's sein muss! Als ich ankam, war die Truppe schon ordentlich in Fahrt, man trank Cognac. Der Vater der DEFA-Indianerfilme Hans Mahlich fragte mich: »Können Sie reiten?« – »Ich kann mich auf einem Pferd halten.« – »Wunderbar, das ist unser Tokei-ihto.« Sie stießen bereits an, und ich wusste gar nicht, worum es geht. Und dann bin ich zu den Probeaufnahmen in die DDR gefahren. [...] Damals liefen die Karl-May-Filme in der BRD, die Rechte waren also bereits vergeben und man überlegte bei der DEFA, wie man das nun anders machen kann: Indianer nicht als Schurken, Indianer in ihrem Alltag. Man hat erreicht, die Leute ins Kino zu locken. Und man hat auch die Geschichten ein bisschen interpretiert, aber nicht nur »rot«. [...] Da ich damals oft gependelt bin, haben mich viele Kollegen gefragt, wie ich denn überhaupt in der DDR, bei der DEFA, arbeiten könne. Wüssten sie, was ich dort erlebt habe, hätten sie diese dumme Frage nicht gestellt. Ich habe mit meinen DEFA-Filmen und dem DDR-Publikum das erlebt, was man sich als Schauspieler nur wünschen kann: das Gefühl, den Menschen etwas gegeben zu haben. Egal wo man war, ich war einer von ihnen. Ich wurde immer mehr gefangen genommen und nach dem dritten Film bin ich geblieben, hängengeblieben. Irgendwie gehörte ich dorthin. ■



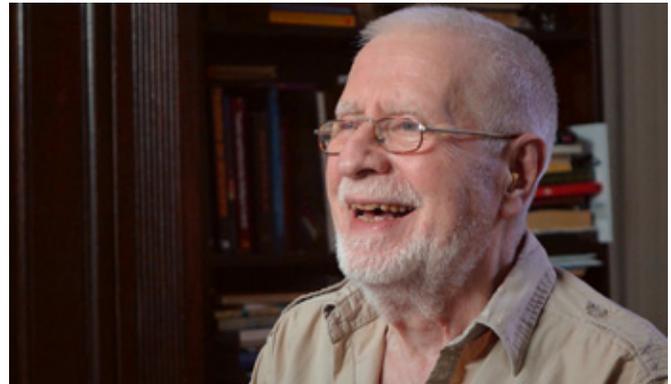
**Joachim Mückenberger**  
Generaldirektor des DEFA-Studios für Spielfilme

Mir war anfangs schon ein bisschen schummerig, einen Betrieb mit 2.700 Mitarbeitern, 60 Gewerken und mehr als 300 Künstlern zu leiten. Auf der anderen Seite hat es mich ungeheuer gereizt und mit 35 hatte ich auch die Energie, etwas Neues zu erarbeiten. [...] Ich bin der Meinung, dass unter allen Umständen, die die DEFA in 40 Jahren erlebt hat, immer wieder gute Filme gemacht worden sind. Als meine Aufgabe habe ich verstanden, die Voraussetzungen zu schaffen, damit mehr dieser guten Filme entstehen konnten, auch mit interessanteren und vielfältigeren Themen. [...] Als ich 1961 zur DEFA kam, war von ihrem ehemaligen Stolz nichts mehr zu spüren, es gefiel den Leuten dort auch nicht, dass so wenig Publikum die Filme besuchte. Besonders notwendig war, dass wir ein breiteres Repertoire an Filmen anstrebten. Wir brauchten Musikfilme, heitere Filme, richtigen Ulk, Krimis, Abenteuerfilme und natürlich Gegenwartsfilme, die möglichst ehrliche, wirkliche Konflikte schildern, die im Leben passieren. Nicht immer muss das zu einem guten Schluss führen, nicht immer muss es ein Schlusswort geben zu einem großen politischen Thema, sondern eher einen offenen Diskussionsbeitrag, über den man auch schimpfen und anderer Meinung sein kann. Bald habe ich allerdings gespürt, dass ich auf diesem Weg auch Unverständnis und Arroganz bei meinen eigenen Kollegen aus der gleichen Generation zu überwinden hatte, ehe zum Beispiel ein heiterer Film gleichberechtigt neben einem Gegenwartsfilm stehen konnte. [...] Beim 11. Plenum wurde dann aber nicht mehr diskutiert, es wurde nur noch verfolgt. ■



**Alfred Müller**  
Schauspieler

Ich habe sehr gerne Filme gemacht, auch mit all den damit verbundenen Anstrengungen. Und für den größten Teil, der dabei entstanden ist, muss ich mich auch nicht schämen. Was die Produktion betrifft, habe ich an die DEFA insofern gute Erinnerungen. Was sich da in den Büros im Hintergrund abspielte, da gibt es einiges zu bemängeln. Gleiches gilt für die Studios draußen: winzige Garderoben, die unmöglichen Toiletten und die Küche, die nun wirklich nicht die neuste war. Alles sekundär. Entscheidend ist das Ergebnis meiner Arbeit und da kann ich mich nicht beschweren. Ich könnte höchstens mäkeln, dass ich nicht mehr Filme habe machen können. ■



**Helmut Nitzschke**  
Regisseur

Das ist zwiespältig. Die DEFA ist die Firma, bei der ich meine ersten Schritte als Regisseur gemacht habe und wo sehr viele gute Leute versammelt waren, außer den Funktionärsschichten und dem Drumherum mit ungefähr 1.700 Leuten. Es ist sehr schade, dass nur rund 350 Personen wirklich produktiv gewesen sind. Aber natürlich hat so ein Atelier einen Zauber, der mich

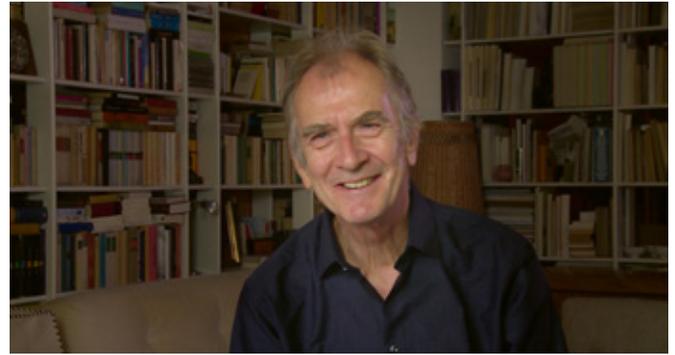
immer berührt hat. Ich habe dort gedreht, wo so viele berühmte Filme gedreht worden sind. Das ist einerseits Heimat, andererseits Heimat, die mir genommen wurde. Eine besondere Beziehung verbindet mich mit dem Studio auch, weil ich dort schon zu Ufa-Zeiten mit meinem Roller über den Asphalt fahren durfte. Mit meinem Papa war ich drin, es war eigentlich damals schon »meins«. So ist mein Verhältnis mit diesem Namen »DEFA« mehrfach gebrochen. Es ist, wie das Leben manchmal ist, Licht und Schatten. Das ist auch der Schwarz-Weiß-Film. ■



**Roland Oehme**  
Drehbuchautor und Regisseur

Die DEFA war für mich eine Heimat, ein Zuhause. Sie war ein Betrieb, der mir oft Schmerzen bereitet hat, weil er mich schlecht behandelte oder die Dinge, die ich machen wollte, und weil er zugelassen hat, dass viele Leute, die gar kein Verständnis von Kino hatten, in unsere Arbeit hineinreden durften. Aber ansonsten war die DEFA ein Halt für uns: Wir hatten die Sicherheit und eine sichere Umgebung, um einen wunderbaren Beruf in einer schwierigen Zeit ausüben zu können – mit klugen und exzellent ausgebildeten Leuten. Film ist nun einmal eine Gemeinschaftsarbeit, für die alle im Studio versammelt waren. Man hat in dieser Heimat immer Verwandte getroffen. ■

- **Blanche Kommerell** (2018, 75 Min)
- **Monika Krauß-Anderson** (2004, 79 Min)
- **Wera und Claus Küchenmeister** (2002, 260 Min)
- **Siegfried Kühn** (2003, 216 Min)
- **Günter Kunert** (2002, 98 Min)
- **Monika Lennartz** (2019, 70 Min)
- **Rolf Losansky** (2002, 130 Min)
- **Kurt Maetzig** (1999, 136 Min)
- **Dagmar Manzel** (2014, 50 Min)
- **Gojko Mitic** (2003, 93 Min)



**Peter Prager**  
Schauspieler

Als Oberschüler war ich 1968 gegen den Einmarsch von Truppen in die CSSR, der für mich ein Verrat der »sozialistischen Idee« war. Dadurch, so glaubte ich damals, haben sich auch die DEFA und noch mehr das Fernsehen zu einem Parteauftrag machen lassen. Insofern war mir, als ich zum ersten Mal auf das Gelände in Babelsberg kam, die Ufa-Geschichte wichtiger als die der DEFA. Das hat sich damals jedoch geändert. Die DEFA hat um die zwölf Spielfilme pro Jahr gemacht, davon waren zehn nicht regimekritisch, aber doch nachdenklich und danach forschend, wie es »bei Bewahrung der Idee« anders gehen könnte. Wenn man sich das Erbe der DEFA anschaut, sieht man nicht nur ästhetisch, sondern auch politisch tolle Filme. ■



**Günter Rätz**  
Regisseur und Drehbuchautor

Gerade auf den internationalen Festivals habe ich gelernt, dass man in den westlichen Ländern erst einmal Werbefilme machen musste, um das Geld für jene Trickfilme zu haben, die einem wirklich am Herzen liegen oder die speziell für Kinder waren. Wir

hatten dagegen einen Staat, der dafür Geld ausgegeben hat. Dass dieses Geld nicht immer nutzbringend ausgegeben wurde, ist eine andere Sache. Aber wer gezeigt hatte, dass er etwas konnte, der durfte die Filme machen, die er wollte. Es war ein angenehmes Arbeiten. Es ist bedauerlich, dass auf einmal damit Schluss war, gerade in einer Phase, wo wir uns einge spielt hatten. ■



**Peter Reusse**  
Schauspieler und Schriftsteller

Die Arbeit bei der DEFA war sehr normal, sehr locker. Man hat uns nicht von oben herab behandelt. Es gab lange Wartezeiten, man konnte sehr viel miteinander quatschen. Im Gegensatz zum Theater, kam man sich gerade durch die Außenaufnahmen näher, man hatte ja abends im Hotel Zeit. Hannelore Elsner kam beim Synchronisieren zu mir und sagte, es sei bei uns wie in einer Familie. Ähnliches meinte einmal der Regisseur Victor Vicas, als er zu Gast bei der DEFA war. [...] Die DEFA, ich kann es mir heute leisten, ist mir sehr provinziell in Erinnerung. Schreibstubenhaft, sehr belastend, sehr unangenehm und einengend. Wir waren immer westorientiert, konnten als Studenten drüben Filme sehen und das waren die wichtigen Filme: Die Franzosen, die Italiener, und unsers war miesig, schlecht belüftet. ■

**Joachim Mückenberger** (2000, 148 Min)

**Alfred Müller** (2008, 93 Min)

**Karlheinz Mund** (2001, 158 Min)

**Helmut Nitzschke** (2016, 125 Min)

**Roland Oehme** (2018, 190 Min)

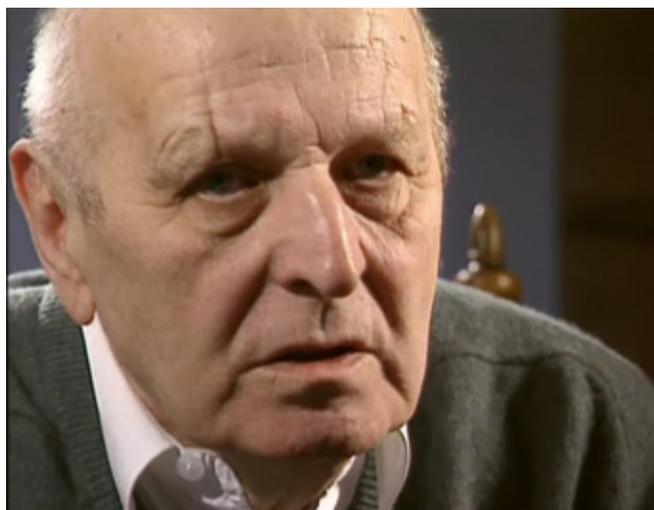
**Horst Pehnert** (2004, 211 Min)

**Peter Prager** (2017, 65 Min)

**Ina Rarisch** (2006, 61 Min)

**Günter Rätz** (2005, 60 Min)

**Günter Reisch** (2002, 35 Min)



**Günther Rücker**  
Schriftsteller, Regisseur und Drehbuchautor

Die DEFA war die Heimat meiner Arbeit, nicht als Institution, denn ich gehörte ja eigentlich nicht dort hin. Sie war ein Gegenstand von zunehmender Lust an der Arbeit. Alle Schwierigkeiten, die entstanden und der DEFA aufgezwungen wurden, waren zu besiegen. Es ging um ein Prinzip: Mach den nächsten Film und mach ihn besser als den letzten. Mit den Schauspielern, die hier lebten und glücklich waren, Filme zu machen, war es ein solch sinnlicher Genuss, dass ich mir nicht vorstellen konnte, dass irgendwo anders, der Funk ausgenommen, eine solche Atmosphäre entsteht. Dann kamen die Querelen, aber viele davon stellten sich in den nächsten Jahren als forcierte Querelen heraus, auch von denen, die damit gequält wurden. Denn der Ruf nach hoher Kunst, die sie machen wollten, stellte sich nach kurzer Zeit als Ruf und nicht als Fähigkeit heraus: Als sie in der freien Welt die Gelegenheit hatten, war wenig zu sehen ... ■

**Peter Reusse** (2014, 80 Min)

**Günther Rücker** (2000, 183 Min)

**Otto Sacher** (2002, 132 Min)

**Günter Schabowski** (2007, 375 Min)

**Eduard Schreiber** (2002, 175 Min)

**Helga Schütz** (2019, 100 Min)

**Jaeki Schwarz** (2015, 120 Min)

**Ernst-Georg Schwill** (2006, 141 Min)

**Rainer Simon** (2000, 158 Min)

**Walter Später** (2013, 53 Min)

**Günter Stahnke** (2014, 90 Min)

**Christian Steyer** (2015, 170 Min)

**Günter Stockmann** (2016, 55 Min)



### Otto Sacher

Regisseur und Drehbuchautor

Die Tendenz von Staatswegen her war, Berlin zu entlasten. Also wurde das DEFA-Studio für Trickfilme in Dresden gegründet. Die Bedingungen waren aus heutiger Sicht nicht sehr günstig, für uns damals aber ideal. Kurz nach dem Krieg fehlte es an vielem, aber wir hatten ein eigenes Haus, eine eigene Direktion und die Möglichkeit Filme zu machen. Jung und dynamisch machten wir uns keinen Kopf und waren begeistert wie Kinder, wir konnten ausprobieren, uns etwas ausdenken. [...] Für mich war die DEFA wie eine Familie, das Mittelstück meines Lebens. Ich hatte ein wunderbares Berufsleben dank all derer, die mich dabei unterstützt haben. ■



### Jaecki Schwarz

Schauspieler

DEFA? Da war die Kantine ganz oben, Zeit und Geld spielten kaum eine Rolle. Viel Zeit kann ein Vorteil, aber auch ein Nachteil sein. Aus heutiger Sicht eher ein Vorteil. Gute Filme – schlechte Filme; gute Re-

gisseure – schlechte Regisseure; gute Direktoren – schlechte Direktoren; gute Dramaturgen – Scheißdramaturgen. Alles hoch und runter. Ein Universum, das es nicht mehr gibt. Nostalgiker bin ich aber nicht. Klar war es schön, aber manchmal auch grässlich. Man konnte viel ausprobieren, bis an gewisse Grenzen: Die Ideologie saß immer drin, aber daran hatte man sich gewöhnt. ■



### Günter Stahnke

Regisseur und Drehbuchautor

Immer wieder wurde gefordert, dass der Künstler sich mit dem Gegenwartsfilm auseinandersetzen müsste. Diese Forderung wurde immer und immer wiederholt. Aber Konrad Wolf inszenierte den Gegenwartsfilm *Einmal ist keinmal* und schlug daraus die absolute Lehre, dass die Gegenwart das eine ist. Aber um sich überhaupt künstlerisch durchsetzen zu können, verbleibt dir doch nur der antifaschistische Film. Nur aufgrund dieser Vergangenheit von Konrad Wolf, konnte er überhaupt *Der geteilte Himmel* oder *Solo Sunny* machen, kein anderer hätte das sonst machen können. Mir hätten sie *Solo Sunny* um die Ohren gehauen! Ich musste mich immer verteidigen, kam in Situationen, die für mich teilweise unverständlich waren. In welche Geheimnisse man da hineintrückte und was da auslegt wurde ... Nicht die DEFA, eher die Freude des Publikums über meine Filme war die Bestätigung dafür, dass man doch etwas für die Menschen gemacht hatte. ■

■ **Helmut Dziuba, Rolf Losansky,**  
■ **Hannelore Unterberg** und **Günter Meyer,**

■ Werkstattgespräch (2007, 492 Min)

■ **Jutta Wachowiak** (2013, 117 Min)

■ **Angel Wagenstein** (2017, 90 Min)

■ **Lothar Warneke** (1999, 142 Min)

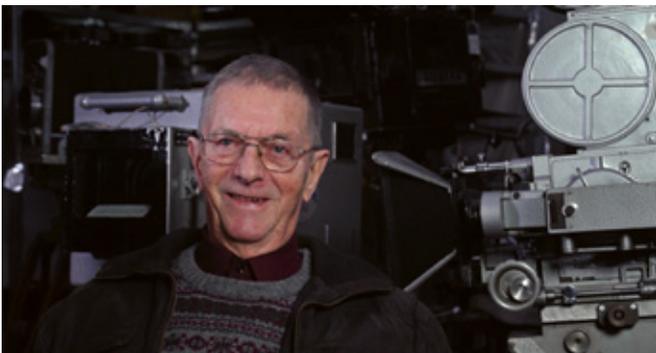
■ **Thomas Wedegärtner** (2005, 60 Min)



### **Christian Steyer**

Schauspieler, Komponist und Musiker

Ich erinnere mich daran, wie ich abgeholt wurde mit dem Auto und wir um West-Berlin herum nach Potsdam fuhren und man die Fahrer alle kannte: Wolfgang Braune, einer von den Friedensfahrern. Dann die Gespräche mit den Kollegen, durch die ich die Berliner Schauspieler viel näher kennengelernt habe. Schon das morgendliche Hinfahren war sehr schön. Die ganze Welt dort am Drehort war für mich ein schönes Elixier. ■



### **Günter Stockmann**

Bildtechniker

Was mir die DEFA bedeutet? Dass ich mit meinem Job, der aus meiner Bastelnatur entstanden ist, den guten und richtigen Weg gefunden habe. Ich hatte schöne Jahre mit vielen Erlebnissen. Mit meinen Mitarbeitern habe ich noch immer Kontakt. Klagen kann ich nicht, es war eine gute Zeit. Die Produktionsmethode der DEFA mit ihren fast 2.000 Festangestellten war eigentlich eine sehr schöne. Gerade jetzt, wenn ich von Vierzehn-Stunden-Tagen höre, wo Leute belastet werden und wo der Schauspieler sein Geld nur für die Szene bekommt, in der er anwesend ist – das kann doch nicht gut gehen, wenn die andere Seite dann Milliarden mit den Filmen verdient. ■



### **Konrad Weiß**

Regisseur, Publizist und Politiker

Meine Kollegen haben mir zu meinem 50. Geburtstag im Jahr 1992 einen Film gemacht: Ein Gang durch die Räumlichkeiten der DEFA, die es heute nicht mehr gibt. Es war die Institution, mit der viel schöne Lebenszeit und Kreativität verbunden ist, viele Kämpfe und Auseinandersetzungen, auch Niederlagen, die zum Leben gehören. Und ebenfalls viele zwischenmenschliche Verbindungen, die ich heute als freier Autor stark vermisse, wo man tagelang niemanden sieht und hinter seinem Schreibtisch sitzt. Dieser Teil der Arbeit fehlt mir, die Kollegen, die man heute gelegentlich noch sieht. Ich denke in keiner Weise mit Bitterkeit an die DEFA zurück, obwohl ich heute noch eine Menge Idioten auf den Mond schießen könnte, die es dort gegeben hat. Aber es gibt eben auch die hervorragenden Fachleute, mit denen es Spaß gemacht hat zu arbeiten, selbst wenn sie mir politisch oder ideologisch nicht nahe waren – was im normalen Leben auch unbedeutend ist. [...] Es war ein Schatz an lebendigen Beziehungen, die ich nicht missen möchte. Insofern sehe ich mit Altersweisheit und Alterssentimentalität auf die DEFA zurück. ■

■ **Kurt Weiler**, Erstes Gespräch (2001, 108 Min)

■ **Kurt Weiler**, Zweites Gespräch (2002, 62 Min)

■ **Konrad Weiß** (2003, 149 Min)

■ **Heidemarie Wenzel** (2017, 65 Min)

■ **Christa Wernicke** (2017, 60 Min)

■ **Christl und Hans-Ulrich Wiemer** (2003, 73 Min)

■ **Klaus Wischnewski** (2000, 160 Min)

■ **Peter Ziesche** (2018, 90 Min)

■ **Herrmann Zschoche** (2011, 107 Min)



**Heidemarie Wenzel**  
Schauspielerin

Also die Gewerke der DEFA waren in Ordnung, aber es waren Tausende dort beschäftigt. Die meisten Bauten waren Büros: Dramaturgen, irgendwelche Parteisekretäre, die wenigsten waren die wirklich Produktiven. Durch den Wasserkopf, der immer aufpassen sollte, knirschte es in allen Gelenken. So war es sehr schwer, etwas durchzusetzen. Auch wenn ich davon nichts gespürt habe, anders als die Regisseure und Autoren. Ich war ja am Ende der Reihe dran, wenn die meisten Kämpfe schon gekämpft waren und man anfangen konnte zu drehen. Dieser Aufwand, der da betrieben wurde, hat einfach Unmengen an Zeit, Geld und Nerven gekostet. Das hätte man sich sparen können. Dennoch waren diese großen Studios zwanzig Jahre meine Heimat, und als ich all das noch nicht durchschaut hatte, war es auch ein tolles Gefühl in diesen berühmten Studios zu drehen. Man hat ja damals, bedingt durch die alte Beleuchtungstechnik und ganz anders als heute, nach Richtung gedreht. Nach Lichtrichtung wurde ganz genau jedes einzelne Take gedreht. Und durch den Umbau hatte man zwischendurch immer Zeit und konnte den Text lernen oder Pause machen. Das war sehr angenehm und ganz anders als heute beim Fernsehen, zumindest beim Seriedrehen, wo man sich wundspielt, es am Ende auch schlecht aussieht und man sich oft wünscht, es nicht gemacht zu haben. Das war bei der DEFA anders. ■



**Christa Wernicke**  
Schnittmeisterin

Ich habe die DEFA geliebt, die großen Studios, die Schneideräume, auch wenn sie gewöhnlich klein und eng waren. Es lag Schneiderraum an Schneiderraum, aber mit einem durchgehenden Balkon nach draußen. So konnte man auch hin und wieder schauen, was die anderen gerade machen. Als ich gehen musste, war ich sehr traurig. Ich habe bei der DEFA angefangen und gute Erfahrungen gesammelt. Was bei ihr sehr gut war, war die Kollegialität unter uns Cuttern, wir waren ungefähr zehn: Kam der eine in Stress, hat der andere sofort geholfen. Das ist heute leider nicht mehr so und für mich der Unterschied zwischen DEFA und Bayerischem Rundfunk. ■



**Christl und Hans-Ulrich Wiemer**  
Regisseurin und Regisseur

Es ist durchaus unsere Absicht gewesen, mit den DEFA-Märchen etwas zu vermitteln, etwas über die edlen und echten Gefühle herauszuarbeiten und unseren Kinder zu zeigen, dass es auch etwas anderes gibt als Geld oder Dinge, bei denen man sich mit den

Ellenbogen durchsetzen muss. Auch wenn dabei der ein oder andere DEFA-Film zu didaktisch war. [...] Die DEFA-Trickfilme bestehen durch ihre Qualität und die Sorgfalt, mit der sie hergestellt wurden. Sie waren im Unterschied zu heute nicht oberflächlich, sondern geschlossene Kunstwerke, die einen speziellen Anteil an der Erziehung der Kinder hatten. ■



**Klaus Wischnewski**  
Dramaturg, Drehbuchautor und Filmkritiker

Man ist heute versucht, rückblickend und angesichts des Zustands des deutschen Films, zu sagen, dass die DEFA eine tolle Sache war. Einfach aufgrund ihres Konzepts, das im bürgerlichen Deutschland höchstens fürs Theater galt: Die Gesellschaft hat ein Interesse an dieser Kunst, sie braucht diese Kunst und deshalb finanziert sie sie. Eine solche Basis, wo man sich doch immer wieder, auch nach Konflikten, traf, um gemeinsam nach neuen Stoffen zu suchen, war eine gute Sache. Es ist schon so, dass der Ärger gegenüber den Chancen verblasst, die darin lagen. Chancen, die nicht schlecht genutzt worden sind. Ich war gerne am Deutschen Theater, aber eigentlich hatte ich bei der DEFA die beste

Arbeitszeit: Eine Mischung aus Kalkül, Konzept und Naivität, die nach 1966 keiner mehr betreiben konnte. ■

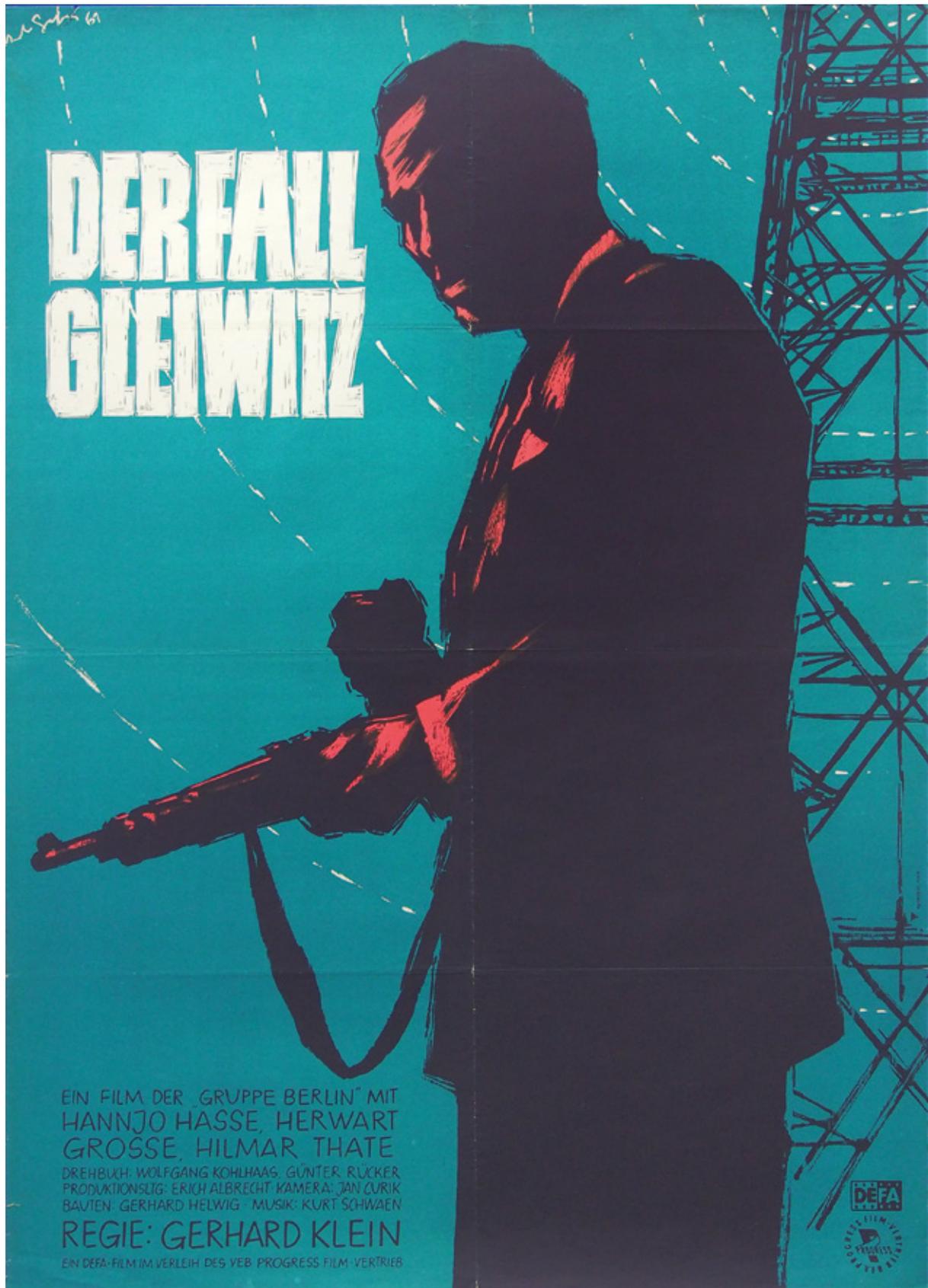


**Peter Ziesche**  
Kameramann

Mit dieser Firma verbinde ich die Möglichkeit Filme zu machen, die für mich eine große Chance als Kameramann waren, verbunden mit der anschließenden Chance auf dem freien Markt weiterzuarbeiten, da ich dank ihr den Job beherrschte. Die DEFA ist aber auch eine Erinnerung an all die wichtigen Leute, denen ich begegnet bin, ob Kollegen von der Kamera und Regie oder auch von den Gewerken: Bühnenmeister, Beleuchtungsmeister, usw. Romantisieren will ich es nicht, aber es hatte etwas Familiäres. In Erinnerung bleibt die Vielfalt an verschiedensten Werkstätten im Studio – hervorragende Handwerker in ihren Bereichen, die die Leistungsfähigkeit dieses Studios ausgemacht haben und sehr angenehme Zeitgenossen waren. Gerade weil sie mit Leidenschaft ihre Arbeit gemacht haben, möchte ich deren Begegnung nicht missen. [...] Heroisieren möchte ich das gesamte Erbe der DEFA nicht, aber es gibt erstaunlich viele gute Sachen. Für mich ist in der Auswahl der heute noch sehenswerten DEFA-Filme der Prozentsatz viel höher, als der lohnenswerte Anteil unter der heutigen Anzahl von Filmen. Die Filme waren bei der DEFA handwerklich einfach sorgfältiger vorbereitet und sauberer ausgeführt. ■

Mehr Informationen zu den eigenproduzierten Zeitzeugengesprächen erhalten Sie über die Online-Datenbank der DEFA-Stiftung ([www.defa-stiftung.de/filme/filmsuche](http://www.defa-stiftung.de/filme/filmsuche)) unter dem Suchbegriff »Zeitzeugengespräch« oder per Eingabe des entsprechenden Namens der Sie interessierenden Person. Das entsprechende Videomaterial ist über den Progress-Ausschnittsdienst erhältlich: [www.progress.film](http://www.progress.film)

2020 auf DVD: Filme aus der Feder von Wolfgang Kohlhaase



# DER FALL GLEIWITZ

EIN FILM DER „GRUPPE BERLIN“ MIT  
HANNJO HASSE, HERWART  
GROSSE, HILMAR THATE

DREHBUCH: WOLFGANG KOHLHAASE, GÜNTER RÜCKER  
PRODUKTIONSLIEG: ERICH ALBRECHT KAMERA: JAN CURIK  
BAUTEN: GERHARD HELWIG · MUSIK: KURT SCHWAEN

REGIE: GERHARD KLEIN

EIN DEFA-FILM IM VERLEIH DES VEB · PROGRESS FILM-VERTRIEB

DEFA

PROGRESS  
FILM-VERTRIEB



Ich lernte Barton Byg Anfang der 1990er-Jahre kennen. Zu dieser Zeit arbeitete ich beim PROGRESS Filmverleih, wo ich 1987 angefangen und gerade die Arbeit im Weltvertrieb übernommen hatte. Barton kam nach Berlin, um mit PROGRESS-Mitarbeiter Rudi Winter die 16mm-Lizensierung der beiden Konrad Wolf Filme **Der geteilte Himmel** und **Sonnensucher** zu besprechen. Ein amerikanischer Professor interessiert sich für DEFA-Filme und will diese Filme nach Amerika bringen? Das war schon etwas Besonderes für uns PROGRESSler so kurz nach der Wende. Der 23. September 1993 war der offizielle Gründungstag der DEFA Film Library. 2018, genau 25

Jahre später, ist ihr Direktor Barton in Rente gegangen. In dem Vierteljahrhundert ist die DEFA Film Library gewachsen und bekannt geworden für regelmäßige DVD-Veröffentlichungen, die Verfügbarkeit von DEFA-Filmen auf der Streaming Plattform Kanopy und besonders auch durch regelmäßig stattfindende Sommerfilmfestivals und Tourneen von (ost)deutschen Filmemacherinnen und Filmemachern. Dank der Arbeit von Barton und dem DEFA-Film-Library-Team, zu dem auch Skyler Arndt-Briggs und viele begabte Studierende gehören, hat sich der DEFA-Film einen festen Platz in der internationalen und vor allem US-amerikanischen Filmforschung gesichert.

### *Barton, wann und wodurch wurde Dein Interesse am DEFA-Film geweckt? Was inspirierte Dich, die DEFA Film Library zu gründen?*

Mein Interesse an DEFA-Film und DDR-Geschichte wurde von Patricia Herminghouse geweckt, meiner Professorin in German Studies an der Washington University in St. Louis. Als Student beschäftigte ich mich mit der Arbeit von Konrad Wolf. Ich verehrte seine Filme **Sterne** (1959) und **Sonnensucher** (1958) und war vertraut mit seiner Arbeit als Präsident der Akademie der Künste. Meine Forschung führte mich dann 1988 mit einem Fulbright Stipendium in die DDR, also ein Jahr vor dem Mauerfall. Es war die Zeit, als die sowjetischen Perestrojka-Filme zurückgezogen wurden, da sie angeblich zu radikal für die DDR waren, und das Magazin Sputnik verboten wurde. In dieser politisch sehr komplizierten und angespannten Situation gab es einen Lichtblick: Das war der Dokumentarfilm **Winter adé** von Helke Misselwitz, den ich auf dem Leipziger Dokumentarfilmfestival im Herbst 1988 sah. Mir war sofort klar, dass ich eines Tages diesen Film in den USA zeigen möchte.

Ab 1978 nahm ich regelmäßig an den Weimarer Hochschulferienkursen teil, was durch Patricia Herminghouses Kontakte zustande kam. Dort wurden ab und an auch DEFA-Filme gezeigt und DEFA-Regisseure kamen zu diesen Kursen, um ihre Filme zu diskutieren. Patricia war auch diejenige, die 1975 das GDR Bulletin gründete und uns Studierende in die Redaktion und Produktion des Journals mit Artikeln rund um die ostdeutsche Kultur einbezog. Als sie dann an die University of Rochester wechselte, war ich 1982/83 Lektor dieses Journals. Ich hatte damals gerade meine Doktorarbeit abgeschlossen. Sämtliche DEFA-Klassiker, die durch den amerikani-

schen Verleih Audio Brandon Films auf 16mm angeboten wurden, hatte ich während meiner Studienzeit gesehen. Und ich kannte natürlich die Filme, die durch die DDR-Botschaft in Washington D.C. verliehen wurden.

Die Anregung eine DEFA Film Library zu gründen, war u.a. der Tatsache geschuldet, dass westdeutsche Filme unproblematisch in den USA verfügbar waren und ohne großen Kostenaufwand im 16mm-Format von West Glen in New York ausgeliehen werden konnten. Ich glaube, West Glen wurde von InterNationales und dem westdeutschen Auswärtigen Amt unterstützt. Ich stellte mir immer wieder vor, dass es doch auch möglich sein müsste, die ostdeutschen Filme den amerikanischen Wissenschaftlern und Lehrern zugänglich zu machen.

Ich hatte damals auch das Glück mit Ingrid Scheib-Rothbart, die seit 1962 Filmkuratorin am Goethe-Institut in New York war und sich sehr für den deutschen Film

### Filmszene aus **Winter adé** (Helke Misselwitz, 1988)



engagierte, an der Katalogisierung von allen deutschen Filmen im Verleih in den USA zu arbeiten. Wir wollten den Zugang zu deutschen Filmen so leicht wie möglich machen. Mit ihr habe ich auch eine USA-Filmtour der Westberliner Filmemacherin Helga Reidemeister realisiert. Beide Projekte waren für mich unvergessliche und wichtige Meilensteine in Richtung der Gründung der DEFA Film Library. Und nachdem ich *Winter adé* gesehen hatte, wollte ich die Regisseurin des Films unbedingt in die USA bringen!

### *In welchem Umfang waren DEFA-Filme auch vor 1989/90 in den USA verfügbar?*

Über die DDR-Botschaft und Audio Brandon Films konnten einige DEFA-Titel ausgeliehen werden, die einen guten Einblick in das DEFA-Schaffen gaben. Auf jeden Fall waren es genügend gute Titel, um einen Grundkurs zur DEFA-Filmgeschichte in den 1980er-Jahren an der Washington University in St. Louis anbieten zu können. Aber die Ausleihe der DEFA-Filme, der Versand oder das Herausfinden, welche Filme überhaupt verfügbar waren, war nicht immer einfach und war manchmal schon etwas abenteuerlich. Ich erinnere mich noch sehr genau an eine Vorführung von *Solo Sunny* (1979) in Humboldt County in Kalifornien. Die Germanistin Kay LaBahn hatte mich an die Humboldt State University eingeladen und ich wollte dort den Film während meiner Vortragsreihe zeigen. Es war kompliziert, diese Kopie nach Kalifornien zu bringen. Sie musste auf besonderem Weg über die DDR-Botschaft besorgt werden. Es stellte sich dann heraus, dass es nur eine 35mm-Kopie des Films mit englischen Untertiteln gab. Meine Gastgeberin tat alles, um die Vorführung nicht platzen zu lassen und mietete kurzerhand ein Kino. Es wurde ein besonderes Erlebnis für die Studierenden, die nicht erwarteten, einen DDR-Film auf der großen Leinwand zu sehen.

### *Das offizielle Gründungsdatum der DEFA Film Library war der 23. September 1993, aber es gab schon viele Aktivitäten vor diesem Termin.*

Die Tour mit Helga Reidemeister war ein sehr gutes Modell, das ich für die ersehnte Tour mit der Regisseurin Helke Misselwitz, dem Kameramann Thomas Plenert und der Schnittmeisterin Gudrun Steinbrück im Herbst 1989 anwendete. Es gab auch ein sehr lebhaftes Netzwerk von interessierten amerikanischen Germanistinnen und Germanisten, besonders die Mitglieder der Organisation *Women in German*, auf die ich bei der Organisation der Tour zählen konnte. Wenn ich mich richtig erinnere, kam die Filmkopie, die englische



Barton Byg und die Regisseurin Helke Misselwitz 2014 in Amherst



Auch DEFA-Regisseur Herrmann Zschoche war Gast in Northampton (2016)

Untertitel hatte, von der Hauptverwaltung Film des Ministeriums für Kultur der DDR oder vielleicht auch vom DEFA-Außenhandel.

Die Tour führte zu zwölf amerikanischen Universitäten, Colleges und Filmarchiven. Der letzte und dreizehnte Stop war an meiner Universität, der University of Massachusetts Amherst und dem 5-College-Konsortium. Das sollte der Höhepunkt der Tour werden ... und das wurde er dann auch im wahrsten Sinne des Wortes! Denn die Vorführung an meiner Universität fand am Abend des Berliner Mauerfalls, am 9. November 1989 statt! Die letzte Vorführung war ein Tag später und es kamen so viele interessierte Zuschauer, dass das Auditorium überfüllt war. Leute saßen mit Champagner auf dem Fußboden und feierten den Mauerfall. Es gab lebhaftes Diskussionen und man wollte genau wissen, was da in der DDR passierte. Auch wenn es eine erfolgreiche Tour war, bin ich mir sicher, dass die drei DDR-Künstlerinnen und -Künstler den Mauerfall lieber live in Berlin erlebt hätten als in den USA!

### *Es wird oft mit Verwunderung festgestellt, dass die DEFA Film Library so viele 35mm und 16mm-Kopien besitzt. Wie und wann sind diese Kopien überhaupt in die USA gekommen?*

Die Übernahme von 35mm- und 16mm-Theaterkopien vollzog sich in mehreren Phasen. Und alles passierte, als nach dem Mauerfall DDR-freundliche Einrichtungen oder die DDR-Botschaft in den USA aufgelöst wurden. Es gab in den USA ein US Committee for Friendship with the GDR (USCFGDR), das 1975 gegründet worden war. Es war keine große Organisation, sie hatte vielleicht um die 500 Mitglieder, darunter Personen aus Kunst, Gewerkschaft und Kirche. Sie erhielt über die DDR-Einrichtung



■ ■ ■ ■ ■  
Die DEFA-  
Filmkopien im  
Lager der UMass

Liga für Völkerverständigung vielfältige Unterstützung, u. a. stellte die Liga DEFA-Filme für propagandistische Zwecke zur Verfügung. Als die USCFGDR aufgelöst wurde, haben wir ca. 250 Filmkopien von ihr übernommen. Neben vielen DEFA-Spiel- und Dokumentarfilmen gab es auch 40 **DDR-Magazine** – Kurzfilmprogramme, die die DEFA im Auftrag des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten produziert hatte. Wir haben außerdem alle DEFA-Filmkopien der DDR-Botschaft, die bei West Glen in New York gelagert waren, nach Amherst geholt. All diese Kopien wurden durchgesehen und archiviert. Das passierte natürlich in Abstimmung mit PROGRESS und der Bundesanstalt für vereinigungsbedingte Sonderaufgaben (BvS). Einige Jahre später, im Jahr 1997, haben wir dann auch vom PROGRESS Filmverleih eine größere Anzahl von 35mm-Kopien in unsere Sammlung aufgenommen. Dabei handelte es sich um Kopien, die während der Umstrukturierungen des Filmwesens von den Bezirksfilmdirektionen zurückgeführt wurden oder Kopien, die nicht mehr bei PROGRESS benötigt wurden.

Wir waren in dieser Zeit im direkten Kontakt mit der BvS, die uns die Vollmacht und Erlaubnis gab, die DEFA-Kopien an die University of Massachusetts (UMass) zu holen. Diese Vollmacht beinhaltete jedoch auch den Passus, dass wir zwar die Kopien übernehmen könnten, daraus jedoch kein rechtlicher Anspruch auf das Verleihrecht erwachse. Den Erwerb der Verleihrechte haben wir dann zusammen mit PROGRESS und der DEFA-Stiftung (in Gründung) verhandelt. Der gesamte Prozess begann mit einem offiziellen Schreiben der BvS vom 7. August 1996. Dieses Schreiben gab Herrn Eberhard Wagemann, der für die Privatisierung von PROGRESS verantwortlich war, das Mandat eine Rahmenvereinbarung mit der UMass und der DEFA Film Library abzuschließen. Bereits fünf Monate später wurde diese Vereinbarung unterzeichnet und erlaubte den Verleih der Filmkopien. Dieser Vertrag wurde zwei Jahre später, am 10. Februar 1999, von der BvS auf die DEFA-Stiftung übertragen, wenige

Tage nach ihrer offiziellen Gründung. In diesen Jahren arbeiteten wir sehr eng mit Wolfgang Klaue, dem Vorstand der DEFA-Stiftung, zusammen, der uns mit Rat und Tat zur Seite stand. So zum Beispiel bei den Vorbereitungen unserer großen DEFA-Retrospektive am New Yorker Museum of Modern Art (MoMA), die im Jahr 2005 stattfand.

Zusätzlich hat die DEFA Film Library selbst 35mm-Kopien hergestellt. Fast alle, die wir 2005 in dem Programm *Rebels with a Cause: The Cinema of East Germany* am MoMA zeigten, waren neue Kopien mit neuen englischen Untertiteln. Diese 20 Kopien konnten durch die großzügige Unterstützung der Max Kade Foundation, Inc., in New York hergestellt werden. Und auch für die Filmreihe *Wende Flicks: Last Films from East Germany*, die 2009 am LACMA in Los Angeles ihre Premiere feierte, hatten wir neue 35mm-Kopien in Eigenfinanzierung produziert. Bei diesen Kopien handelt es sich wirklich um Raritäten, denn wir sind das einzige Archiv in der Welt, das für diese Filme englisch untertitelte Theaterkopien besitzt. Es mag im digitalen Zeitalter nichts Besonderes sein, doch wir sind sehr stolz, diese Kopien, einschließlich *Letztes aus der DaDaeR* (Jörg Foth, 1990), *Miraculi* (Ulrich Weiß, 1991), *Das Land hinter dem Regenbogen* (Herwig Kipping, 1991) und *Verfehlung* (Heiner Carow, 1992), in unserer Sammlung zu haben.

Ich erinnere mich, dass die Produktion der Kopien für das *Wende-Flicks*-Programm nicht ganz einfach war. Durch die rasanten politischen und kulturellen Veränderungen in der damaligen DDR in den Jahren 1989 und 1990 war Vieles auf- und umgeräumt worden. So bedurfte es detektivischer Arbeit, um die originalen Negative nun Jahre später ausfindig zu machen. Und ich erinnere mich noch sehr gut daran, dass unsere Kopie von *Herzsprung* (Helke Misselwitz, 1992) die überhaupt letzte 35mm-Kopie war, die vom DEFA-Kopierwerk hergestellt wurde. Ihr Versand war tatsächlich eine der letzten Amtshandlungen, bevor das Kopierwerk seine Türen schloss.





Eberhard Esche und Renate Blume in Konrad Wolfs Spielfilm **Der geteilte Himmel** (1964)



Ulrike Germer und Günther Simon in **Sonnensucher** (Konrad Wolf, 1958)

*Gleich nach der Wende hast Du auch die Filme **Der geteilte Himmel** und **Sonnensucher** im 16mm-Format für Nordamerika lizenziert. Warum gerade diese beiden Titel?*

Diese Lizensierungen fielen zusammen mit der offiziellen Gründung der DEFA Film Library. Genau am 23. September 1993 erhielt ich ein Schreiben von meiner Universität, dass ich diese Kopien erwerben darf. Ich möchte in diesem Zusammenhang erwähnen, dass ich der UMass Amherst wirklich dankbar bin, dass sie von Anfang an und bis heute die DEFA Film Library so großzügig unterstützt. Aber um die Frage direkt zu beantworten: Mein Interesse an DDR-Filmen geht ursprünglich auf die erwähnte Bewunderung von Filmen von Konrad Wolf zurück. DDR-Literatur, besonders Werke von Christa Wolf und Heiner Müller, stießen auf großes Interesse bei den amerikanischen Germanisten in den 1970er-Jahren. So war es ganz normal und ein natürlicher Vorgang, dass man sich auch für Filme, die mit dem einen oder anderen Namen verbunden waren, interessierte. Und die Verfilmung von Christa Wolfs Roman **Der geteilte Himmel** (1964) in der Regie von Konrad Wolf machte natürlich neugierig. Aber auch bestimmte politische Ereignisse wie der Rüstungswettlauf während des Kalten Krieges war ein aktuelles Thema für die amerikanischen Germanisten. Da der Film **Sonnensucher** sowohl dieses Thema als auch die Tradition des Weimarer Kinos und G.W. Pabsts Film **Kameradschaft** (1931) verbindet, hatte ich großes Interesse auch diesen Film von Konrad Wolf auf die amerikanische Leinwand zu bringen.

*Im Herbst 1998 öffnete ICESTORM International ein Büro in Northampton, nur wenige Kilometer von Amherst entfernt. Du warst an der Auswahl der Titel für den ersten ICESTORM-Katalog mit 20 DEFA-Filmen beteiligt, die auf VHS herauskommen sollten. Nach welchen Gesichtspunkten hast Du damals diese Filme empfohlen?*

Es war ein aufregender Moment, als Gerhard Sieber sich entschied, das Büro der ICESTORM International in Northampton zu etablieren. Warum gerade in Northampton? Zum einen war Massachusetts der einzige Bundesstaat, der in Berlin ein Büro hatte, welches wirtschaftliche Investitionen unterstützte. Dieses Büro gab Gerhard Sieber Hilfestellung bei der Gründung von ICESTORM International und half nicht nur mit wichtigen Kontakten, sondern auch mit Arbeitsvisa. Ein zweiter Grund war sicher die Nähe zur DEFA Film Library.

Der erste Katalog kam bereits Anfang 1999 heraus. Ich glaube, Gerhard Sieber, sein Team und ich sind bei der Zusammenstellung des ersten Katalogs von verschiedenen Gesichtspunkten ausgegangen. Wir wollten mit den 20 Titeln einen Überblick des DEFA-Schaffen geben. Es sollten repräsentative Titel sein, die den DEFA-Kanon bedienen, von internationaler Relevanz sind, die sich für den Unterricht eignen sollten und auch im Home-Video-Bereich konkurrenzfähig sind. Zum ersten Katalog gehörten DEFA-Klassiker wie **Solo Sunny, Ich war neunzehn** (Konrad Wolf, 1967), **Jakob der Lügner** (Frank Beyer, 1974), **Die Mörder sind unter uns** (Wolfgang Staudte, 1946), **Der Untertan** (Wolfgang Staudte, 1951) und **Spur der Steine** (Frank Beyer, 1966). Wir entschieden uns, auch **Coming Out** (Heiner Carow, 1989) in den ersten Katalog aufzunehmen, da wir diesem Film große Chancen im Home-Video-Bereich einräumten, was sich dann auch bestätigte. In späteren Katalogen kamen viele Genrefilme wie Märchen, Indianer- und Opernfilme hinzu.

Gerhard Sieber hatte die Idee, den Videos eine Art Qualitätssiegel zu geben. Er stellte sich vor, dass das UMass-Logo auf dem Cover jeder Videokassette erscheinen sollte. Das war natürlich etwas ganz Neues für die Universität und bedurfte etwas Überzeugungsarbeit, wobei ich gern geholfen habe. So konnten wir die UMass gewinnen. Lee Edwards, die damalige Dekanin meines Colleges for Humanities and Fine Arts, und Fre-





2019 erschien der erste Band in der Serie: *Screened Encounters: The Leipzig Documentary Film Festival 1955-1990* von Caroline Moine.

Ich denke, dass die DEFA inzwischen einen gleichberechtigten Stellenwert in der deutschen Filmgeschichtsschreibung einnimmt. Das war wirklich anders vor dem Mauerfall, als man sich auf den deutschen Stummfilm, das Weimarer Kino, die Nazi-Filme und den westdeutschen Film konzentrierte. Ich möchte so weit gehen und sagen, dass die DEFA-Forschung im englischsprachigen Raum nicht nur die Rezeption des DEFA-Films in Amerika, sondern auch in den westdeutschen Bundesländern beeinflusst hat.

*Die University of Massachusetts Amherst hat von Anfang an und bis heute dieses besondere Projekt »DEFA Film Library« unterstützt. Warum?*

Ja, es war wirklich ein Segen für die DEFA Film Library und für die DEFA-Forschung, dass die UMass-Administration von Anfang an risikobereit war und in das DEFA Film Library-Projekt investiert hat. Ohne die Unterstützung der UMass gäbe es keine DEFA Film Library. Es begann mit einem Startkapital und über die Jahre erhielten wir laufende Finanzierungen: von Gehältern

für zwei Stellen bis hin zu kostenlosen Räumlichkeiten. Die Existenz der DEFA Film Library ist auf das Engagement von vielen Personen in der UMass-Administration zurückzuführen. Ich möchte hier stellvertretend einige Namen nennen. Ich hatte bereits Lee Edwards und Frederic Byron erwähnt, aber auch Samuel Conti, Paul Kosteki, Michael Malone und Murray Schwartz standen uns immer beratend und hilfreich zur Seite. Und ein besonderer Dank geht an Julie Hayes, die gegenwärtige Dekanin unseres Colleges for Humanities and the Fine Arts, die uns in den vergangenen Monaten sehr bei der Suche meines Nachfolgers bzw. meiner Nachfolgerin unterstützt hat.

DDR-Studien waren und sind ein wichtiger Teil des Forschungsprofils des German and Scandinavian Studies Program an der UMass Amherst und dem 5-College-Konsortium. Ich bin unsagbar froh, dass die UMass-Administration die Einmaligkeit der Bedeutung der DEFA Film Library, die sich auch in dem internationalen Netzwerk der DEFA Film Library widerspiegelt, erkannt hat. Ich denke, dass unsere Administration der DEFA Film Library und unseren langjährigen Partnern, u.a. der DEFA-Stiftung, dem PROGRESS Filmverleih, ICESTORM Entertainment, der Zentralverwaltung der Goethe-Institute und ihrem weltweiten Netzwerk, dem National Endowment for the Humanities, dem Fulbright-Programm, der Max Kade Foundation und den vielen privaten oder staatlichen und internationalen Einrichtungen ein sehr großes Vertrauen entgegen bringt.

*Ich denke auch gern an die großartige Filmreihe **Rebels with a Cause** am Museum of Modern Art in New York 2005 zurück. Denkst Du, dass diese Filmreihe und dann auch spätere Reihen, wie z.B. **Wende Flicks 2009**, oder das **Artist-in-Residence Programm** dazu beigetragen haben, dem DEFA-Film auch international eine größere Akzeptanz zu geben?*

Die Filme des Neuen Deutschen Films aus der Bundesrepublik wurden in den 1970er-Jahren zum internationalen Begriff, besonders auch durch die große Aufmerksamkeit des New Yorker Publikums. Die New Yorker sahen diese Filme mit Begeisterung. Und irgendwie führten sie den Deutschen die Qualität ihrer eigenen Filme vor Augen. Ich denke, dass unsere Filmreihe am MoMA in New York einen sehr wichtigen Impuls gegeben hat, sich die DEFA-Filme genauer anzusehen. Das betrifft besonders die Reaktion auf diese Filmreihe in den alten Bundesländern. Aber auch die DEFA-Retrospektiven in Israel, Südafrika oder in anderen Ländern haben vom Erfolg der MoMA-Filmreihe profitiert.



Sorgt auch in den USA für gute Laune:  
**Heißer Sommer** von Joachim Hasler (1967)

*Du hast 25 Jahre lang die DEFA Film Library geleitet. Was waren wichtige Momente und Erfahrungen?*

Immer wieder beobachte ich mit Faszination, dass Filme ein Eigenleben haben. Jede Generation oder Besuchergruppe kann denselben Film ganz anders sehen. Und es ist faszinierend, dass man nicht unbedingt Vorkenntnisse der DDR- oder der deutschen Geschichte haben muss, um emotional von den DEFA-Filmen berührt zu werden. Zwar sind Filme nationale Produkte, doch wenn sie gut sind, werden sie auch von einem internationalen Publikum rezipiert.

Ich war gerührt, als etwa Zuschauer in Israel oder Südafrika die Themen einiger DEFA-Filme mit den historischen Erfahrungen und Konflikten in ihren eigenen Ländern in Verbindung brachten. Aber am anderen Ende des Spektrums funktionieren die Filme immer auch als Unterhaltung. Es hat mich überrascht, dass amerikanische Schülerinnen und Schüler in Deutschklassen in den 1990er-Jahren die Lieder des DEFA-Musicals **Heißer Sommer** (Joachim Hasler, 1967) begeistert mitgesungen haben.

Ich gehe momentan durch alle meine Dokumente und Briefwechsel, die bis in die 1970er-Jahre zurückgehen. Dabei stelle ich fest und bin sehr bewegt, wie viele Menschen mich über die vielen Jahre in meiner Arbeit intellektuell, organisatorisch und auch persönlich ermutigt und unterstützt haben. Es ist wirklich eine endlose Liste von Namen!

Ich muss der DEFA Film Library dafür danken, dass ich so viele kreative Künstlerinnen, Künstler, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus der DDR und aus der ganzen Welt treffen konnte. Dank der DEFA-Filme

reiste ich in viele Länder, einschließlich Hong Kong, Südafrika, Israel und Großbritannien, wo ich die Filme vorstellen und diskutieren durfte.

Ich denke oft daran, dass es nach dem Mauerfall nicht klar war, was aus den DEFA-Filmen wird. Es wäre möglich gewesen, dass sich nur einige wenige Spezialisten für das scheinbar abgeschlossene Thema »DEFA« interessiert hätten. Doch ich bin sehr froh, dass die Geschichte anders ausgegangen ist und die künstlerische Arbeit der DEFA weltweit anerkannt wird.

*Du hast derart lang mit dem DEFA-Film gearbeitet, dass Du ihm auch weiterhin treu bleiben wirst. Erst im vergangenen Herbst hast Du auf persönliche Initiative und mit privater Finanzierung ein DEFA Endowment ins Leben gerufen. Welche Idee steckt dahinter?*

Einerseits hoffe ich, dass dieses Endowment auch Andere, deren Forschung und Karriere durch die DEFA Film Library beeinflusst und bereichert wurde oder wird, die Arbeit der Library auch finanziell unterstützen werden, sodass Sammlungen, Forschung und spezielle Programme auch in Zukunft finanziert werden können und die DEFA-Filme für kommende Generationen zugänglich bleiben.

Ich bin meinem DEFA-Film-Library-Team außerordentlich dankbar, dass es überdies den Founders Fund in meinem Namen und anlässlich meines Ausscheidens ins Leben gerufen hat und damit junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler unterstützt, die die DEFA Film Library oder unsere UMass Sammlungen besuchen möchten. Ich hoffe, dass das Endowment und der Founders Fund auch hilfreich sein können, wenn im kommenden Jahr Mariana Ivanova als die neue akademische Direktorin zum DEFA-Film-Library-Team kommen und eine neue Phase für die DEFA Film Library beginnen wird. ■



**Hiltrud Schulz** hat sowohl beim PROGRESS Filmverleih als auch bei der ICESTORM International gearbeitet. Seit 2002 gehört sie zum Team der DEFA Film Library. Mehr Informationen zu den Filmen, Veranstaltungen und Förderprogrammen der DEFA Film Library finden Sie unter **[ecommerce.umass.edu/defa](http://ecommerce.umass.edu/defa)**.



Hörfilmautorin Anke Nicolai

---

# Kinofilme für blinde Menschen erlebbar machen

Hörfilmautorin Anke Nicolai im Gespräch mit Philip Zengel

**A**nke Nicolai ist Autorin für Audiodeskription. Sie erstellt unter anderem Hörfilm-Fassungen für DEFA-Produktionen, damit auch blinde Menschen die Filme erleben können. 1997 besuchte Anke Nicolai das erste Schulungsseminar zu diesem Thema, das in Deutschland angeboten wurde. »Sprache und Film zu kombinieren«, darin liegt ihre Leidenschaft. Im Jahr 2000 ist sie Mitgründerin von

Hörfilm e.V., der Vereinigung deutscher Hörfilmbeschreiberinnen und -Beschreiber. Heute zählt Anke Nicolai zu den erfahrensten Hörfilmautorinnen in Deutschland. Fünf Mal wurde sie bereits mit dem Deutschen Hörfilmpreis prämiert. Sie engagiert sich zudem beim Heiner-Carow-Preis der DEFA-Stiftung auf der Berlinale. Seit drei Jahren wird die Verleihung barrierefrei durchgeführt.

*Anke, im Kontext Deiner Arbeit fällt immer das Wort »barrierefrei«. Was umfasst dieser Begriff jenseits der vagen Vorstellung, die jeder davon hat?*

Barrierefreiheit ist für mich eigentlich gar nicht das richtige Wort. Inklusion ist mir lieber. Mein Ansatz ist, dass alle Menschen gemeinsam Kultur und Kunst erleben. Jede und jeder auf seine Weise, aber trotzdem zusammen. Inklusion meint, dass eine Lösung für alle gefunden wird, und nicht eine Lösung für Menschen ohne Behinderung und eine Sonderlösung für Menschen mit Behinderung. Mir ist bewusst, dass das schwer realisierbar und ein hoher Anspruch ist. Daher wird der Begriff »barrierefrei« eher verwendet. Es geht darum, Barrieren abzubauen.

*Was bedeutet das in Deinem Tätigkeitsfeld für das Medium Film?*

Blinde Menschen können ins Kino gehen und hören lediglich die Tonspur. Dadurch fehlen ihnen ganz wesentliche Informationen: Wer hat geschossen? Ist jemand verletzt worden? Wer küsst wen? Also relevante Dinge, die dazu beitragen, dass man bei einem Film mitfiebert und ihn mit Emotionen und Gefühlen erlebt. Diese Informationen will ich mitgeben. Blinde sollen mit derselben inhaltlichen Tiefe wie Sehende einen Film verfolgen – genauso lachen oder weinen. Das ist das Ziel meiner Arbeit.

*Wie steht es denn derzeit um die Barrierefreiheit im deutschen Film?*

Ein großer Meilenstein in unserer Entwicklung war das Jahr 2012. Damals haben die öffentlich-rechtlichen Fernsehsender in einer Selbstverpflichtung beschlossen, das komplette Vorabend- und Abendprogramm barrierefrei zugänglich zu machen. Etwa zeitgleich gab es eine Novellierung des Filmförderungsgesetzes. Wer für seinen Film von der FFA, dem BKM oder dem DFFF Fördergelder erhalten möchte, muss eine barrierefreie Fassung vorweisen. In diesem Jahr ist hinzugekommen, dass für Filme des Filmerbes, die neu digitalisiert werden, eine barrierefreie Fassung erstellt werden muss.

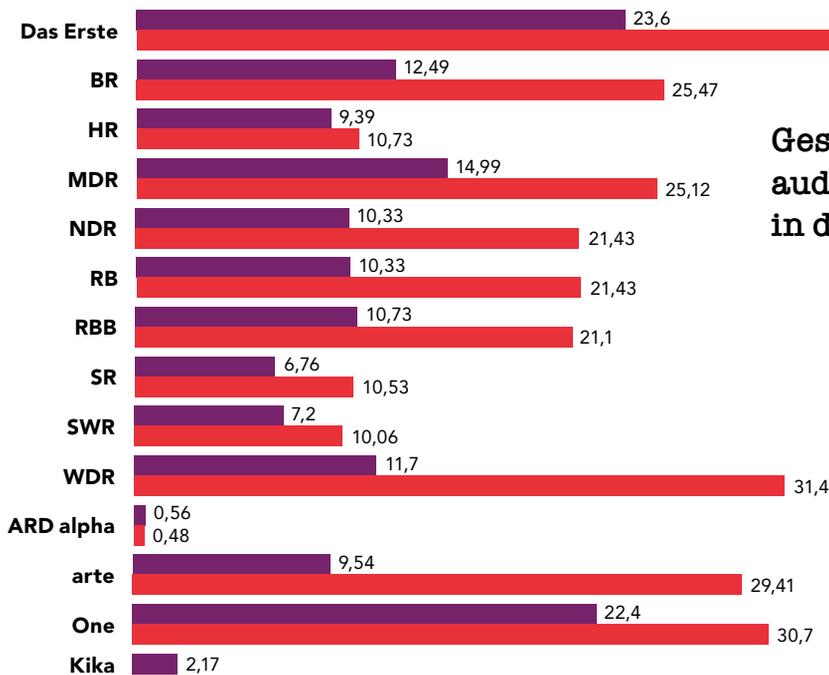
Hierzu zählt natürlich auch das Filmerbe der DEFA. Dadurch gibt es nun noch mehr Möglichkeiten für blinde Menschen, auch historisch bedeutsame Filme neu zu erleben und wiederzuentdecken.

*Und wo können blinde Menschen die barrierefreien Filme erleben?*

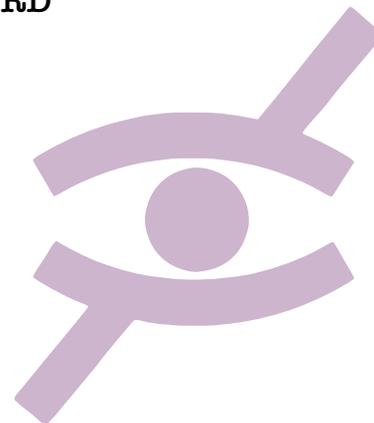
Zum einen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen. Etwa zehn bis zwölf Prozent der Sendetermine sind derzeit barrierefrei, über eine weitere Tonspur kann die Audiodeskription am Fernsehgerät eingeschaltet werden. Dann natürlich auch im Kino, beispielsweise mit der Smartphone-App »Greta« von »Greta & Starks«. Die App ermöglicht es, dass in jedem Kino, unabhängig von seiner geografischen Lage, Größe oder Ausstattung, Filme in barrierefreier Fassung erlebt werden können. Die App synchronisiert sich im Kinosaal mit dem Filmtone, der aus den Lautsprechern kommt. Voraussetzung ist, dass das Verleih-Unternehmen des Films den Betreibenden der App im Vorfeld die barrierefreie Fassung zur Verfügung stellt und die Kosten für die Einstellung übernimmt. Nicht zuletzt können Filme auf DVD und Blu-ray barrierefrei zugänglich gemacht werden. Derzeit gibt es allerdings noch keine Verpflichtung in diesem Bereich, sodass nicht jede DVD-Neuerscheinung mit einer barrierefreien Fassung ausgestattet ist.

*Wenn Du einen neuen Film zu Bearbeitung bekommst – wie gehst Du bei der Erstellung einer Hörfilm-Fassung vor?*

Zunächst schaue ich mir den Film komplett an und mache mir erste Notizen: Welche Figuren gibt es? In welcher Konstellation stehen sie zueinander? Was sind die Schlüsselszenen? Ich notiere mir Themen, die ich recherchieren muss, weil ich mich dort nicht auskenne. Beispielsweise eine spezielle Sportart. Das ist wichtig, um später die richtigen Wörter und Begrifflichkeiten für die Filmbeschreibung zu finden. Meine Notizen und Recherchen helfen mir in der Feinarbeit. In dieser Phase arbeite ich mich von Lücke zu Lücke im Film vor. Auf keinen Fall darf ich gesprochenes Wort, wichtige



## Gesamtprozentzahl des audiodeskribierten Programms in der ARD



Quote in 24 Stunden Quote von 20 bis 23 Uhr

Stand 2. Quartal 2019

Geräusche oder Filmmusik überlagern. Ich notiere mir dann die Timecodes, anhand derer ich sehe, welches Zeitfenster an Sekunden ich für meinen Text zur Verfügung habe, um relevante Informationen einzusprechen.

### Geht es dabei um eine reine Beschreibung der dargestellten Inhalte?

Nein, auf gar keinen Fall. Wir Hörfilmautorinnen und -autoren versuchen die Bildsprache, die jeder Film mit sich bringt, in eine geschlossene Sprache zu übersetzen und dabei alle visuellen Elemente eines Films zu berücksichtigen, nicht nur Mimik und Gestik der Schauspielenden zu beschreiben, sondern auch zu schauen: Wie ist die Kameraperspektive? Welche Farben werden eingesetzt? Gibt es besondere stilistische Mittel, die eingesetzt werden?

### Das klingt anspruchsvoll!

Es erfordert höchste Konzentration. Ich arbeite pro Tag bis zu sechs Stunden an einem Film und schaffe in dieser Zeit je nach Produktion zwischen zehn und fünfzehn Minuten. Je größer meine Zeitfenster im Film sind, desto mehr relevante Informationen kann ich unterbringen, um das Bild im Kopf zu vergrößern. Wenn ich wenig Platz habe, ist es nur »eine Wohnung«, habe ich viel Platz, wird es »eine Wohnung mit weitläufigem Wohnzimmer, in der ein braunhaariger Mann am Fenster steht und ein Sektglas in der Hand hält«. Wichtig ist

es bestimmte Standards zu berücksichtigen. Zum Beispiel sollte eine neu eingeführte Figur zeitnah innerhalb von 30 Minuten beschrieben werden, damit für Blinde relativ schnell ein Bild von der Person entsteht.

### Mit welchen Herausforderungen hast Du bei der Erstellung einer Hörfilm-Fassung zu kämpfen?

Bleiben wir dafür einfach gleich bei den Figuren. Schwierig war es beispielsweise beim DEFA-Indianerfilm *Spur des Falken* (Gottfried Kolditz, 1968) mit Gojko Mitic. Dort gibt es die Indianerin Blauhaar, die eine wichtige Nebenrolle spielt. Der Name »Blauhaar« wird im Film aber gar nicht genannt. Nun stellt sich die Frage, mit welchem Namen Blauhaar in der Hörfilm-Fassung vorgestellt werden soll. Der Begriff »Squaw« ist politisch unkorrekt, gilt als Schimpfwort und schied somit schnell aus. »Indianerfrau« konnte sie auch nicht genannt werden, da noch weitere Indianerfrauen im Film vorkommen. Schließlich haben wir uns für »Indianermädchen« entschieden. Der Name passt gut, da die Figur noch recht jung ist. An diesem Beispiel sieht man aber, dass eine einfache Namensgebung manchmal recht kompliziert sein kann und längere Diskussionen hervorruft.

### Unterstützen Dich blinde Menschen bei der Bewältigung dieser Herausforderungen?

Ja, fast immer. Im Kinobereich wird selten auf die Abnahme der Hörfilm-Fassung durch eine blinde, speziell

geschulte Referenzperson verzichtet. Die Abnahme läuft dann so ab, dass die sehende Autorin bzw. der sehende Autor, der die Audiodeskription zuvor allein erstellt hat, den Text parallel zum Film vorliest und die blinde Person daneben sitzt, um Nachfragen zu stellen und Verständnisprobleme aufzuzeigen. Gegebenenfalls kann der Text dann noch einmal geändert werden. Für einen 90-minütigen Film dauert das einen ganzen Tag. Diese Vorgehensweise hat sich in der Vergangenheit bewährt.

*Ist es ein Unterschied, ob Du für einen älteren Film oder eine neue Filmproduktion eine Hörfilm-Fassung erstellst?*

Produktionen aus dem Bereich des Filmerbes sind oftmals viel ruhiger und langsamer erzählt als heutige Produktionen. Je nach Regisseurin und Regisseur wird bei älteren Filmen viel mehr mit Stille und langen Bildeinstellungen gearbeitet. Für die Audiodeskription eröffnet das deutlich mehr Gestaltungsspielräume. Wir können viel genauer beschreiben, dürfen die Stille aber auch nicht zutexten. Wir versuchen die Filmästhetik mit Sprache einzufangen und möchten den Film dann auch einfach wirken lassen und keinesfalls überfrachten. Es ist wichtig einen Film in seiner jeweiligen Schönheit atmen zu lassen.

*Gibt es auch ganz spezielle Besonderheiten bei der Erstellung einer Hörfilm-Fassung für einen DEFA-Film?*

Bei den DEFA-Filmen ist es einfach spannend, dass sie aus der DDR kommen. Da finde ich es immer wichtig Gegenstände, Orte, Frisuren, Kleidung, Autos oder Straßenzüge möglichst genau zu beschreiben, um einen Eindruck von der Zeit zu vermitteln, in der die Filme spielen. Da ich in der DDR aufgewachsen bin, habe ich eine starke emotionale Bindung zu den Filmen und fühle mich durch diese Filme meiner alten Heimat

verbunden. Mir fällt es dadurch viel leichter bei den DEFA-Filmen die kleinen Besonderheiten und Details wahrzunehmen, die so wichtig sind für eine gelungene Audiodeskription. Beispielsweise ein Parteiabzeichen am Revers eines Funktionärs oder es steht ein Strauß mit Nelken in einem Raum. Solche Kleinigkeiten greife ich in meiner Beschreibung immer auf.

*Hast Du auch ein Lieblingsprojekt aus dem DEFA-Filmbestand, für das Du bereits eine Hörfilm-Fassung erstellt hast?*

**Verbotene Liebe** (1989) von Helmut Dziuba ist toll! Den Film kannte ich bereits von früher. Die Geschichte der beiden Jugendlichen hat mich nachhaltig beeindruckt und sehr beschäftigt. **Die Reise nach Sundevit** (1966) von Heiner Carow muss ich hier auch nennen. Das ist der erste DEFA-Kinderfilm, der in Audiodeskription vorliegt – ein Herzensprojekt! Es ist sehr schön anzuschauen, wie dieser Junge die Pioniergruppe erreichen möchte, aber immer wieder aufgehalten wird. Er ist hin und her gerissen, zwischen der Bereitschaft Verantwortung zu übernehmen und ans Meer zu wollen, um mit den anderen Kindern Zeit zu verbringen.

*Die Reise nach Sundevit wurde ja auch im Rahmen des von der DEFA-Stiftung verliehenen Heiner-Carow-Preises auf der Berlinale aufgeführt. Welchen Stellenwert hat der Preis für Dich?*

Der Preis hat einen sehr hohen Stellenwert. Ich finde es großartig, dass die komplette Verleihung barrierefrei ist und nicht nur die Filmvorführung – von der Schrift-Dolmetschung über die Gebärdensprachübersetzung bis zur Audiodeskription des Films. Das ist etwas ganz Einmaliges auf der Berlinale. Das gibt es bisher kein zweites Mal. Besonders ist auch, dass der jeweilige Film mit Untertiteln für Hörgeschädigte gezeigt wird. Bei vielen anderen Filmen des Festivals

**Audiodeskription zum Spielfilm Vorspiel (Peter Kahane, 1987):**



»Corinna sitzt in Mantel und mit grünem Schal auf ihrem Bett, Tom mit Jacke im Schneidersitz davor. Er erzählt ihr etwas. Beide ziehen ihre Jacken aus. Gemeinsam sitzen sie dicht beieinander auf dem Bett und reden. Die zwei küssen sich. Tom nimmt Corinnas Hand, lässt sich rücklings auf Bett fallen und zieht Corinna zu sich.«



»In der Dämmerung fahren die Jugendlichen auf ihren Motorrädern durch eine Geschäftsstraße. Tom sitzt ohne Helm hinter Golem. Lachend unterhalten sich Corinna und Floh auf deren Motorrad. Major zieht mit seinem aufgemotzten Motorrad vorbei. Die Gruppe überquert eine Stahlbrücke. Ein Blick über die Elbe. Die Clique fährt durch ein Neubaugebiet zu einer Diskothek. Davor einige Jugendliche. Die Motorradgruppe wendet und passiert eine Brücke. Die Gruppe stoppt vor einer Kneipe. Sie fahren weiter. Es ist dunkel. Die acht Motorräder und -roller parken neben einem großen »Kulturhaus«. Auf der Eingangstreppe versperrt ein Türsteher der Clique den Weg.«

ist das aufgrund der mehrsprachigen Untertitel nicht möglich. Ich finde es sehr gut, dass man beim Heiner-Carow-Preis den Untertiteln für Hörgeschädigte einen Vorrang einräumt. Super ist auch, dass ich auf solchen Veranstaltungen ein direktes Feedback vom Publikum bekomme.

#### *Apropos Feedback. Du bekommst doch sicher viel positives Feedback zurückgespiegelt, oder?*

Von institutioneller Seite leider sehr wenig. Ich habe oft das Gefühl, dass wir häufig als Anhängsel gesehen werden, das im Postproduktionsplan irgendwie berücksichtigt werden muss. Obwohl es uns nun schon viele Jahre gibt, steigen Akzeptanz und Wertschätzung für unsere Arbeit leider kaum. Wenn ich die Zeit hätte, würde ich gern in die Hochschulen gehen und die Studierenden in den Bereichen Produktion und Regie frühzeitig mit der Thematik vertraut machen. Es muss selbstverständlich werden, dass wir dabei sind und es

muss die Erkenntnis reifen, dass das anspruchsvolle Übersetzen eines Films in eine Hörfilm-Fassung eine Kunstform ist.

#### *Hast Du neben dem Wunsch nach mehr Wertschätzung für die Arbeit der Hörfilmautorinnen und -autoren eine Zukunftsvision für die Branche?*

Es gibt derzeit so viele Menschen, die diesen Beruf erlernen möchten. Bei mir stapeln sich Bewerbungen! Ich träume von einer Akademie mit einem mehrmonatigen Ausbildungsprogramm mit Blockseminaren am Wochenende, inklusive Zusammenarbeit mit blinden Kolleginnen und Kollegen und einem zertifizierten Abschluss. Zudem wünsche ich mir, dass das Potenzial von Hörfilmen erkannt wird. Die Menschen hören so viel Radio, Podcasts oder Hörspiele. Hörfilme können auch von sehenden Menschen genutzt werden. Warum nicht mal einen Hörfilm ganz ohne Bild unterm Sternenhimmel genießen? ■

Die Kinoblindgänger gGmbH setzt sich in einem offenen Brief für zwei »**Barrierefreiheits-Lolas**« beim Deutschen Filmpreis ein. Die Auszeichnungen sollen in den Kategorien »Beste Filmfassung nur für die Augen« und »Beste Filmfassung nur für die Ohren« verliehen werden. Die Preise wären ein wichtiges Signal für die Verankerung des barrierefreien Films in der deutschen Filmlandschaft. Die DEFA-Stiftung unterstützt diese Initiative. Sie können den offenen Brief unter [www.kinoblindgaenger.com](http://www.kinoblindgaenger.com) mitunterzeichnen.

nach dem roman „planet des todes“ von stanislaw lem  
mit yoko tani, günther simon, oldrich lukes,  
ignacy machowski, julius ongewe, michail n. postnikow,  
kurt rackelmann, tang hua-ta  
regie: kurt maetzig



# der schweigende stein

produktionsleitung: hans mahlich, edward zajcek  
kamera: joachim hasler · bauten: anatol radzinowicz,  
alfred hirschmeier · musik: andrzej markowski  
eine farbige co-produktion zwischen der defa und  
film polski im verleih des veb progress film-vertrieb



Gisela Trowe und Hans  
Christian Blech in **Affaire  
Blum** (Erich Engel, 1948)

# Jüdische Lebenswelten im DEFA-Film & Zwischen Aufbruch und Resignation

Mirko Wiermann über aktuelle Programmschwerpunkte im DEFA-Filmverleih

Der DEFA-Filmverleih hat sich zur Aufgabe gesetzt, regelmäßig Filmreihen als Verleihangebote zu gestalten, die neben kanonischen und populären Titeln auch weniger bekannte Werke präsentieren und somit einen weiterreichenden Einblick in das mannigfaltige Schaffen der DEFA-Filmproduktion gewähren. Derzeit bilden zwei umfangreiche Reihen den Schwerpunkt.

Obgleich die Darstellung jüdischen Lebens in Deutschland, die Entrechtung der jüdischen Bevölkerung im »Dritten Reich« sowie der Holocaust nie im Zentrum des DEFA-Filmerschaffens standen, produzierten die DEFA-Studios in den mehr als 45 Jahren ihres Bestehens dennoch eine bedeutende Anzahl an Spiel-, Dokumentar- und sogar Animationsfilmen, die sich mit diesen Themenfeldern auf verschiedenartige Weise auseinandersetzen. Das Verleihangebot

## Jüdische Lebenswelten

im DEFA-Film umfasst mit zwölf Spiel- und zehn Kurzfilmen eine repräsentative Auswahl von sowohl bekannten als auch unbekannteren Werken. Beispielweise thematisiert *Affaire Blum* (1948) von Erich Engel einen antisemitisch motivierten Justizskandal zur Zeit der Weimarer Republik: Der arbeitslose Kriminelle Gabler erschlägt bei einem Diebstahl einen Mann. Untersuchungsrichter und Staatsanwalt ignorieren eine mögliche Täterschaft des ehemaligen Freikorpsmitglieds und verdächtigen stattdessen den jüdischen Fabrikanten Blum, dem sie mit allen Mitteln und durch konstruierte Beweisführung den Mord nachzuweisen suchen.

Der Klassiker *Ehe im Schatten* (1947), das Spielfilmdebüt von Kurt Maetzig, lehnt sich an das tragische Schicksal des Ufa-Stars Joachim Gottschalk im »Dritten Reich« an und erzählt vom Schauspieler Hans Wieland, der die Scheidung von seiner jüdischen Ehefrau Elisabeth verweigert und daraufhin seine Engagements verliert. Kurz nach Kriegsende gedreht und nah an den Ereignissen des Naziterrors, war *Ehe im Schatten* einer der besucherstärksten Spielfilme der DEFA.

Weniger bekannt ist ein weiterer Debütfilm, *Zwischenfall in Benderath* (1957) von János Veiczi. Hierin beleuchtet der Regisseur den an einer westdeutschen Schule in den 1950er-Jahren herrschenden Antisemitismus. Ein Lehrer mit nationalsozialistischem Gedankengut drangsaliert und beleidigt einen jüdischen Schüler. Dessen Freunde fordern eine Entschuldigung und verlassen das Gymnasium, die Lehrerschaft droht ihnen daraufhin mit einem



Paul Klinger und Ilse Steppat in *Ehe im Schatten* (Kurt Maetzig, 1947)



Heinz Schröder als faschistischer Lehrer Päker in *Zwischenfall in Benderath* (János Veiczi, 1956)



Angelica Domröse in **Chronik eines Mordes**  
(Joachim Hasler, 1965)

Schulverweis. Veiczis dramaturgisch straffer Filmerstling entwickelt sich, über sein Sujet hinaus, zu einer Parabel über die Durchsetzbarkeit von Gerechtigkeit.

Basierend auf dem Roman »Die Jünger Jesu« von Leonhard Frank, erzählt Joachim Haslers fünfte Regiearbeit **Chronik eines Mordes** (1965) von der Jüdin Ruth, die in einer westdeutschen Kleinstadt den neu gewählten Bürgermeister erschießt. In ausgefeilten Rückblenden inszeniert, erhellt der Film das Motiv der Tat, die ungesühnt gebliebenen Verbrechen des Bürgermeisters während der NS-Zeit. Mit der Rolle der Ruth etablierte sich Angelica Domröse als bedeutende Charakterdarstellerin.

In seiner Bildsprache herausragend ist ebenfalls Konrad Wolfs Adaption von **Professor Mamlock** (1961) nach dem gleichnamigen Theaterstück seines Vaters Friedrich Wolf. Der jüdische Arzt Mamlock muss sich mit den Worten »Es gibt kein größeres Verbrechen – nicht kämpfen wollen, wo man kämpfen muss« eingestehen, dass er nach der Machtübernahme der Nationalsozialis-

Mamlock wird abgeführt: Wolfgang Heinz in  
**Professor Mamlock** (Konrad Wolf, 1961)



Wiederentdeckt: Der Animationsfilm **Angst**  
von Günter Rätz (1982)

ten nicht weiter als unpolitischer Mensch agieren kann. Allerdings kommt diese Einsicht für ihn zu spät.

Lohnende (Neu-)Entdeckungen bieten zwei Kurzfilme. Der poetisch gestaltete Animationsfilm **Angst** (1983) von Günter Rätz schildert die innige Freundschaft eines Jungen mit einem jüdischen Mädchen, die nach 1933 jäh beendet wird. Der innovative Kurzfilm **Rechtsfindung** (1986) von Peter Waschinsky nach Bertolt Brecht lässt Richter, Staatsanwalt und Inspektor darüber debattieren, wie der Überfall eines SA-Trupps auf ein jüdisches Geschäft dem Besitzer selbst als »Provokation« angelastet werden kann.

Ein weiteres Verleihangebot, das elf Spielfilme vorstellt, erscheint anlässlich des 30-jährigen Jubiläums des Mauerfalls.

## Zwischen Aufbruch und Resignation: Adoleszenz im DEFA-Film zur Wendezeit

rückt oftmals zu Unrecht vergessene Filme aus der Zeit vor und nach dem Mauerfall in den Focus, in denen Jugendliche im Mittelpunkt stehen, und die zumeist Themen behandeln, die erst Ende der 1980er-Jahre realisiert werden konnten, oder kritische Gedanken äußern, die nur kurz vor Zusammenbruch der DDR als Filmstoff freigegeben wurden. Angesichts der Wiedervereinigung und der sich rapide verändernden Lebensumstände wurden diese teilweise sehr DDR-kritischen Werke vom zeitgenössischen Publikum jedoch kaum mehr rezipiert und kamen oft zu spät in die Kinos. Die Reihe ermöglicht eine Re-Evaluation jener Filme im zeitlichen Abstand.

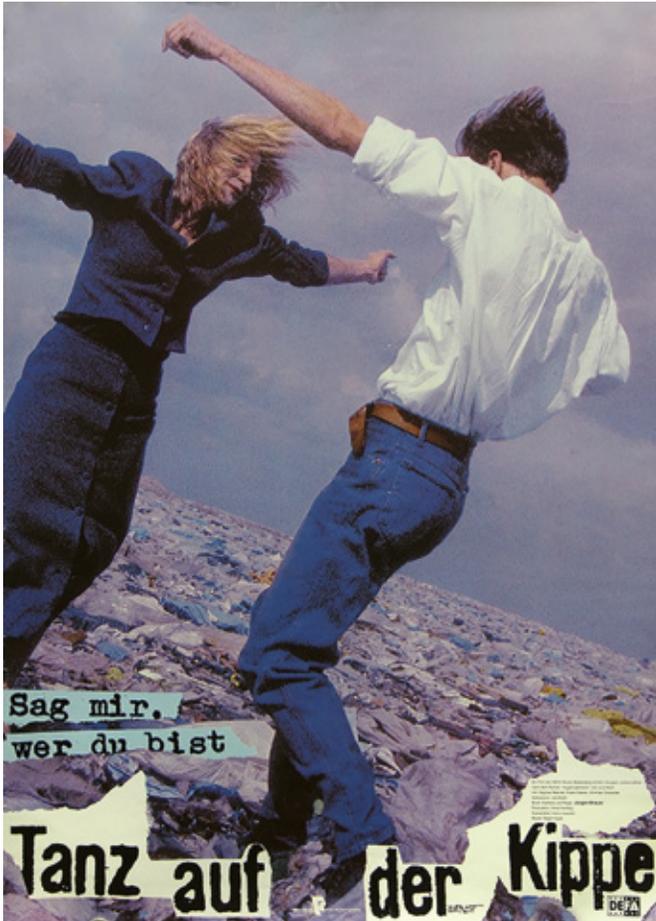
So nimmt Rolf Losansky in seiner **Abschiedsdisco** (1990) das Sujet der von ihm bereits 1974 in ... **Verdammt ich bin erwachsen** dargestellten Zerstörung des Naturraums durch den Braunkohletagebau in der Lausitz wieder auf. An einem Sommertag macht sich der 15-jährige Henning allein mit dem Rad auf, seinen Großvater zu besuchen. Dieser lebt im Dorf Wussina, das in Kürze dem Braunkohletagebau weichen soll. Ist Henning zunächst nur außenstehender Beobachter, gewinnt er durch Begegnungen mit unterschiedlichen Menschen wichtige Einsichten und beginnt, sich zunehmend zu engagieren.

**Verbotene Liebe** (1990) von Helmut Dziuba verdeutlicht die Diskrepanz zwischen Recht und Gesetz und zeigt die Bigotterie und moralische Kleingeistigkeit, die auch in der Spätzeit der DDR im Denken und Handeln noch herrschen. Barbara und Georg, Nachbarkinder in einem kleinen Dorf, kennen und lieben sich seit jeher. Als sie als Jugendliche auch die körperliche Seite ihrer Beziehung entdecken, wird dies zum Anlass, ihre Liebe durch Hass,

Holger Kubisch spielt Henning in **Abschiedsdisco**  
(Rolf Losansky, 1990)







Filmplakat zu **Tanz auf der Kippe**  
(Jürgen Brauer, 1991)



Filmplakat zu **Das Mädchen aus dem Fahrstuhl**  
(Herrmann Zschoche, 1991)

Wiedervereinigung inszeniert, seziert metaphorisch überhöht die Hintergründe der Dekonstruktion des Landes DDR.

Ähnlich unbeachtet zu seiner Entstehungszeit blieb *Das Mädchen aus dem Fahrstuhl* (1991) von Herrmann Zschoche. Frank, der 16-jährige Sohn eines Betriebsdirektors, verliebt sich in seine gleichaltrige Nachbarin und Mitschülerin Regine, die aus komplizierten Verhältnissen stammt. Als er öffentlich die fehlende Meinungsfreiheit an seiner Schule anklagt, entbrennt ein erbitterter Streit zwischen ihm und der Schuldirektorin. Eine Freigabe des Stoffes wurde 1988 noch abgelehnt, so dass Zschoche seinen Film erst Ende 1989/Anfang 1990 realisieren konnte. Uraufgeführt im Februar 1991, konnte er seine politische Brisanz – die scharfe Absage an ein Schulsystem, das auf Gleichschaltung und Unterdrückung freier Meinungsäußerung dringt – jedoch nicht mehr entfalten. ■

Viele der in beiden Reihen präsentierten Filme wurden von der **DEFA-Stiftung neu digitalisiert** und sind nun als DCP zum Teil erstmalig wieder verfügbar.

Mehr Informationen zu den Programmschwerpunkten und Filmen im Verleih der Deutschen Kinemathek gibt es auf

[www.](http://www.deutsche-kinemathek.de)

[deutsche-kinemathek.de](http://deutsche-kinemathek.de)

# »Weibliche Perspektiven«?

Philip Zengel über DEFA-Filme auf der 69. Berlinale

**A**ls ich im Dezember 2018 meine Arbeit in der DEFA-Stiftung begann, gehörten die Vorbereitungen für die Retrospektive der 69. Berlinale »Selbstbestimmt – Perspektiven von Filmemacherinnen« und das neue Buch in der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung »Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme« zu meinen ersten Aufgaben. Seit meinem Praktikum in der DEFA-Stiftung und während meines Studiums habe ich viele DEFA-Filme aus allen Genres gesehen. Als ich mir allerdings die Frage stellte, wie viele darunter von Filmemacherinnen realisiert wurden, kam ich mit meiner Aufzählung bereits nach wenigen Titeln ins Stocken. Der Publikation konnte ich nun aber entnehmen, dass bei der DEFA über die Jahrzehnte mehr als 60 Filmemacherinnen gearbeitet haben. Es galt, bestehende Wissenslücken zu schließen!

Über die Weihnachtsfeiertage nahm ich mir daher die DEFA-Filme, die in der Retrospektive der Berlinale gezeigt werden sollten, zur Sichtung mit nach Hause. Ausgangspunkt war für mich die Regisseurin, die mir bisher am präsentesten in Erscheinung getreten war und deren Film *Winter adé* (1988) mich beeindruckt hatte. Zusammen mit meinen Eltern schaute ich Helke Misselwitz' *Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann* (1989). Der Dokumentarfilm gibt Einblick in die Berliner Kohleversorgung und porträtiert Kohlemänner im Prenzlauer Berg – zeigt Alltag, harte Arbeit, familiäre Hintergründe und das Verhältnis der Männer untereinander. Als ich meinen Eltern erzählte, dass der Film Ende der 1980er-Jahre gedreht wurde, wollten sie mir das zunächst nicht glauben – »Im Film sieht alles viel



»Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme«  
in der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung beim  
Bertz+Fischer Verlag  
[www.bertz-fischer.de/sie.html](http://www.bertz-fischer.de/sie.html)



Szene aus **Berlin – Prenzlauer Berg – Begegnungen zwischen dem 1. Mai und dem 1. Juli 1990**  
(Petra Tschörtner, 1990)

älter aus.« Dass zu dieser Zeit die Kohle noch unter Schwerstarbeit in den Altbau geschafft wurde, haben beide verdrängt – »Irgendwie merkt man, dass es mit der DDR zu Ende ging.« Der Film besticht durch seine charismatische Hauptprotagonistin, die Leiterin des Kohlehandels, die – dank Helke Misselwitz' zurückhaltender Interviewführung – herrlich unverblümt ins Reden kommt.

Für mich – 1991 geboren – werden DEFA-Dokumentarfilme besonders dann spannend, wenn sie mir alltägliche Einblicke in die DDR gewähren. Einblicke in ein Land, in dem ich selbst nie gelebt habe, das aber eng mit der Geschichte meiner Familie verbunden ist, in dem meine Eltern geboren und aufgewachsen sind und meine Großeltern vom Gründungstag bis zur Wiedervereinigung gelebt haben. Petra Tschörtner's Film **Berlin – Prenzlauer Berg – Begegnungen zwischen dem 1. Mai und 1. Juli 1990** (1990) ist zwar nach dem Mauerfall entstanden, bietet aber ein einmaliges Kiez-Porträt in einer Zeit des Umbruchs und der Unsicherheit. In den Interviews lerne ich die Leute kennen, die damals im Prenzlauer Berg lebten und kann Vergleiche ziehen, wie sehr sich der Stadtteil und seine Bewohner in den vergangenen 30 Jahren verändert haben. Der Film ist eine Zeitreise an markante Orte des Bezirks, die heute zum Teil nicht mehr existieren.

In eine nachdenkliche Stimmung versetzt mich Sibylle Schönemann mit ihrem autobiografisch geprägten



Versuch einer autobiografischen Aufarbeitung:  
**Verriegelte Zeit** (Sibylle Schönemann, 1990)

Film **Verriegelte Zeit** (1990). Die Regisseurin ist in den 1980er-Jahren Regie-Assistentin im DEFA-Studio für Spielfilme, assistiert bei Herrmann Zschoches sozialkritischem Jugendfilm **Insel der Schwäne** (1982), bekommt anschließend eigene Projekte übertragen, die ihr jedoch wieder entzogen werden. 1984 beschließt sie, gemeinsam mit ihrem Mann Hannes einen Ausreiseantrag zu stellen. Zur Abschreckung wird ein Exempel an dem Ehepaar statuiert. Die Staatssicherheit inszeniert ihre Verhaftung. Mehrere Monate verbringen die Eheleute in Haft, ehe sie von der Bundesrepublik freigekauft werden. 1990 kehrt Sibylle Schönemann an die Orte des Geschehens zurück, will mit Richtern, Vollzugsbeamten, Grenzpolizisten, Stasi-Mitarbeitern und dem DEFA-Studiodirektor über ihr Schicksal sprechen – fragt nach dem »Warum?« und hält, zusammen mit Kameramann Thomas Plenert, alles auf Film fest.

Die weiteren Kurz-Dokumentarfilme der Retrospektive zeigen das breite inhaltliche Spektrum



In **Heim** (1978) lassen Angelika Andrees und Petra Tschörtner die Kinder selbst berichten

des DEFA-Dokumentarfilmschaffens. Gitta Nickels **Sie** (1970) befragt Frauen eines Textilkombinats zu Gleichberechtigung, Familienplanung und beruflicher Weiterentwicklung. Offen und ehrlich legen die Arbeiterinnen ihre Auffassung zur Rolle der Frau in der DDR-Gesellschaft dar. Róza Berger-Fiedler porträtiert in **Heimweh nach Rügen oder Gestern noch war ich Köchin** (1977) Hannelore Abendroth, frühere Köchin und nunmehr Bürgermeisterin der Gemeinde Ummanz auf Rügen, eine Region, die früher als rückständig galt, in den 1970er-Jahren aber von Wandel und Fortschritt geprägt ist. Auch Angelika Andrees und Petra Tschörtner reisen für ihren Film **Heim** (1978) in den Norden der Republik, drehen im Kinderheim Menthin und lassen die Kinder selbst zu Wort kommen. Sie berichten von ihrem Alltag, Alkoholmissbrauch und gewaltbereiten Elternhäusern. Der Film ist als Vorfilm zu Ronald Gräfs **P.S.** (1978) geplant, wird jedoch verboten und erst 1990 aufgeführt. In einem weiteren Helke-Misselwitz-Film, **Aktfotografie – z. B. Gundula Schulze** (1983), kommt die junge Fotografin Gundula Schulze zu Wort, die in ihren Porträtfotografien nicht nur Gesichter, sondern auch menschliche Körper zeigen möchte. Es darf auf keinen Fall unerwähnt bleiben, dass mit **Die Wahrheit um den Froschkönig** (1986) und **Gemäldegalerie** (1989) auch zwei Kurz-Animationsfilme von Sieglinde Hamacher im Programm der Berlinale-Retrospektive zu sehen waren. Hamacher zählt neben Monika Krauß-Anderson, Katja Georgi, Ina Rarisch und Marion Rasche zu den bedeutendsten und produktivsten Regisseurinnen am DEFA-Trickfilmstudio und war über viele Jahre Vorsitzende des Künstlerischen Rates des Studios. Mit all den Filmen dieser Filmemacherinnen – nicht zu vergessen sind Monika Andersons **Meta Morfoss** (1978) und Katja Georgis **Urwaldmärchen** (1977) – könnte ohne jeden

Zweifel eine eigene, sehenswerte Retrospektive kuratiert werden.

Neben den Dokumentar- und Animationsfilmen präsentierte die Berlinale auch DEFA-Spielfilmproduktionen. Ingrid Reschkes Gegenwartsfilm **Kennen Sie Urban?** (1971) war für mich eine der großen Überraschungen des Programms. Über die Regisseurin ist aufgrund ihrer kurzen Schaffensphase von 1963 bis zum plötzlichen Unfalltod 1971 leider wenig bekannt. Das ist umso bedauerlicher, da ihr als erste Regisseurin, die bei der DEFA abendfüllende Spielfilme realisierte, eine umfassende Würdigung zusteht.

Ulrich Plenzdorfs Drehbuch zu **Kennen Sie Urban?** geht auf eine Reportage der Journalistin Gisela Karau zurück, die über einen jungen Mann berichtet, der sich nach Verbüßung einer Haftstrafe wieder in die Gesellschaft eingliedern und bestehende Vorurteile überwinden muss. Der Film – eine Mischung aus Coming-of-Age-Geschichte und Road-Movie – richtet sich primär an ein jugendliches Publikum. Der große Erfolg bleibt der Produktion verwehrt, insbesondere aufgrund unzureichender Presse- und Vermarktungsarbeit. Ingrid Reschke bemängelt in einem ND-Leserbrief vom 24. Februar 1971 unter der Überschrift »In Urbans und in eigener Sache: «Während wir uns in einem kleinen Kino in Schkeuditz vorstellten, lief der Film im größten Kino Leipzigs (...). Während wir in Schmiedefeld am Rennsteig in einem kleinen Kino vorgestellt wurden, kam der Film in der Bezirkshauptstadt Suhl sang- und klanglos ins Kino. Wir finden es natürlich völlig richtig, mit Filmpremierer das geistig-kulturelle Leben in kleinen Städten und Gemeinden zu beleben. Aber das eine darf das andere nicht ausschließen, wenn wir unsere gesellschaftlichen Aufgaben erfüllen wollen.«

Jenny Gröllmann als Praktikantin Gila in **Kennen Sie Urban?** (Ingrid Reschke, 1971)





Heidemarie Wenzel spielt die Rolle der Linda in **Die Taube auf dem Dach** (Iris Gusner, 1973/2010)

Bis zur Premiere hat es Iris Gusners DEFA-Debütfilm **Die Taube auf dem Dach** (1973) zwei Jahre später erst gar nicht geschafft. Wie der 1966 verbotene Frank-Beyer-Film **Spur der Steine** ist auch Gusners Film im Bauarbeiter-Milieu angesiedelt und erzählt von einer Dreiecks-Beziehung zwischen zwei Männern und einer Frau. Gusner, die an der Moskauer Filmhochschule WGIK ihr Handwerk lernte, inszeniert **Die Taube auf dem Dach** entgegen den Sehgewohnheiten mit unkonventioneller Szenenabfolge. Dem Film wurde im Zuge der Abnahme wie so oft vorgeworfen, er bilde nicht die DDR-Realität ab. Offiziell heißt es jedoch im Schreiben des DEFA-Spielfilmstudios vom 12. Juni 1973 an den PROGRESS Film-Vertrieb: »Die künstlerischen Probleme sind bei diesem Filmvorhaben sehr umfangreich und konnten nicht bewältigt werden. Das Experiment mit der jungen Regisseurin, Genossin Iris Gusner, führte nicht zu einem solchen Erfolg, dass das Filmvorhaben aufgeführt werden kann.« Sämtliche Filmmaterialien werden daraufhin vernichtet. Durch einen Zufall entdeckt Kameramann Roland Gräf 1990 eine Kopie, die noch mit dem Arbeitstitel »Daniel« beschriftet war. Da das Farbnegativ verschollen blieb, konnte **Die Taube auf dem Dach** 1990 erstmals in einer Schwarzweißfassung aufgeführt werden. Danach verliert sich die Spur des Films erneut. Erst im Jahr 2009 gelingt es der DEFA-Stiftung das Material wieder aufzuspüren und zu rekonstruieren; 2010 folgt die Wiederaufführung.

Auch Evelyn Schmidt kämpfte mit den Sichtweisen der offiziellen Kulturpolitik und der DEFA-Leitung. Ihr zweiter DEFA-Spielfilm zählt zu den kontrovers diskutierten DEFA-Filmen der 1980er-Jahre. **Das Fahrrad** (1981) ist ein Frauenporträt über eine alleinerziehende Mutter. Unabhängigkeit, Selbstfindung und die Su-

che nach Liebe, Geborgenheit und Glück sind starke Motive. Die Antiheldin findet sich im alltäglichen Leben nur schwer zu recht, verhält sich nicht den gesellschaftlichen Normen entsprechend und verschafft sich mittels eines Versicherungsbetrugs ein wenig Luxus. Dem Film ist nur eine »kleine« Premiere im Berliner Colosseum vergönnt, die Studioleitung distanziert sich nach anfänglicher Fürsprache zunehmend von dem Projekt. Die Kritiker urteilen nach der Premiere überwiegend vernichtend. Einladungen an die Regisseurin aus dem Ausland werden abgelehnt. Evelyn Schmidt ist durch die Diskussionen um ihren Film völlig verunsichert, ihr nächstes Projekt **Auf dem Sprung** (1984) betrachtet sie selbst als misslungen. Trotzdem wird **Das Fahrrad** 1985 an das ZDF verkauft. Nachdem der Film im BRD-Fernsehen gezeigt wurde, bessert sich auch sein Ruf.

Die drei Beispiele verdeutlichen mir die negative Seite des DDR-Filmschaffens: den mitunter bitter geführten Kampf gegen (kultur-)politische Widerstände. Karrieren und Lebensläufe konnten ausgebremst und gestoppt werden. Umso mehr freut es mich, wenn die Filmemacherinnen heute, Jahrzehnte später, zum Teil persönlich ihre Filme auf der Berlinale einem großen, internationalen Publikum vorstellen dürfen, mit den Zuschauern ins Gespräch und in einen Austausch kommen. Die Filme sind wichtige Dokumente ihrer Zeit und es lohnt sich sie weiterhin aufzuführen und (wieder) zu entdecken. Was hatten meine Eltern abschließend festgehalten? »Es ist schon bemerkenswert. Wenn man sich die Filme jetzt anschaut: Die DDR wird für kurze Zeit lebendig.« ■

Schlägt sich ungelernt durchs Leben:

Susanne (Heidemarie Schneider) in **Das Fahrrad** (Evelyn Schmidt, 1981)



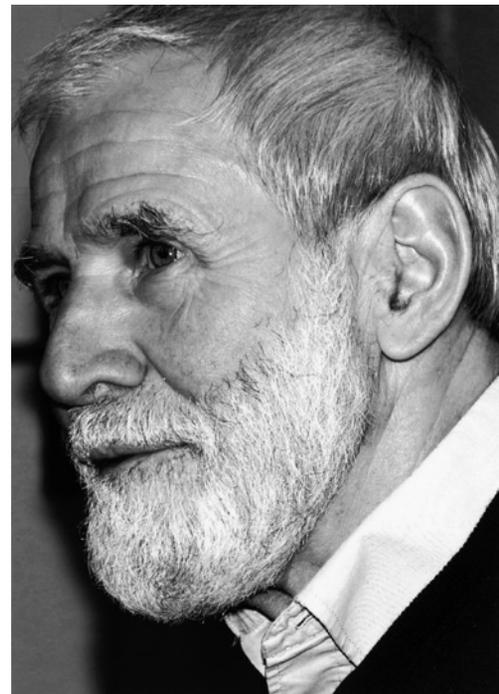
Prof. Dr. Rudolf Jürschik, von 1977 bis 1989

Chefdramaturg des DEFA-Studios für Spielfilme

# Logik des Verhaltens

Die Arbeit mit den Erinnerungen von Rudolf Jürschik

Ein Werkstattbericht von Detlef Kannapin



## Erinnerungen als Bewahrung

Für die Schriftenreihe der DEFA-Stiftung entsteht zurzeit ein Band mit den Erinnerungen von Rudolf Jürschik, dem langjährigen Chefdramaturgen des VEB DEFA-Studio für Spielfilme. Im Zeitraum zwischen August 2018 und März 2019 konnte ich mit ihm sechs lange Interviews über sein Leben und Wirken führen, die die gesamte Zeitspanne eines bewegten Lebens abdecken. Der aufschlussreichste Abschnitt ist zweifellos die Zeit seiner Tätigkeit als Chefdramaturg von Mai 1977 bis zum Herbst 1989, der den Hauptteil des Buches bildet. Darüber hinaus werden die Leserinnen und Leser auch sehr viel Wissenswertes über Lebenseinstellungen, Werthaltungen und Widersprüche des Lebens in der DDR erfahren, die viel zu oft von den Tagesereignissen der Gegenwart verschüttet bzw. auch bewusst dem Vergessen überreignet werden.

Ein zentraler Bezugspunkt in Jürschiks Leben ist in den Gesprächen leider nur am Rande gestreift worden und soll mit dieser Gelegenheit einmal vorgestellt werden: seine filmpublizistische Arbeit.

Viele jener Gedanken gehören zum zentralen geistigen, auch theoretischen Rahmen, die Jürschiks Wirken für die DEFA begleiten werden. Zwischen 1970 und dem Beginn seiner Tätigkeit als Chefdramaturg hat Rudolf Jürschik in mehreren Beiträgen zur philosophisch-ästhetischen Lage der DDR unter besonderer Berücksich-

tigung der Filmkunst und des DEFA-Spielfilms Stellung genommen. Die in den Schriften niedergelegten Einsichten und Erkenntnisse sind dabei nicht nur von historischem Interesse, sondern berühren auch Unerledigtes in Zeiten zunehmender gesellschaftlicher Verunsicherung.

## Wirklichkeit und Filmkunst

Im Oktober 1969 verteidigt Rudolf Jürschik an der Parteihochschule »Karl Marx« beim ZK der SED seine Dissertationsschrift »Wirklichkeit und Filmkunst«. In einem unserer Interviews wies er mich auf die bleibende Bedeutung des dritten Kapitels hin, das sich mit der Rolle des Films in der Subjekt-Objekt-Dialektik beim Prozess der Entwicklung selbstbewusster Subjektbeziehungen im Sozialismus beschäftigt. Nach der Lektüre wird deutlich, dass die Arbeit auf der Höhe der damaligen Zeit war, einschließlich Kritik und Zustimmung gegenüber Eisenstein, Kracauer und Lukács und unausgesprochenen Anleihen bei Ernst Bloch. Sie gibt einen gewichtigen Einblick in die Diskussionen über das Verhältnis von Gesellschaft, Subjekt und Moral vor dem Erkenntnis-horizont der sowjetischen Sozialpsychologie und sich anschließender marxistischer Debatten über das sich verändernde Bewusstsein der beginnenden wissenschaftlich-technischen Revolution. Nach Jürschik komme der Filmkunst dabei eine ästhetische Schlüsselstellung

zu. Durch Effekte der Identifikation, die Anwesenheit des Zuschauers im Werk als beteiligter Beobachter («im Film sein») und die unmittelbare Wahrnehmung eines realen Prozesses ist das Film-Medium eine besondere Form des gesellschaftlichen Bewusstseins, wobei sich in den realistischen Gegenwartsfilmern der DDR auch der Stand des tatsächlich erreichten Bewusstseinsgrades der Bevölkerung widerspiegelt. Zentral für das Verhältnis von Film und Wirklichkeit ist für Jürschik weniger die Logik des sichtbaren Handelns, sondern die »Logik des Verhaltens«, also die Berücksichtigung jener Motive des gesellschaftlichen Handelns im Sozialismus, denen die dramaturgische Struktur von Filmen folgen sollte.

### Zwei Aufsätze in den »Weimarer Beiträgen«

1971 erkennt Jürschik in einem Artikel zum »Gegenwartsthema im DEFA-Film« eine veränderte Qualität in der »Gestaltung der Beziehungen der Menschen zueinander«. Die filmische Darstellung von Helden des Alltags, die zwischen gesellschaftlichen und individuellen Anforderungen in einem komplexer werdenden sozialen Umfeld agieren und Entscheidungen treffen müssen, wird zu einem DEFA-Markenzeichen. Als Filme zur »Selbstverständigung der sozialistischen Gesellschaft« zeigen sie, »was an Neuem in den Verhaltensweisen der Menschen in der sozialistischen Gesellschaft wirklich erreicht wurde, weil es, in den Alltag eingegangen, von unserer Lebensweise, der neuen Art zu leben zeugt«. Das stimmte damals, und es ist auch heute nicht falsch: DEFA-Filme sind nach wie vor wichtige Quellen für Einsichten in die sich wandelnde Lebenswelt der DDR.

Der zweite Aufsatz von 1974 mit dem Titel »Die besten Jahre unserer Filmkunst« ist als Überblick über die Errungenschaften der DEFA zum 25. Jahrestag der DDR konzipiert. Es geht darum, wie »dieses nüchterne und phantastische Unternehmen DDR« (Wolfgang Kohlhaase) mit seinen Leuten »durchgekommen« ist. Entscheidend in der Zukunft wird nun sein, so Jürschik, wie ein »Generationswechsel der Filmhelden« mit der Situation umgeht, dass die soziale Absicherung inzwischen keine wie einst zu erkämpfende, sondern eine »selbstverständliche Voraussetzung« des guten und friedlichen Lebens geworden ist. Welche kommenden Konflikte entstehen auf diesem Hintergrund? Jürschik formuliert eine der Kernfragen, der sich eine neue Generation von Filmkünstlern und Zuschauern zu stellen hat.

### Ästhetische Beziehungen

Die 1976 veröffentlichte Monographie »Ästhetische Beziehungen« schließt an die Doktorarbeit an, verlegt

aber den Akzent auf die Verbindung von sinnlichen und rationalen Momenten im Prozess der Weltaneignung. Ästhetische Beziehungen sind nicht allein verkörpert und beginnen auch nicht mit der bloß empirischen Aufnahme von Kunstwerken, sondern durchdringen alle Lebensbereiche, gerade weil unsere ästhetischen Urteile durch gesellschaftliche Strukturen von vornherein mitbestimmt werden. Die Entwicklung von Selbstbewusstsein zur Lösung aller gesellschaftlichen Aufgaben ist nach Jürschik daher die unerlässliche Voraussetzung für die Herausbildung reicher ästhetischer Beziehungen. Aus diesem Blickwinkel ist sein Verweis auf den Unterschied in der Wahrnehmung einer aktiven oder passiven Haltung gegenüber öffentlichen Projekten in entfremdeten oder bewusstseinsfördernden sozialen Umständen auch gleichzeitig eine Aufforderung an Gegenwart und Zukunft, mit bildungspolitischer Umsicht weiter an der ästhetischen Erziehung zu arbeiten.

### Das Menschenbild im Film

Am Rande der Interviews erwähnt Jürschik zwei Filme aus den Jahren 1961/62, die ihn in unterschiedlicher Weise beeindruckt haben: *Viridiana* von Luis Buñuel und *Neun Tage eines Jahres* von Michail Romm. Auffällig ist für ihn bei aller ästhetischen Meisterschaft die Diskrepanz in der Haltung des Menschenbildes beider Filme: auf der einen Seite die Verzweiflung der Novizin Viridiana im Angesicht des barbarischen Benehmens der Bettler und auf der anderen Seite der Optimismus von Mitja Gusew trotz der lebensbedrohlichen Gefahren seiner Forschungen.

Den Optimismus als Logik des Verhaltens hat sich Rudolf Jürschik bewahrt, für seine Arbeit bei der DEFA bis in die Gegenwart. Man kann es bald nachlesen. ■

Der Band »Im Maschinenraum der Filmkunst. Die Erinnerungen des DEFA-Chefdramaturgen Rudolf Jürschik« wird 2020 in der **Schriftenreihe der DEFA-Stiftung** beim **Bertz+Fischer** Verlag erscheinen.

Der Herausgeber Detlef Kannapin studierte Geschichte, Politik, Soziologie, Philosophie und Medienwissenschaft und ist u. a. Autor zahlreicher Texte zu Filmgeschichte, Politik und Philosophie. Der vorliegende Werkstattbericht wurde im August 2019 verfasst.



Lutz Bosselmann  
in **Lütt Matten**  
und die weiße Muschel  
(Herrmann Zschoche, 1964)

# DEFA-Kinderfilme – mit heutigen Augen gesehen

Klaus-Dieter Felsmann

In welcher Weise waren DEFA-Kinderfilme durch die Gesellschaft geprägt und wie ist diese folglich darin sichtbar geworden? Welche ästhetischen Strategien kann man unterscheiden und wie sehen die im jeweils konkreten Fall aus? Kann man Aspekte hinsichtlich des DEFA-Kinderfilms finden, die Vorbild für heutige bildungs- und kulturpolitische sowie ästhetische Entwicklungen und Diskurse sein können? So skizzierte Steffi Ebert von der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg das Anliegen einer Tagung, die sie im Februar 2019 gemeinsam mit Werner Barg vom Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften ihrer Universität und Bettina Kümmerling-Meibauer von der Universität Tübingen organisiert hatte. Unter dem Motto: »Von Pionieren und Piraten« stellten innerhalb von drei Tagen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus den USA und aus Deutschland ihre aktuellen Forschungsergebnisse zum DEFA-Kinderfilm vor und diskutieren sie unter oben genannten Fragestellungen.

Wenn hier von DEFA-Kinderfilmen gesprochen wird, dann sind mit Blick auf die Tagung Spielfilme gemeint. Es wäre sicher in ergänzender Weise aufschlussreich, wenn unter ähnlicher Prämisse an anderer Stelle dem DEFA-Dokumentarfilm für Kinder eine vergleichbare Aufmerksamkeit entgegengebracht werden würde. In Halle wurden die inszenierten Filmerzählungen, bei aller Differenzierung im Einzelnen, grundsätzlich als

wichtige filmhistorische Preziosen angesehen, was bei entsprechendem Interesse so auch für das Dokumentarfilmspektrum gelten kann.

Unmittelbar nach dem Ende der DEFA gab es zu allen Formen dortiger Produktion relativ viele Forschungsarbeiten und publizistische Veröffentlichungen. Dabei standen in erster Linie die jeweiligen Entstehungsgeschichten der Filme im Mittelpunkt oder sie wurden überwiegend im Kontext der kulturpolitischen Kuratel der SED-Politik und damit vordergründig unter ideologischen Prämissen gesehen. Beide Aspekte stellen heute ein unverzichtbares Hintergrundmaterial dar. Doch fast drei Jahrzehnte nach Beendigung der Produktion unter den spezifischen Bedingungen der DEFA treten – und das hat die Tagung in Halle in eindrucklicher Weise belegt – die Filme als solche wieder stärker in den Mittelpunkt der Betrachtung. Akteure, deren Sozialisation zu großen Teilen nach der Entstehungszeit der Filme erfolgte, konzentrieren sich in erster Linie auf das, was der einzelne Film ästhetisch und kulturgeschichtlich hinsichtlich vergangener Prozesse und darüber hinaus mit Blick auf gegenwärtige Lebenswirklichkeiten anbietet. Dabei ist das eigentliche Produkt entscheidend, das seinerzeit von den Filmkünstlern geschaffen wurde. Es gilt im Sinne Siegfried Kracauers darüber zu reden, was wir konkret sehen, und nicht über das, was wir zu sehen glauben.



Plakat zum Film **Kai aus der Kiste**  
(Günter Meyer, 1988)

Natürlich war es auch bei der Tagung in Halle eine Bereicherung, wenn Akteure aus DEFA-Zeiten über ihre Erfahrungen, Absichten und Arbeitsweisen sprachen. So haben Günter Meyer und Johannes Schlecht in einer Abendveranstaltung ihr Kinderfilmmusical **Kai aus der Kiste** (1988) vorgestellt und anschließend anregend über den Produktionsprozess gesprochen. Am nächsten Abend gab es ein Podiumsgespräch unter dem Motto »Geschichten für die Zukunft? Was bleibt vom DEFA-Kinderfilm?« u.a. mit Bernd Sahling und Tony Loeser. Sahling ging insbesondere auf seine Zusammenarbeit mit Helmut Dziuba ein und stellte dar, wie dessen Mentorenschaft seine eigene Filmarbeit geprägt hat. Loeser diskutierte den Begriff der »fantastischen Realität«, der insbesondere in der Spätphase der DEFA-Kinderfilmproduktion eine wichtige Rolle spielte. Im Gegensatz etwa zu **Harry Potter** sei damit nicht ein kompletter Ausstieg aus der Realität verbunden gewesen, sondern es handelte

sich um ein Hinzufügen von fantastischen Elementen in eine genaue Realitätsbeschreibung. Darüber hinaus machte er Bedenken deutlich, die DEFA allzu stark als eine Einheit sehen zu wollen. Dort habe es ca. vierzig Regisseure und Regisseurinnen gegeben, die mit ihren jeweils individuellen Handschriften um Regieaufträge rangen.

Gut gemeint, doch im Ergebnis eher kontraproduktiv war das, was der Medienpädagoge Christian Klisan von der Medienanstalt Sachsen-Anhalt vortrug. Er hatte im Rahmen der Tagung mit Schülern Konrad Petzolds **Alfons Zitterbacke** (1966) gesehen und diskutiert. Abschließend zeigte er seinen Zuschauern den Trailer von Mark Schlichters aktueller Zitterbacke-Adaption **Das Chaos ist zurück** (2019). Die Kinder hätten den zweiten Teil der Veranstaltung wesentlich unterhaltsamer gefunden. Das mag sein. Mit Raumfahrtbildern und bis zum Slapstick überzeichneten Erwachsenenrollen werden die im Fernsehen geprägten aktuellen Sehgewohnheiten vordergründig natürlich besser bedient. Doch mit der seinerzeitigen Realität hat selbst der verstümmelte Klassiker weitaus mehr zu tun, als das Remake mit der heutigen. Dieser Wert erschließt sich allerdings nicht von allein. Hier braucht es gute und nicht nur gut gemeinte filmbildnerische Führung, die die Augen für ästhetische und zeitgeschichtliche Besonderheiten öffnet.

Als viel gefragter Überraschungsgast war auf eigene Initiative der in seinem neunzigsten Lebensjahr stehende Walter Beck im Tagungsauditorium aufgetaucht. Geradezu begeistert war davon Qinna Shen, die in den USA unlängst ein Buch zum DEFA-Märchenfilm veröffentlicht hat und die nun vor einem quick-

Zwischen **Fantasie und Alltagsproblemen:**  
**Alfons Zitterbacke** (Helmut Rossmann) im  
gleichnamigen Film von Konrad Petzold (1966)



lebendigen Protagonisten ihrer filmgeschichtlichen Betrachtungen stand. Beck mischte sich mit seiner bekannten Rhetorik immer wieder in die Diskussion ein, wobei sein präzises Faktenwissen unbenommen bestach.

## Kindheit im Kontext gesamtgesellschaftlicher Entwicklungen

Auch wenn sich die Tagung in Halle ausdrücklich auf den DEFA-Kinderfilm bezog, so hieß das hier, geradezu folgerichtig viel über soziale Strukturen des DDR-Alltags zu sprechen. Tatsächlich wurde aufgezeigt, welche stattliche Anzahl von Angeboten die Filme in dieser Hinsicht für eine differenzierte Interpretation machen. Das ist ein Gesichtspunkt, der leider schon zu Zeiten eines aktiv arbeitenden DEFA-Studios wenig Beachtung gefunden hat. Will man über Spielfilme etwas von den Lebensumständen im ostdeutschen Staat erfahren und sich damit auseinandersetzen, dann wurde und wird man gern auf Konrad Wolfs *Solo Sunny* (1980) oder auf Lothar Warnekes *Die Beunruhigung* (1982) verwiesen. Heiner Carows *Die Reise nach Sundevit* (1966) oder Gunter Friedrichs *Hasenherz* (1987) werden diesbezüglich kaum in Betracht gezogen. Obwohl der Kinderfilm seine Protagonisten meistens in einen sehr genauen sozialen Rahmen in für sie große Konflikte gestellt hat, wurde er seinerzeit – und das wirkt bis heute nach –

Grenzen für jugendliche Lebenswelten? Ralf Strohbach spielt Tim Tammer in **Die Reise nach Sundevit** (Heiner Carow, 1966)



eher als etwas »Niedliches« angesehen. Das machte partiell für die Akteure das Arbeiten gegenüber den vorgesetzten Instanzen bisweilen sogar leichter, denn die Instanzen haben nicht so genau hingesehen. In der Folge hat sich aber ein unzutreffendes Klischee verfestigt. Leider lässt sich das auch heute nicht so leicht auflösen, weil Kinderfilm zumindest hierzulande noch immer unter solcherlei Grundannahme gesehen wird. Es ist aber ein Trugschluss zu denken, dass, wenn im Zentrum der Handlung ein Kind steht und wenn der Film sich in erster Linie an Kinder wendet, sich daraus eindimensional eine weniger wertvolle Geschichte ableiten lassen würde. Hinsichtlich vieler Spielfilme mit Gegenwartsbezug für Kinder, die bei der DEFA entstanden waren, konnten alle Tagungsbeiträge als ein eindrucksvolles positives Plädoyer dahingehend verstanden werden, sie als Quelle zeitgeschichtlicher Deutung ernst zu nehmen.

Benita Blessing von der Oregon State University leitete aus einer komplexen Überblicksdarstellung ab, wie sich aus ihrer Sicht die Rolle der Vaterfigur im DEFA-Kinderfilm vom positiv konnotierten und Geborgenheit gebenden Familienoberhaupt bis hin zur Feier des vaterlosen Lebens Ende der 1980er-Jahre entwickelt hat. In Gerhard Lamprechts *Irgendwo in Berlin* (1946) liegen alle Hoffnungen auf einem Vater, der nach erlebtem Kriegstrauma die Dinge wieder in die Hand nehmen soll. Ähnliche Hoffnungen richten sich in Herrmann Zschoches *Lütt Matten und die weiße Muschel* (1964) an den Vater. Hier begreift der Erzeuger nach einigen Komplikationen schließlich, was erwartet wird. Er gibt dem Sohn die Geborgenheit, die dieser sucht. Ganz anders zehn Jahre später in *Ikarus*

Sie soll die Rolle des Prinzen spielen: Janni (Bettina Hohensee) im Film **Hasenherz** (Gunter Friedrich, 1987)





satzvaters hineinwächst. Jürgen Brauers *Das Herz des Piraten* (1988) erzählt schließlich davon, wie die zehnjährige Jessi lernt, gemeinsam mit der Mutter auch ohne Vater leben zu können. Benita Blessing schließt aus ihren Beobachtungen, dass der DEFA-Kinderfilm von heute aus gesehen ein Vorreiter für die Akzeptanz von verschiedenen Familienkonstellationen gewesen sei. Damit habe er ein gesellschaftliches Phänomen gespiegelt, das offenbar in der DDR früher eingesetzt hat als in der Bundesrepublik.

Um eine ähnlich komplexe Sicht auf die DEFA-Kinderfilmproduktion bemühte sich auch die Hallenser



In *Ikarus* (Heiner Carow, 1975) wird Mathias (Peter Welz) vom Vater im Stich gelassen



Kinderfilme zur schwierigen Frage nach den Vaterfiguren: *Irgendwo in Berlin* (Gerhard Lamprecht, 1946) mit Harry Hindemith und Charles Brauer und *Lütt Matten und die weiße Muschel* (Herrmann Zschoche, 1964) mit Erik S. Klein

(1975) von Heiner Carow. Der leibliche Vater versagt gegenüber seinem Kind und es deutet sich eine Option mit dem Stiefvater an. Blessing blickte dann neben weiteren Beispielen auf Karl-Heinz Heymanns *Rabenvater* (1986). Nicht gerade ein Kinderfilm, doch in der Dramaturgie derart unentschlossen, dass man ihn auch dort als weniger gelungenes Beispiel einordnen könnte. Vater Jonathan erinnert sich in diesem Film an seine bisher vernachlässigte Vaterrolle, doch er kann Versäumtes nicht mehr richten. Gunter Friedrichs *Hasenherz* (1987) zeigt einen fremden Mann, den zufällig auftauchenden Filmregisseur, der in die Rolle eines Er-

Taucht plötzlich zum Geburtstag auf: Jonathan (Roland Gawlik), der Vater von David (Alexander Korth) im Film *Rabenvater* (Karl-Heinz Heymann, 1986)







### Krumme Deals für ein Paar Boxhandschuhe?

Die Jungs Klaus (Hans Winter) und Max (Ernst-Georg Schwill), in der Mitte: Uwe-Jens Pape, in *Alarm im Zirkus* (Gerhard Klein, 1954)

Diktatur, aber nicht nur. Und sie war zu verschiedenen Zeiten verschieden gewesen.

Vor diesem Hintergrund war es ausgesprochen interessant, in Halle den Vortrag von Sonja Klocke von der University of Wisconsin zu hören. Sie sah den von Heiner Carow gedrehten Film *Sheriff Teddy* (1957) als aufschlussreiche Quelle sozialer Genauigkeitsdarstellung. Dabei las die Referentin Carows Spielfilmdebüt als kulturpolitisches und soziales Zeugnis, was symptomatische Aussagen für die Sozialisation der deutschen Nachkriegsgeneration in Ost und West ermögliche. Nach einer literarischen Vorlage von Benno Pludra hatte Carow eine in jeder Hinsicht spannende Kindergeschichte über Freundschaft und Rivalität zweier Jungen inszeniert. Gleichzeitig gelang es ihm, in der Tradition seines Lehrers Gerhard Klein ein unverwechselbares cinéastisches Zeitdokument bezüglich der sozialen Verhältnisse im geteilten – aber noch mauerlosen – Berlin zu schaffen. Klocke hob nicht nur die authentischen Bilder des Films hervor, der überwiegend an Originalschauplätzen in Berlin gedreht worden war, sondern sie ging besonders auf die genaue Zeichnung sozialer Verhältnisse ein. Zu spüren seien im Film sowohl die emotionalen Nachwirkungen des Krieges als auch das durch den Kalten Krieg geschaffene Spannungsfeld an der Konfrontationslinie zwischen Ost und West. Erzählt wird die Geschichte aus der Perspektive des Ostens. Die kann man teilen oder auch nicht. Welche Position der Zuschauer auch einnimmt, auf jeden Fall erfährt er über den Film sehr genau etwas über seinerzeit mögliche Denkstrukturen. Das kann nicht zuletzt ausgesprochen hilfreich sein,

wenn man sich von heute aus über soziale Entwicklungen äußern will. Gerade ist eine hervorragende Publikation von Harald Jähner zur Alltagsgeschichte der deutschen Nachkriegszeit unter dem Titel »Wolfszeit« erschienen. Es spricht für Carows *Sheriff Teddy* genauso wie für Gerhard Kleins Kinderfilm *Alarm im Zirkus* (1954), wenn man beim Lesen von Jähners Buch oftmals geneigt ist, Figuren aus diesen Filmen vor Augen zu haben.

Angesichts der aufgeregten Genderdiskussion unserer Tage dachte ich mir, es könnte spannend sein, die Aufmerksamkeit des Publikums der Tagung in Halle auf ausgewählte Frauenfiguren in DEFA-Kinderfilmen zu lenken. Ausgangspunkt dieser Überlegung waren für mich Gedanken der aus Bulgarien stammenden und heute in den USA lehrenden Filmwissenschaftlerin Dina Jordanova. Sie sprach 2017 beim Festival GoEast in Wiesbaden in einem Begleitseminar zur Retrospektive über klassische Filmemacherinnen aus Osteuropa vom Feminismus im Plural, also von Feminismen. Einmal sah sie aktuell einen ziemlich aggressiv auftretenden westlichen Mittelstandsfeminismus, und zum anderen einen Feminismus »wider Willen« in Osteuropa in den Jahren vor 1989, der allerdings von den dortigen Frauen in der Konsequenz Schritt für Schritt angenommen und verinnerlicht worden war. In den sozialistischen Systemen des Ostens seien von oben grundlegende Errungenschaften wie Gleichbeschäftigung von Frauen und Männern, verlässliche Kinderbetreuung und gerechte Scheidungs- und Abtreibungsgesetze durchgesetzt gewesen. Das Problem war: Wie wurde mit der Mehrfachbelastung der Frauen, die auf Kinder nicht verzichten wollten, in Gesellschaft und Kunst umgegangen? Diese Fragestellung war eine Konstante, die sich auch im DEFA-Kinderfilm vielfach wiederfindet.

Beispielhaft wird das sowohl in *Philipp, der Kleine* (1976) von Herrmann Zschoche als auch in *Moritz in der Litfaßsäule* (1983) von Rolf Losansky deutlich. In beiden Filmen, jeweils auf der Grundlage von Drehbüchern Christa Kožiks, werden mit Mitteln der märchenhaften Überhöhung und in Parabelform sehr reale gesellschaftliche Gegebenheiten verhandelt.

Philipp ist viel kleiner als seine Altersgenossen und von daher wird er von seinen Mitschülern gehänselt (heute würde man sagen: gemobbt). Gleichzeitig neigt er zum Träumen, was ihm in der Schule auch Ärger mit den Lehrern einbringt. Als ihm sein alleinerziehender Vater eine Zauberflöte schenkt, wächst der Junge mit diesem Instrument über sich hinaus und findet so Anerkennung.

Moritz ist aus Sicht seiner auf Effizienz orientierten Umwelt zu langsam. Seine wirklichen Talente kann der sensible Junge unter diesen Umständen nicht entwickeln. So zieht er sich aus der realen Welt in den Schutzraum einer Litfaßsäule zurück. Eine kluge Katze, ein Zirkusmädchen und ein Straßenfeger bauen den



Vom Stubentiger zum Löwen: eine Zauberflöte erfüllt Philipps (Andij Greissel) Wünsche  
(**Philipp, der Kleine**, Herrmann Zschoche, 1976)

Jungen wieder auf. Weil angesichts der Flucht von Moritz schließlich auch Eltern und Lehrer eine andere Einstellung zum vermeintlichen Problemfall entwickeln, kann Moritz seinen individuellen Platz im Leben finden.

Beide Filme grenzen sich deutlich wahrnehmbar von den primären Postulaten der offiziellen Volksbildungsdoktrin ab. Dennoch geht es um Erziehung. Allerdings immer aus einer Perspektive, die dem Kind Mut machen will, eine wache, selbstbewusste und neugierige Persönlichkeit auszubilden. Die Bildungsbürokratie griff offenbar nicht mehr direkt in die Drehbuchentwicklungen ein. Man kann angesichts der Filme vermuten, dass es so etwas wie ein Gentlemen's Agreement zwischen Kunst und Politik gab, um offene Konflikte zu vermeiden. Ein offizielles Postulat lautete damals, »allseits gebildete sozialistische Persönlichkeiten« entwickeln zu wollen. Darunter konnte man viel fassen.

Die mit fantastischen Elementen arbeitenden Filme waren explizit bemüht, einen authentischen Lebensraum abzubilden. Das heißt aber nicht, dass die Filme damalige Lebensverhältnisse etwa naturalistisch widerspiegeln. Vielmehr haben wir es hier mit einer Verdichtung der jeweiligen Bilder im Sinne der erzählten Geschichte zu tun. Authentizität ergibt sich daraus, dass ein symbolischer Ausdruck sozialer Verhältnisse geschaffen wird. Natürlich sehen die Leute aus Arnstadt angesichts der Außenaufnahmen bei **Philipp, der Kleine** etwas von Arnstadt in den 1970er-Jahren. Doch wer seinerzeit in der DDR gelebt hat oder wer sich für das Leben in der DDR interessiert, sieht in den im Konkreten angesiedelten Bildern Allgemeingültiges hinsichtlich damaliger Lebensverhältnisse. Innerhalb

beider Filmerzählungen sind die Kinder als Hauptprotagonisten im Rahmen ihrer Familien in ein konkretes soziales Umfeld eingebunden. Philipp lebt mit seinem Vater, einem Lokführer, der viel unterwegs ist, allein. Manchmal kümmert sich eine Rentnerin aus der Nachbarschaft um den Jungen. Sie kann aber die Sehnsucht nach einer Mutter nicht ersetzen. Wenn Philipp durch die Stadt streicht, sind es immer wieder Frauenfiguren, die er besonders aufmerksam betrachtet. Ganz offensichtlich ist es eine Verkehrspolizistin, gespielt von Petra Kelling, die seinem Mutterideal am deutlichsten entspricht. Die Frau behauptet sich im täglichen Wahnsinn des Straßenverkehrs – damals wurde der gesamte Fernverkehr noch durch das mittelalterliche Zentrum der Kleinstadt geleitet – und angesichts der Gereiztheit der Autofahrer bei ihrer Arbeit bravourös. Dann kommt es zu einem Unfall, in den ein Lastwagen verwickelt ist. Der Fahrer beschimpft die Polizistin und meint, sie solle lieber an den Herd zurückkehren. Jetzt greift Philipp ein. Mit seiner Zauberflöte lässt er den LKW zu einem Spielzeugauto schrumpfen und damit den einem veralteten Frauenbild anhängenden Rüpel lächerlich aussehen. Wie modern erscheint dieses Bild aus dem Kinderfilm aus den 1970er-Jahren angesichts heutiger Diskussionen!

Moritz lebt mit seinen Eltern und drei Schwestern zusammen. Dennoch fühlt er sich oft allein, weil alle in der Familie mit Aufgaben überlastet scheinen. Der Vater leitet eine Sparkasse und gibt sich auch im Privatleben hinsichtlich der Zeit als ausgesprochen pedantisch. Die Mutter, dargestellt von Walfriede Schmitt, geht selbstverständlich arbeiten, versucht mit Hilfe der Töchter



»Besondere Kennzeichen: sehr langsam«.

Moritz (Dirk Müller) im Kampf gegen gesellschaftliche

(Vor-)Urteile (**Moritz in der Litfaßsäule**,

Rolf Losansky, 1983)

den Haushalt zu managen und ist parallel mit einer beruflichen Qualifikation beschäftigt. Für Moritz bleiben da nur oberflächlich wirkende gute Worte, aber keine echte Aufmerksamkeit. Die Flucht des Jungen bewirkt innerhalb der Familie eine Katharsis. Man interessiert sich wieder gegenseitig für die Probleme des anderen. Der Vater vermindert nicht nur den Zeitdruck, sondern er übernimmt auch Aufgaben, um seine Frau zu entlasten. Hier wird sicherlich eine Utopie formuliert. Doch die basiert auf Fragen, die auch heute nach Antworten suchen, wenn es um gleichberechtigte berufliche Verwirklichung von Frau und Mann unter Berücksichtigung des Wohlbefindens der Kinder geht.

## Zensur, Propaganda und die Ausformung besonderer ästhetischer Handschriften

Natürlich wurden bei der DEFA nicht nur gute Kinderfilme gedreht, die heute noch Bestand haben können. Zu den eher mäßigen Arbeiten muss man sicher den Debütfilm von Ingrid Meyer (später Ingrid Reschke) *Daniel und der Weltmeister* (1963) zählen. Auch wenn das später sehr wichtige und erfolgreiche Autorenduo Manfred Freitag/Joachim Nestler das Drehbuch schrieb und Günter Sobe in der »Berliner Zeitung« in den 1960er-Jahren meinte, es sei eine prachtvoll erzählte, märchenhafte und phantasievolle Geschichte, kann man heute bei diesem Film nicht viel mehr als einen pädagogischen Zeigefinger wahrnehmen. Bettina Kümmerling-Meibauer von der Universität Tübingen und Jörg Meibauer aus Mainz hatten sich in Halle nun diesen Film vorgenommen, um damit den Part hinsichtlich der Propaganda im DEFA-Kinderfilm zu bestreiten. Die Geschichte erzählt vom fünfjährigen Daniel, der mit seinem Dreirad eifrig trainiert, um einmal so erfolgreich wie der berühmte Radrennfahrer Täve Schur zu werden. Weil aber Daniel keine Milch trinken will, nimmt ihm seine Mutter das Dreirad weg, um so ein Umdenken beim Sohn zu erzwingen. Im Traum schleicht sich der Junge davon, um bei seinem Vorbild Beistand zu suchen. Er trifft Melker eines Landwirtschaftsbetriebs, Sportler an der Hochschule für Körperkultur in Leipzig und um Planerfüllung ringende Brückenbauer. Schließlich kommt er zu Täve und muss sehen, wie der eine Flasche Milch genießt. Damit ist Daniel bekehrt und die Mutter kann beruhigt sein. Wer nun gedacht hätte, die beiden Professoren würden das Milchtrinken als besonders subtilen Propagandatrick der SED entlarven, der war im Irrtum. Ihnen ging es um die Person des Gustav-Adolf Schur als propagandistisch ausgeschlachteten Sporthelden. In den Augen der Interpreten würde der Film zeigen, wie mit dem Rennfahrer identitätsstiftende Staatspropaganda getrieben werde. Spätestens hier musste man sich allerdings fragen, worin eigentlich der Unterschied zwischen staatlicher Öffentlichkeitsarbeit, die sich um eine verbindende Erzählung hinsichtlich eines Gemeinwesens bemüht, und demgegenüber Propaganda besteht? Wenn man Propaganda mit ideologischer Indoktrination verbindet, dann wäre Täve Schur ein ziemlich schlechtes Beispiel. Was unterscheidet bei genauerer Betrachtung seinen Symbolwert von Fritz Walter, dem Helden der Fußballweltmeisterschaft 1954



Radrennfahrer Täve Schur bringt Daniel (Rolf Schmidt) doch noch auf den Milchgeschmack (Daniel und der Weltmeister, Ingrid Meyer, 1963)

in Bern, oder vom ewigen Wiedergänger Boris Becker? Der eine steht für Ostdeutschland, die anderen für Westdeutschland. Mehr aber auch nicht. Es sei denn, man hält am Vorurteil fest, alles, was für die DDR-Bürger identitätsstiftend war, als Ergebnis von Parteipropaganda zu halten. Das gehört dann allerdings zu jenen gedanklichen Verkürzungen, die in hohem Maße dazu beitragen, dass auch im dreißigsten Jahr der Einheit so viel Dissonanzen in der Gesellschaft zu spüren sind. Die »Friedensfahrt«, bei der Täve Schur ein herausragender Fahrer war, zunächst zwischen Prag und Warschau und dann nach Ostberlin weitergeführt, steht für die Menschen der Nachkriegszeit in den beteiligten Ländern als großes Symbol für jene Hoffnung, nie mehr einen Krieg erleben zu müssen. Und als Täve 1960 bei der Radweltmeisterschaft als Favorit den belgischen Konkurrenten Willi Vanden Berghen taktisch ausbremste und damit seinem Mannschaftskameraden Bernhard Eckstein zum Titel verhalf, hat sich das als bemerkenswert selbstloses sportliches Verhalten im gesellschaftlichen Gedächtnis festgesetzt. Was spricht eigentlich dagegen, Gustav-Adolf Schur in die Erzählung über die Großen der gesamtdeutschen Nachkriegsgeschichte aufzunehmen?

Das Beispiel zeigt, dass es selbst bei deutlichem Bemühen offensichtlich nicht so leicht ist, eindeutige Propaganda im DEFA-Kinderfilm auszumachen. Es sei denn, man steckt alle Filme in diese Schublade, weil sie schlichtweg etwas über den Alltag in der DDR erzählen. Ähnlich verhält es sich in diesem Bereich mit der Zensur. Quinna Shen vom amerikanischen Bryn Mawr College verwies bei der Tagung auf *Das Kleid* (1961) von Konrad Petzold. Diese auf Hans Christian Andersens »Des Kaisers neue Kleider« aufbauende bissige Märchenparabel gehört tatsächlich zum unrühmlichen Verbotskapitel der DEFA. Allzu offensichtlich fühlten sich offenbar die SED-Oberen durch diese Satire über einen Herrscher, der sich und sein

Reich hinter hohen Mauern versteckt, in ihrem eigenen Tun entlarvt. Doch diese Produktion kann als im Märchengewand daher kommende Metapher im engeren Sinn nicht als Kinderfilm verstanden werden. Dennoch haben sich unbesehen auch die Macher von Kinderfilmen bei der DEFA mit latenten Herausforderungen von Propaganda und Zensur auseinandersetzen müssen. Wie das aber im Einzelnen geschah, muss man die Betroffenen direkt fragen. Hier wäre nicht zuletzt über das Thema der Selbstzensur oder über Streichungen in der Stoffentwicklungs- bzw. Produktionsphase zu sprechen. Das filmische Œuvre gibt da allenfalls indirekte Antworten



Zwischen Märchen und Satire: Wolf Kaiser als entblößter Herrscher in *Das Kleid* (Konrad Petzold, 1961)

Es bräuchte bei entsprechendem Interesse nur wenig Mühe, den ersten ausdrücklich als Kinderfilm gedrehten Spielfilm der DEFA, *Die Störenfriede* (1953) von Wolfgang Schleich, wegen der hier zu erlebenden Erziehung von zwei Außenseitern zu guten Kollektivmitgliedern als Propagandafilm einzuordnen und ihn damit im Orkus der Geschichte zu versenken. Christian Rüdiger von der FU Berlin sah auf der Tagung von einer solchen Herange-



Franz und Schorsch (Werner Sajonz und Günther Kruse) sind **Die Störenfriede** (Wolfgang Schleif, 1953)

hensweise aber bewusst ab und stellte sich stattdessen die Frage, wie wird im Film utopische Gemeinschaftsbildung als emotionale Ebene in Bild und Ton gestaltet. Dabei fand er aus filmästhetischer Sicht deutliche Elemente des Heimatfilms. Das hat weitergedacht eine hochinteressante Dimension, wenn man weiß, dass der Regisseur Wolfgang Schleif nach Abschluss der Dreharbeiten die DEFA verließ und im Westen Deutschlands 1955 mit **Die Mädels vom Immenhof** erfolgreich reüssierte. Solche Auseinandersetzung mit den Filmen, die ja alle in einem bestimmten historischen Kontext stehen, erweisen sich als produktiv und sie stellen nicht zuletzt die Anschlussfähigkeit der seinerzeit gemachten Erfahrungen zu heutigen Überlegungen hinsichtlich des Gegenstandes her.

Als ähnlich spannend erwies sich die Art und Weise, mit der sich Henrike Hahn von der Universität Leipzig Herrmann Zschoches **Insel der Schwäne** (1983) annäherte. Sie interpretierte den zentralen Handlungsort des Films, einen Neubaublock, als Narrativ, über das in symbolischer Form Konflikte einer modernen Industriegesellschaft erzählt werden. Der vierzehnjährige



Neu in der »Berliner Platte«. Axel Bunke spielt Stefan in **Insel der Schwäne** (Herrmann Zschoche, 1983)

Hauptheld wird aus einer überschaubaren Lebenswelt herausgerissen und mit einer sterilen Umwelt konfrontiert, in der individuelles Leben nur schwer möglich ist. Damit werden Widersprüche urbaner Gesellschaft aufgegriffen, die sich bis heute nicht etwa aufgelöst, sondern in diffizilerer Form verschärft haben. Insofern könne gerade dieser Film ein Vorbild für heutige Filmerezählungen sein. Nicht der Neubau als Teil einer komplexen Lebens- und Arbeitswelt ist das Problem, sondern die Frage, wie man in diesem Beziehungssystem eine erträgliche Existenz organisieren kann.

Sebastian Schmideler, wie Henrike Hahn aus Leipzig, blickte ebenfalls auf den symbolischen Raum Plattenbau. Für ihn stellte Günter Meyers **Spuk im Hochhaus** in Form des Familienfilms eine gelungene Reaktion auf die seit 1986 festzustellende Krise des DDR-Kinderfernsehens mit nachfolgender Erweiterung auf das Kino dar. In deutlicher fantastischer Überhöhung findet hier in seinen Augen eine Auseinandersetzung mit Wirklichkeit statt, die in einem eindeutigen Erwachsenenfilm damals so nicht möglich gewesen wäre. Insofern erscheint es ausgesprochen aufschlussreich hinsichtlich der Doppeladressierung für Kinder und Erwachsene die jeweiligen Angebotsebenen detailliert zu entschlüsseln. Hinter der im Film gezeigten Hochhausidylle, wie sie damals offiziell gern gesehen wurde, öffnet sich mit Hilfe der Geister ein doppelter Boden, der eine Gesellschaft sichtbar werden lässt, die ihre Ideale verraten habe. Karikiert wird nicht nur der phrasenhaft verbreitete Fortschrittsoptimismus, sondern ziemlich deutlich werde die Vernachlässigung







DEFA.Digital

# Fräulein Schmetterling: Vom Dokument zum Film?

Schnittmeisterin Ingeborg Marszalek  
im Gespräch mit René Pikarski



»Obwohl der Film vorgibt, für die Menschen einzutreten, muß er in seiner Wirklichkeitsfremdheit, durch seine mangelnde Verbundenheit zum arbeitenden Menschen und durch sein ideologisch verzerrtes Bild von der Menschlichkeit eine seinen Absichten entgegengesetzte Wirkung auslösen. Der Film ist [...] konzeptionell völlig unklar, im szenischen Ablauf unübersichtlich und in der Dramaturgie von einer unbewältigten Originalität.«<sup>1</sup>

Diese Sätze gehören zu jener Stellungnahme der Hauptverwaltung Film im Ministerium für Kultur der DDR, die den Abbruch des Projekts *Fräulein Schmetterling* (Kurt Barthel) im Februar 1966 besiegeln sollte. Die angebliche »unbewältigte Originalität« war der Idee nach durchaus ein Prädikat, mit dem Kurt Barthel aus einem gesellschaftlichen Impuls seiner Gegenwart heraus die DEFA-Spielfilmproduktion bereichern wollte: unbewältigte Lebensentwürfe, neue jugendliche Fragestellungen. Helene und Asta, zwei Schwestern, Vollwaisen, träumen von einem besseren und schönen Leben in Berlin. Ihre Umwelt reagiert mit Vorschlägen, die nicht zur konkreten Lebenssituation passen, dafür aber zur Retorte verfügbarer paternalistischer Imperative. Die Wirklichkeitsfremdheit rückt auf die Seite der Erfahrenen, auf die Frau Fertigs und Herrn Himmelblaus; Fantasie und Kreativität gehören zur eleganten Naivität der beiden Protagonistinnen. Im Beisein der Hauptverwaltung Film und unter Maßgabe der zu diesem Zeitpunkt sich teilweise erst anbahnenden Beschlüsse des 11. Plenums der SED soll der nicht einmal fertiggestellte Film auf den Prüfstand kommen. Dafür angefertigt wird ein Rohschnitt des vorhandenen Materials. Recht dünn also ist die Ausgangslage für ein derart vernichtendes Urteil: Der Film kann nicht gerettet, sein »ideologischer Mangel« nicht ausgeglichen werden. Die Materialien landen im Filmbunker des DEFA-Kopierwerks.<sup>2</sup> Erst der Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR diskutiert im Oktober 1989 über eine mögliche Fertigstellung des Films. Im Beisein der Filmemacher – darunter Regis-

seur Kurt Barthel, Drehbuch-Co-Autor Gerhard Wolf sowie Dramaturg Klaus Wischnewski – sieht man diese Unternehmung aber mehrheitlich als nicht erfolgversprechend an. Die 1990 noch vorhandene Rohschnittfassung verschwindet in den folgenden Jahren auf nicht mehr nachvollziehbare Weise. Aber alle anderen Materialien – Negativ, Positiv, Schnittreste, Töne – sind im Bundesarchiv-Filmarchiv überliefert. 2002 entscheidet sich die DEFA-Stiftung in Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv, daraus eine »Dokumentation des Materials« anhand des Drehbuchs vorzunehmen, um das Fragment *Fräulein Schmetterling* als wichtiges Zeitdokument bewahren zu können. An diesem Projekt unter Leitung von Ralf Schenk ist die Schnittmeisterin Ingeborg Marszalek mitbeteiligt. Von ihr möchte ich wissen, warum nun gut 15 Jahre nach dieser Arbeit erneut ein aufwändiger Rekonstruktionsversuch des Filmvorhabens erfolgt.

**Ingeborg Marszalek:** Die Anfangsschritte zur Rekonstruktion des Filmmaterials von *Fräulein Schmetterling* waren 2002 vor allem geprägt vom Wunsch, die damaligen »Verbotsfilme«, also jene Filme, die für viele Jahre im Safe verschwunden waren, aufzuarbeiten. Das fing an mit *Die Schönste* (Ernesto Remani, 1957/1959)<sup>3</sup> und führte zu einem zufriedenstellenden Ergebnis. Helmut Morsbach, der inzwischen Vorstand der DEFA-Stiftung war, schlug als nächstes Projekt den Film *Fräulein Schmetterling* vor. Dazu hatte Ralf Schenk im Bundesarchiv zunächst sämtliche noch vorhandenen Filmmaterialien vorsortiert. Das war eine wichtige und schwierige Arbeit, gerade



**Halten zusammen: Helene (Melania Jakubisková)  
und Asta (Christa Heiser)**

wenn man bedenkt, dass das Bundesarchiv wenig oder gar keine Kenntnis über die Prozesse der Endfertigung des Films hatte: Wie wird ein Film nun im Schneiderraum behandelt? Nach welchen Kriterien wird dort das vorhandene Material für den Schnitt vorbereitet und arrangiert? Hier kam ich ins Spiel: Was stand nun, jenseits der Analyse des vorhandenen Negativmaterials, für eine Rekonstruktion bzw. Endfertigung des Films überhaupt zur Verfügung? Hinzu kam etwa das vorhandene Positivmaterial, das mit den Negativen abgeglichen werden musste. Dann gab es noch eine andere Schwierigkeit, von der jeder wusste: Die Materialien waren nicht vollständig, einige Szenen konnten 1965 mit dem doch recht plötzlichen Abbruch der Filmarbeiten nicht mehr hergestellt bzw. bearbeitet werden. Wir mussten in Erfahrung bringen, welche Szenen und welchen Umfang das genau betrifft. Diese Ausgangslage und die begrenzten finanziellen Mittel, die uns zur Verfügung standen, machten schnell deutlich, dass wir eine vollständige Endfertigung des Films gar nicht leisten können.

**René Pikarski: Zum Glück habt Ihr aber das Material nicht einfach wieder zurück ins Archiv getragen.**

An die Stelle einer Filmrekonstruktion rückte die Rekonstruktion mit dem Ziel einer »Dokumentation des Filmmaterials«. Das bedeutete, dass ich das Material nach dem mir vorliegenden Drehbuch anordnete. Unsere Überlegung war, für die Dokumentation möglichst viele der gedrehten und vorhandenen Szenen mit aufzunehmen.

Wer sich das Dokument von 2005 anschaut, sieht daher viele Doppelungen von Szenen, die sich durch die verschiedenen 1965 gedrehten Schnittvarianten erklären. Mich an einen Schnitt zu wagen wäre in diesem Rahmen nicht denkbar gewesen – nicht zuletzt auch, weil wir uns für ein analoges Umspiel des Positivmaterials, nicht des Negativmaterials entschieden. Das erleichterte einige Arbeitsprozesse und war ökonomischer.

### **Also keine »ästhetischen Schnitte«?**

Das muss ich differenzieren. Das Ergebnis in der eben vorgestellten Form wäre doch schlicht und ergreifend nicht auszuhalten gewesen. Stellen Sie sich vor, wir hätten alle Klappen drin gelassen, all die langen Vorläufe der einzelnen und auch doppelten Szenen! Hier haben wir einiges eingekürzt, keiner möchte auf der Leinwand sekundenlanges Schwarz oder Fehlbelichtungen und Lampenausfälle sehen. Ich habe mich zwar zurückgehalten, aber wenn die Übergänge einfach nicht funktionierten, wenn es Bildsprünge gab, habe ich vorsichtig geschnitten. Aber ich lehne es ab, hier von Montage zu sprechen. Es wurde eher gekürzt als montiert.

**Mich interessieren nun die Gründe, warum für 2019 noch einmal eine Rekonstruktion von *Fräulein Schmetterling ins Auge gefasst* wird. Vielleicht kann man sie in ästhetische bzw. dramaturgische und materialtechnische Gründe einteilen.**

Ich kann das nur aus der Perspektive meiner Arbeit beantworten. An den Film, der 1965 von Kurt Barthel angedacht war, versuchen wir – meine Kollegin Emma Gräf und ich – so nahe wie möglich heranzukommen, auch an die damalige Art zu schneiden. Ich glaube fest an einen Film mit einer erzählbaren Geschichte. Einen Film, der jenseits seiner inhaltlichen und produktionsbedingten Schwächen auch heute noch anschaulich ist; ein Film, der über das Dokument hinaus ein bemerkenswertes Zeitzeugnis darstellt.

**Ich finde Deine Position mutiger, als sie aus heutiger Sicht womöglich klingt. Denn als 1989 in der Arbeitsgruppe »Verbotene Filme« des Verbandes zum ersten Mal über eine Rekonstruktion des Films diskutiert wurde, haben sich Gerhard Wolf und Klaus Wischnewski gegen eine Fertigstellung des Films entschieden. Der Regisseur Kurt Barthel zögerte zunächst, schloss sich aber letztlich den Bedenken an.**

Ich glaube, dass der Anspruch an die Geschichte und deren Umsetzung 1989 noch ein anderer war als heute.



Dreharbeiten zu **Fräulein Schmetterling** (1965), in der Mitte: Regisseur Kurt Barthel

*Fräulein Schmetterling* wäre damals von der Kritik unweigerlich mit den »großen« Verbotsfilmen *Spur der Steine* oder *Das Kaninchen bin ich* verglichen und womöglich ungerecht behandelt worden. Ich glaube auch, dass die Wolfs sich damals mehr von dem Material versprochen. So gab es etwa viele Diskussionen um die Hauptdarstellerin Melania Jakubisková, mit der die Wolfs sehr unzufrieden waren. Nun lag mir allerdings nicht wie dem Filmverband die Rohschnittfassung aus dem Jahr 1965 vor. Damit kann ich mir gar kein Urteil darüber erlauben, ob diese Skepsis in allen Punkten berechtigt war oder nicht. Als Schnittmeisterin habe ich aber die Erfahrung gemacht, dass ein Rohschnitt zwar einen Überblick geben kann, ob eine Geschichte funktioniert oder nicht, dennoch wenig Einblicke darin ermöglicht, was den fertigen Film schließlich ausmachen würde. All die noch nicht abgemischten Töne, die lauten Hintergrundgeräusche, die unfertigen Bildübergänge – das macht keinen Spaß zu sehen, es verhindert zudem einen Gesamteindruck.

Während der Herstellung der Dokumentation hatte ich am Rande bereits einiges ausprobiert, hier und dort

versucht zu montieren. Im Schnittprogramm am Rechner konnte man es ja einfach wieder löschen. Geblieben ist aber die starke Intuition, dass sich über eine Montage ein anderer Bezug zum Film in seiner künstlerischen Ganzheit herstellen lässt.

**Dennoch soll es weiterhin um eine Annäherung an die ursprünglichen Intentionen der Filmmacher gehen.**

Und genau an dieser Stelle kommt der Komponist des Films, Peter Rabenalt, ins Spiel. Er hatte Informationen dazu, welche Musik ursprünglich wo eingesetzt werden sollte. Wir versuchten in der Dokumentation ja lediglich einige der vorhandenen Musikstücke an den Stellen zu platzieren, wo überhaupt Musik sein sollte: »Hier war Musik als gestalterisches Mittel angedacht« – vielmehr konnten wir damit nicht aussagen; mehr als diese atmosphärische Ahnung konnten wir nicht vermitteln. Das ist dank Peter Rabenalt nun anders gelaufen. Wir

konnten, fernab der musikalischen Gestaltung, viel differenzierter an den dramaturgischen Zusammenschnitt herangehen: Die Auswahl und Platzierung der richtigen Musik konnte in vielen Szenen nun doch noch zu ihrem Recht gelangen, bei der Montage eine wichtige Rolle jenseits bloßer Untermalung zu spielen.

Helene (Melania Jakubisková)  
und der Pantomime Milan Sladek



**Was heißt es nun genauer, nicht mehr Dokumentations-, sondern Montagekriterien zu folgen?**

Wie zu DEFA-Zeiten auch, haben wir aus den verfügbaren gedrehten Materialien die besten Takes ausgewählt. Wir wollten keine doppelten Szenen mehr haben, wie zu Dokumentationszwecken. Es ist dabei wesentlich für die Montgearbeit, dass wir mehr zur Verfügung haben, als nur das vorhandene Positivmaterial. Wir brauchten also die Negative. Im Rahmen des aktuellen Projekts werden alle vorhandenen Negativmaterialien hochauflösend eingescannt und selbstverständlich auch bewahrt – das ist unabhängig von unserer Auswahl ein wichtiger Schritt. Aufgrund der Meterzahl schätze ich, dass noch einmal die Hälfte an Materialien im Vergleich zu 2002/2005 hinzugekommen ist. Ich meine es betrifft einen Aufwand von gut 150 Filmbüchsen, die in keiner inhaltlichen Reihenfolge sortiert waren. Es gibt darin etwa sehr lange Aufnahmen des Pantomimen Milan Sladek, wo wir nun entscheiden müssen, wie viel davon und welche Ausschnitte daraus dramaturgisch sinnvoll in die Filmhandlung eingebracht werden müssen. Auch interessant ist, wie wir mit der Idee von Kurt Barthel umgehen, Dokumentarfilmkomplexe vom Berliner Alltag einzubinden: Berlin am Morgen, Liebe in Berlin usw. Wir müssen eine ausgewogene Auswahl treffen, die zum Rhythmus des Films passt. Dazu gehören wunderbare Aufnahmen, die die Atmosphäre des Jahres 1965 dokumentieren und die ich zwar für nicht komplett gestellt, aber doch teilweise für inszeniert halte. Sie erzählen etwas für die Filmhandlung Relevantes, das natürlich nicht wegfallen darf.

**Die Entscheidungen bei dieser Auswahl stelle ich mir recht schwierig vor. Vielleicht liegt das Kriterium dieser Relevanz in jenem Element, das die fiktive Geschichte von Helene und Asta mit der gezeigten Pantomimenkunst und den Dokumentarfilmanteilen verbindet: die Idee eines unbeschwernten, leichten, manchmal verträumten und kreativen, fantasievollen Lebensentwurfs in einem jugendlichen Berlin(-Film).**

Das ist richtig. Und das geht zum Glück zu großen Teilen bereits aus dem Drehbuch hervor. Daneben gibt es noch ein technisches Kriterium: Die Musik von Peter Rabenalt, die für die besagten Einstellungen verwendet werden sollte, hatte ja eine bereits festgesetzte Länge! Wir wussten daher, wie lang die einzelnen Passagen letztlich sein sollen. Man weiß nur nicht immer, ob bei einer musikalischen Zäsur auch eine bildliche erfolgen sollte. Das passt nicht immer, man muss auch hier abwägen.

**Einen Ausblick müssen wir noch wagen. Das Credo eines minimalen künstlerischen Eingreifens in das Filmmaterial zu Dokumentationszwecken hat damals dazu geführt, dass die vielen unverständlichen oder fehlenden Tonpassagen lediglich mit Untertiteln anhand der Dialoglisten versehen wurden.**

Es wäre ja nur ein halber Ehrgeiz, wenn wir uns bei der Montage und Musik derart ins Zeug legen würden, aber beim Ton untätig blieben. Daher soll der fertige Film nun neu synchronisiert werden. Das wird eine intensive Arbeit, bei der ich aber vorrangig Zuschauerin bin. Wir hatten damals nur ein paar Volltonsequenzen, die wir aber derart vereinzelt vermutlich nicht verwenden können. Also bleibt letztlich nur die Vollsynchronisation, die aber erst erfolgen kann, wenn der Schnitt der Dialogszenen fertig ist. Inwieweit man sich bei der Synchronisation an den wenigen Überbleibseln orientieren kann, wird eine spannende Frage. Wir können von Glück reden, dass die Studioaufnahmen der Musik gut erhalten sind, alles andere ist nur Arbeitsmaterial, das für einen digital rekonstruierten und dann ja auch entsprechend bild- und tonkorrigierten Film kaum in Frage kommt.

**Wie schneidet man überhaupt Dialogszenen ohne Tonmaterial?**

Sie können die Sätze aus dem Drehbuch leise mitlesen, um abzuschätzen, wie lang eine Einstellung dauern muss. Ob das bei der Synchronisation aufgeht, bleibt zu diesem Zeitpunkt offen. Vermutlich muss man noch einmal ein paar Einzelbilder hinzufügen oder wegnehmen, damit es am Ende passt. Wir haben, ebenfalls provisorisch, einige Geräusche eingespielt, die wichtige filmgestalterische Effekte haben. Auch bei der Arbeit, nicht erst beim fertigen Film, sind wir auf das Zusammenspiel unserer Sinne angewiesen.

**Letztlich hat sich der Anspruch also radikal verschoben. Man soll dem Material nun nicht mehr vordergründig ansehen, was mit einem Filmprojekt passiert, wenn es verboten, wenn es vor der Fertigstellung abgebrochen wird. Ihr versucht bewusst, den fragmentarischen Charakter zu überwinden.**

Dass unser Vorgehen in dieser Hinsicht nicht unproblematisch ist, ist mir bewusst. Es ist eben keine Dokumentation mehr, es wird ein Film. Damit fallen Dinge weg, andere kommen hinzu. **Fräulein Schmetterling** als Film erleben zu können, ist meiner Meinung nach eine Bereicherung dessen, was es heißt, einen Film als Zeitzeugnis anschauen zu können. Man darf nicht vergessen, dass es

2005 einige Stimmen gab, die uns gefragt haben, warum wir an dieser und jener Stelle nicht eingegriffen, nicht geschnitten haben. Vielleicht müssen wir am Ende wirklich festhalten, dass es sich um zwei komplementäre Arbeitsprozesse handelt, die nur zusammen einen komplexen Eindruck ermöglichen. Der eine Arbeitsprozess betonte den dokumentarischen Wert des Fragmentarischen und zeigt das Ergebnis einer auch zerstörten Hoffnung. Der andere wird eine Ahnung davon geben können, wie man 1965, beziehungsweise in den wenigen Jahren davor, die Aufforderung einer Demokratisierung des jugendlichen Lebens in der DDR filmisch umsetzen wollte.<sup>4</sup>

**Für mich ist Kurt Barthels Film ein Verweis darauf, wie offen diese Diskussion um neue Lebensentwürfe, um Träume und Wünsche gegenüber einer erwachsenen, etablierten Welt geführt werden hätte können, mit all den Chancen, Hindernissen und Widersprüchen, die dazu gehören.**

Wichtig ist die Poesie, die im Filmvorhaben steckt; diese Leichtigkeit und der Gedanke, dass jemand, der noch jung ist, über den Dächern fliegt. Dass ein junger Mensch bestimmte Voraussetzungen haben kann, die nicht üblich sind, wie im Fall der beiden Vollwaisen Helene und Asta. Mir gefällt auch die Idee, dafür eine Pantomimin zu engagieren, die vielleicht nicht die beste Schauspielerin ist, der man aber ansieht, wie spielerisch und elegant sie sich in dieser schwierigen Umwelt bewegt. Diese Schwingung, diese Jugendlichkeit, dieses Sich-Lösen-Können von den Normen, die existieren, dieses Träumen-Können und das Gespür für die Bedeutung, die Fantasien für unser Leben haben, das ist es, was mich am Film fasziniert. Und ich fände es sehr schade, wenn wir uns heute nicht um eine Vorstellung bemühen würden, wie dieser Aufbruch, wie diese Ideen 1965 relativ ungehindert hätten aussehen können. ■



Mehr zu den anderen »Verbotensfilmen« der DEFA finden Sie in der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung [www.bertzfischer.de/verboteneutopie.html](http://www.bertzfischer.de/verboteneutopie.html) und auf DVD.



## Helene zwischen Berufsaussichten und Berufsträumen ...

- 1 Stellungnahme zu den Filmvorhaben *Fräulein Schmetterling*, *Karla* und *Wenn du groß bist, lieber Adam*. Dr. Schauer, Berlin, 10.2.1966. BArch Berlin, DR1/4249.
- 2 Zur Produktionsgeschichte des Films siehe Ralph Eue: »Nachdenken über Helene R. *Fräulein Schmetterling* – Fragmente eines Films«. In: *Verbotene Utopie. Die SED, die DEFA und das 11. Plenum*. Berlin: Bertz+Fischer, 2015, S. 229.
- 3 Nachdem der Film *Die Schönste* 1957 von der Hauptverwaltung Film nicht für den Kinostart freigegeben wurde, sollte Regisseur Walter Beck bis 1959 durch diverse Umschnitte, Kürzungen und Neuaufnahmen die beklagten politischen Mängel ausgleichen und den Film »ideologisch reinigen«. Die Maßnahmen blieben ohne Erfolg, sodass der Film 1961 endgültig verboten und im Staatlichen Filmarchiv der DDR eingelagert wurde. Die 2002 erstellten Fassungen entsprechen dem Original von 1957 und der Schnittfassung von 1959. Die Rekonstruktion erfolgte in Zusammenarbeit zwischen der DEFA-Stiftung und dem Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin). Redaktion: Ralf Schenk, Ingeborg Marszalek und Petra Dimitrov. Beide Fassungen erschienen 2018 erneut auf einer DVD-Edition von ICESTORM Entertainment: [www.jpc.de](http://www.jpc.de).
- 4 Dazu rief 1963 noch ein bekanntes Jugendkommuniqué der SED auf, bevor eine radikale Kursänderung die Beschlüsse des 11. Plenums bestimmte.

# Der Aufenthalt

Der Aufenthalt  
nach dem gleichnamigen Roman  
von Hermann Kant

Regie: Frank Beyer  
Drehbuch: Wolfgang Kohlhaase  
Kamera: Eberhard Geick  
Szenenbild: Alfred Hirschmeier  
Musik: Günther Fischer

Darsteller: Sylvester Groth, Fred Düren,  
Klaus Piontek, Roman Wilhelm  
ORWOOLOR 35mm 2.774m

World Distribution  
DEFA-AUSSENHANDEL  
Deutsche Demokratische Republik



# Stichwort: Sendebandherstellung

Harald Brandes über die frühe Arbeit mit dem filmmateriellen Erbe der DEFA



## Die »Arbeitsgruppe Sendematerial«

Im Rahmen der vorbereitenden Sitzungen zur Gründung der DEFA-Stiftung wurde bereits 1996 festgestellt, dass keine auswertbaren Materialien für die Arbeit einer Stiftung verfügbar waren; d. h. keine, die den damaligen Sendestandards und damit verbundenen Materialkriterien entsprochen hätten. Aus der Produktion der ehemaligen DEFA lagen unterschiedliche Filmmaterialien zu 700 Spielfilmen sowie 4500 Dokumentarfilmen und Wochenschauen (wie dem *DEFA-Augenzeugen*) in den Magazinen des Bundesarchivs. Zu nahezu allen Filmen gehörten umfangreiche und unterschiedliche analoge Filmmaterialien: Originalnegative, oft mehrfach vorhandene Duplikatpositive und Duplikatnegative, Kinokopien und sonstige Produktionsmaterialien wie beispielsweise Magnet- und Lichttöne. Die technische Qualität der Filmüberlieferung war weitgehend unbekannt; soweit technische Dokumentationen vorhanden waren, waren sie in der Regel nicht mehr aktuell und für eine realistische Beurteilung der technischen Qualitäten kaum brauchbar.

Dass die Gründung der DEFA-Stiftung eine »fast unendliche Geschichte«<sup>1</sup> darstellt, ist inzwischen gut bekannt. Sie war ab 1990 bis 1998 begleitet von schwierigen Fragen nach der institutionellen Form, nach den Filmrechten, der Aufarbeitung und Auswertung eines enormen Filmbestands. Sie war und wird bis heute ebenfalls begleitet von Harald Brandes, der mit seinem filmtechnischen Wissen als Referatsleiter im Deutschen Bundesarchiv (1990 – 2003) wesentlich an der frühen Filmmaterialaufstellung der DEFA-Stiftung beteiligt war. Welche Herausforderungen es dabei zu bewältigen gab, ist bisher nur selten besprochen worden. Wie also entstand zwischen 1996 und 2001 diese wichtige Arbeitsgrundlage der Stiftung und ihrer Partner?

Zur Erteilung von Aufträgen für Kopierungen oder Umspielungen ist üblicherweise erforderlich, dass alle verfügbaren Materialüberlieferungen zu einem Filmtitel – in der Regel Hunderte von Filmrollen – geprüft und beurteilt werden. Für eine traditionelle technische Vorbereitung derart umfangreicher Überlieferungen wären je Titel mehrere Monate erforderlich gewesen.

So waren erste Gespräche über die Herstellung von sendefähigen Videomaterialien, die zwischen Rudolf Winter vom Progress Film-Verleih, dem Beauftragten der Treuhand Eberhard Wagemann und mir als Vertreter des Bundesarchivs geführt wurden, schwierig, insbesondere wenn Fragen nach dem Zeitaufwand für die Digitalisierung der DEFA-Filme beantwortet werden mussten. Die Zusammensetzung dieser Arbeitsgruppe, die im Folgenden als »Arbeitsgruppe Sendematerial«

1 Stefanie Eckert: Das Erbe der DEFA. Berlin: Schriftenreihe der DEFA-Stiftung, 2008.

bezeichnet wird und zu der später noch Wolfgang Klau von der DEFA-Stiftung stieß, war aber im Nachhinein betrachtet nahezu ideal. E. Wagemann, der als völliger Neuling in allen Bereichen der Filmbearbeitung antrat, sah überhaupt keine Probleme, zu den erforderlichen Sendebändern zu kommen. Mit immer gutgelaunter Zuversicht motivierte und aktivierte er die Gruppe. Wurden technische Probleme, die die Bandherstellung schwierig oder unmöglich machen konnten, angesprochen, dann kam ein Wagemann-Ausspruch wie »...das kriegen wir schon hin« oder »da sehe ich kein Problem«.

R. Winter verfügte über überragende Kenntnisse der DEFA-Filmproduktion; er war von Beginn an in der Lage, eine Planung vorzulegen, mit der die dringlichsten Bearbeitungen der wertvollsten DEFA-Filme begonnen werden sollten. Seine Planung erfolgte auf der Grundlage, welche Titel großen Erfolg bei der Auswertung haben könnten und welche Titel keine hohe Priorität bei der Arbeitsplanung hatten.

Ich selber war zu Beginn der Arbeiten sehr skeptisch, ob die Aufgabe wirklich im vorgegebenen Zeitrahmen erledigt werden und Sendematerialien ohne technische Zuarbeiten des Bundesarchivs entstehen könnten. Ich hatte die Befürchtung, dass private Auftragnehmer dem Bundesarchiv die diffizilen Arbeiten der Materialvorbereitungen nicht ohne weiteres abnehmen würden.

Später wurde Wolfgang Klau ein wichtiges Mitglied der Gruppe. Er konnte aus seiner früheren Arbeit als Direktor des Staatlichen Filmarchivs der DDR wichtige Beiträge zur Filmüberlieferung in die Gruppe einbringen. Fachlich absolut überlegen konnte er vorschlagen, welche Filme zur kulturell wertvollsten Überlieferung gehören.

### Wer soll die zusätzliche Arbeit leisten?

Das Bundesarchiv war in den 1990er-Jahren mit der Zusammenführung der Filmüberlieferung des Staatlichen Filmarchivs und den Materialien des Bundesarchivs belastet, insbesondere waren die filmtechnischen Referate des Bundesarchivs (BArch) in Koblenz und Berlin mit der technischen Sicherung der überlieferten Filme ausgelastet. Die Arbeitskapazität war durch die Umkopierung der Nitrofilmüberlieferung, die Herstellung von benutzbaren Filmmaterialien und allgemeine Filmsicherungsarbeiten gebunden. Insbesondere hatte die Sicherung der ältesten Filmüberlieferung auf dem chemisch instabilen Nitrofilm Vorrang vor allen sonstigen Aufgaben.

Zusätzliche Arbeitszeit, wie sie für die Herstellung von sendefähigen Materialien erforderlich gewesen wäre, stand nicht zur Verfügung. Zeitraubende Prüfungen der Filmmaterialien oder gar Materialreparaturen als Voraussetzung für erfolgreiche Digitalisierung konnten

vom Bundesarchiv-Filmarchiv nicht geleistet werden. Zusätzliches Fachpersonal für eine Verstärkung der Arbeitskapazität war für das Archiv auf dem Arbeitsmarkt kurzfristig nicht verfügbar.

Alle Aktivitäten für die Herstellung von verwertbaren Sendematerialien für die kommende DEFA-Stiftung mussten also ohne die unmittelbare Beteiligung des Archivs organisiert werden. Dabei war die Haltung des Bundesarchivs, die benötigten Filmmaterialien aus den Magazinen des Archivs ohne Einschränkungen zur Verfügung zu stellen, eine entscheidende Hilfe für die geplanten Arbeiten. Diese Haltung war nicht selbstverständlich, denn in der Verantwortung des Archivs mussten alle Filmbestände, auch die Filme der ehemaligen DEFA-Produktion, unter fachlich optimalen Bedingungen gelagert und bearbeitet werden. Mit Duldung des Archivs war die Arbeitsgruppe aber in der Lage, den gesamten überlieferten Filmstock, einschließlich der besonders zu schützenden Bild- und Tonoriginale, ohne Einzelgenehmigungen zu benutzen.

Welche Arbeiten waren für die Vorbereitung von Ausgangsmaterialien für Umspieldungen, Umkopierungen oder Digitalisierungsarbeiten erforderlich? Grundsätzlich die gleichen Arbeitsschritte, wie sie für die Vorarbeiten von analogen Umkopierungen üblich waren. Tausende Filme, oft 100 bis 200 Filmrollen je Titel, mussten bewertet werden. Alle Arbeitsschritte wurden mit Karteiarbeit begonnen. Auf Karteikarten war alles vorhandene Filmmaterial zu jedem einzelnen Filmtitel dokumentiert.

Im Rahmen dieser Karteiarbeit war es möglich, Filmmaterialien bereits vor Beginn der praktischen Arbeit auszusondern. So konnten beispielsweise Produktionsmaterialien, die auf keinen Fall für die Herstellung von sendefähigem Material erforderlich waren, unberücksichtigt bleiben; ebenso wurden abgespielte Theaterkopien, Rest- und Duplikatmaterialien, die auf Karteikarten als unbrauchbar oder schwierig bezeichnet waren, direkt allen praktischen Arbeiten entzogen. Trotz der so reduzierten Filmüberlieferung blieben je Filmtitel immer noch große Materialmengen erhalten, deren reguläre Bearbeitung durch das Filmarchiv Monate und Jahre in Anspruch nehmen würde.

Das Bundesarchiv stand für zusätzliche technische Filmbearbeitung in Berlin und Koblenz nicht zur Verfügung. In der Arbeitsgruppe Sendematerial musste nun geklärt werden, wie trotz der Kapazitätsprobleme im Bundesarchiv sendefähige Produkte entstehen konnten. Neben der Arbeitszeit waren hohe Finanzmittel für die kommenden Arbeiten zwingend notwendig. Das Problem der Finanzierung war aber bei den umfangreichen Vorarbeiten zur Gründung der DEFA-Stiftung schon erkannt worden. Die Treuhand stellte in Form eines Sonderfonds zur »Herstellung technisch qualitativ verbes-

serter Ausgangsmaterialien für DEFA-Filme« umfangreiche Mittel zur Verfügung, allein für Sendematerialien 7,5 Millionen DM und für die Herstellung neuer Kinokopien 1,5 Millionen DM.

Wer konnte das Bundesarchiv bei den erforderlichen Vorarbeiten ersetzen? Diese Frage musste die Arbeitsgruppe beantworten. Im Ergebnis konnten nur private filmtechnische Betriebe die Arbeitsteile des Archivs übernehmen.

### Die Arbeit mit privaten Dienstleistern

In der Kopierwerkslandschaft der Bundesrepublik Deutschland mussten Kapazitäten genutzt werden, um die notwendigen Filmumspielungen durchzuführen. Die meisten Kopierwerke und deren technische Leistungsfähigkeit waren durch Nitrofilmkopierungen des Bundesarchivs bekannt. Das Problem bestand darin, ob den privaten Unternehmern wertvolle und in der Regel nicht restaurierte Filmarchivalien anvertraut werden konnten – Filmmaterialien, deren Erhaltungszustand und Vollständigkeit unbekannt war. Analoge Probleme gab es bei eventuellen Ersatzmaterialien wie Duplikatpositiven und Intermediate-Filmen mit den jeweils zugehörigen Tonmaterialien. Auch Fragen zur Synchronität von Bild und Ton blieben bei der Karteiarbeit völlig unbeantwortet.

Die Arbeitsgruppe musste durch Probeaufträge an verschiedene Auftragnehmer lernen, ob diesen unbearbeitete Filmoriginale anvertraut werden konnten. Auch für die Auftragnehmer war dies ein Lernvorgang. Die ersten Arbeitsergebnisse sahen aber vielversprechend aus.

Zur Optimierung der Umspielaufträge wurden einheitliche Auftragsformulare und Angebotsunterlagen entwickelt. Auf den Formblättern wurden die verfügbaren Ausgangsmaterialien notiert, gleichzeitig die neu herzustellenden Materialien. Für die Dienstleistungsfirmen war das Formblatt als Angebot zu nutzen; das Ende jeder Bearbeitung wurde durch eine Abnahmebestätigung und eine Lieferbestätigung auf dem Formular bestätigt. Mit jedem Auftrag wurden der Bearbeitungsfirma erforderliche Arbeitsgeräte oder Software-Lösungen vorgeschrieben. Die zugrunde liegenden Qualitätsstandards waren in der Regel die Vorgaben der Rundfunkanstalten, da die finalen Produkte in Sendequalität angeliefert werden mussten. Dazu gehört etwa, dass die Filme auf für Rundfunkanstalten sendefähigem Bandmaterial (damals Digital Betacam) und in SD-Auflösung (720x576 Pixel) vorliegen. In der Regel war die Progress GmbH für die Anlieferung der Sendematerialien an die Sender verantwortlich. Alle Aufträge wurden der DEFA-Stiftung, damals noch in der Burgstraße, in Rechnung gestellt. Insgesamt wurden von 1997 bis 2001 somit um die 500 Filme digitalisiert.

An den Aufträgen wurden diejenigen Dienstleistungsfirmen beteiligt, die sowohl über die erforderliche Hard- und Software verfügten und die in der Lage waren, den verantwortungsvollen Umgang mit den Filmoriginalen zu garantieren. Dazu gehörten alle Kopierwerke mit der erforderlichen Digitaltechnik in der Bundesrepublik und kleinere Firmen; Firmen, die zuverlässig und effektiv alle erforderlichen Arbeiten mit den DEFA-Originalen erledigten. Allen beteiligten technischen Betrieben kann man aus heutiger Sicht bestätigen, dass die Arbeitsergebnisse qualitativ gut waren; es gab nur wenig Reklamationen, die Ausgangsmaterialien des Archivs wurden schonend behandelt und nicht durch unautorisierte und nicht sachgerechte Reparaturen strapaziert.

Alle fertigen Materialien wurden von mir in den Dienstleistungsunternehmen geprüft, endgültig abgenommen oder gegebenenfalls noch erforderliche Korrekturen besprochen.

### Chancen und Risiken der digitalen Neubearbeitung

Zur Mitte der 90er-Jahre erfolgte in den Kopierwerken die zunehmende Einführung der digitalen Filmbearbeitung und einer neuen Generation von Filmscannern. Die neuen Scanner verarbeiteten ältere, mechanisch schwierige Originale schonender, gleichzeitig wurden optimierte Nassabstasttechniken in den Markt eingeführt. Durch die neue Abstasttechnik wurden Schrammen, Kratzer und kleinere Beschädigungen des Filmmaterials deutlich reduziert und die Arbeitsergebnisse entsprechend verbessert. Die digitale Technik erlaubte erstmals neben verbesserten Möglichkeiten bei der Korrektur von Farbfehlern oder -veränderungen auch den Erhalt materialspezifischer Farbcharakteristika. Die neuen Techniken waren ideal, um technische Mängel in der alten Filmüberlieferung zu beseitigen oder zumindest deutlich zu vermindern. Die verwendeten Software-Lösungen mussten allerdings sehr kontrolliert eingesetzt werden, da bei zu starken Eingriffen digitale Artefakte (Bildstörungen) im neuen Material entstanden, die nach Beendigung der digitalen Restaurierung kaum noch beseitigt werden konnten.

Die digitalen Eingriffe mussten aus einem weiteren Grund behutsam angewendet werden: Typische Bildeigenschaften der historischen Filme sollten nicht verändert werden. Es war beispielsweise wichtig, die typischen Farben unterschiedlicher Rohfilmhersteller unverfälscht zu übernehmen. Farbkorrekturen waren immer erforderlich, sollten aber den typischen Farbcharakter des Originalmaterials nicht grundsätzlich ändern. Produktionen der DEFA verwendeten fast ausschließlich

ORWO-Material, und dieses war besonders für typische Rottöne bekannt. Leider zeichnete sich dieses Material auch durch leicht ungleichmäßig gegossene Farbschichten aus, so dass ORWO-Filme immer durch leichtes »Farbpumpen« auffielen. Das Pumpen wurde digital reduziert, aber nicht beseitigt. Die ORWO-Farbtechnik musste im Endprodukt erkennbar bleiben.

Bei analog-chemischem Film wird das fotografische Bild von Silberpartikeln mit einer sehr feinen, unregelmäßigen Kornstruktur geformt. Diese Körnigkeit ist besonders für fotografischen Schwarz-Weiß-Film typisch und sollte bei den Bildverbesserungen erhalten werden. Die digitale Technik ermöglicht problemlos die vollständige Beseitigung des Kornes, aber aus einem fotografischen Bild würde damit ein elektronisches Bildprodukt entstehen, und dies ist bei der Restaurierung fotochemischer Filme nicht hinnehmbar.

Neben der digitalen Neubearbeitung mussten in geringerem Umfang für die Filmverwertung auch neue Kinokopien hergestellt werden. Das waren klassische Filmkopierungen, die vom Studio Babelsberg, der Taurus Film in Wiesbaden und der Atlantik Film in Hamburg ausgeführt wurden. Die besondere Schwierigkeit bei diesen Arbeiten lag darin, dass die benutzten Ausgangsmaterialien, in der Regel Original-Bild-Negative mit den zugehörigen Tonnegativen, technisch nicht vorbereitet waren. Die Kopierwerke mussten die Materialien also vor den Kopierungen überhaupt erst einzeln auf ihre Kopierfähigkeit prüfen. Die Arbeitsergebnisse waren auch bei dieser analogen Filmbearbeitung gut.

Rückblickend war die Zeit der Sendebandproduktion für alle Beteiligten eine Herausforderung; für die Arbeitsgruppe, für das Bundesarchiv und natürlich für die Auftragnehmer, die mit viel Energie, großer Verantwortung und mit guten Erfolgen ihre Aufträge lieferten.

Neben den Herausforderungen für die Auftragnehmer war auch die Arbeitsgruppe über mehrere Jahre über das normale Arbeitspensum hinaus belastet. Besonders zeitaufwändig war die Zusammenarbeit mit den Auftragnehmern, weil sehr oft Materialprobleme vor Ort besprochen werden mussten; die immer erforderlichen Abnahmen zwangen zu ständiger Reisetätigkeit. Diese zusätzliche Arbeit konnte nur deshalb geleistet werden, weil die Kolleginnen und Kollegen in den technischen Filmreferaten in Berlin und Koblenz erhebliche Mehrarbeiten übernahmen. Die Resultate dieser Anstrengungen waren neu hergestellte Materialien, die über viele Jahre eine wichtige Grundlage für die Geschäfte der DEFA-Stiftung darstellten.

Die Digitalisierung und Restaurierung von DEFA-Filmen ist nach wie vor eine große Aufgabe der DEFA-Stiftung. Wo sind die Unterschiede zur Sendebandproduktion von damals? In erster Linie sind die heutigen

Arbeitsergebnisse technisch besser. Die Auflösung der verwendeten Scanner ist wesentlich höher: wurde hier ursprünglich mit 625 Zeilen abgetastet, sind heute 4K-Auflösungen mit über 4000 Zeilen möglich. Die Sendebandqualität entsprach seinerzeit den Anforderungen der öffentlich-rechtlichen und privaten TV-Sender, den heutigen Ansprüchen genügt sie nicht mehr. Heutige Digitalisierungsprojekte liefern eine Qualität, die in Einzelfällen analoges Filmmaterial fast ohne Qualitätsverlust ersetzen kann. Digital erstellte Daten sind zu einem wesentlichen Teil der Filmsicherung geworden. Digitale Artefakte wurden seinerzeit in einem gewissen Maß toleriert, nur so konnten einzelne Titel fristgerecht und in guter Qualität fertiggestellt werden. Heutige Bearbeitungen sind normalerweise frei von sichtbaren Artefakten.

Neben den technischen Fortschritten ist in den Dienstleistungsbetrieben inzwischen eine andere gravierende Veränderung deutlich geworden; diese betrifft vor allem die Ausbildung der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in den Dienstleistungsbetrieben. Praktisches und theoretisches Wissen in allen Bereichen der Bearbeitung analoger Filme war früher allgemeiner Stand der Kenntnis. Die Einführung der digitalen Bearbeitungs- und Sicherungstechnik lässt Kenntnisse aus weiten Bereichen der Filmbearbeitung mehr und mehr in den Hintergrund treten – leider derart konsequent, dass wichtige Techniken der analogen Filmbearbeitung kaum noch vermittelt werden und Maschinen und Geräte traditioneller Kopierwerksarbeit außer Betrieb genommen wurden. Dagegen nehmen Kenntnisse der elektronischen Bildbearbeitung entsprechend zu. Diese Veränderung ist für die Erhaltung der Filmüberlieferung problematisch, denn es gibt kaum noch Fachleute, die mit der erforderlichen Sicherheit Filmbilder mit der ihnen eigenen Charakteristik bearbeiten können. So wird die Bearbeitung und Sicherung des historischen Filmmaterials künftig immer schwieriger werden. Wie insbesondere Filmarchive und verwandte Einrichtungen diesem Problem entgegenwirken können, ist eine meiner Meinung nach noch nicht gelöste Frage.

Wenn ich dieses Problem rückblickend mit der Gesamtarbeit an den Sendebändern in Verbindung bringe, wäre es sicherlich ein zusätzlicher Erfolg gewesen, hätte sie dazu beigetragen, dass filmarchivarische Einrichtungen dem Medium Film wieder die erforderliche Aufmerksamkeit widmen würden.

Allen Beteiligten von damals gilt für ihre Arbeit noch einmal mein herzlicher Dank. Es war eine Periode, in der ich als Praktiker analoger Filmarbeit viel Neues bei der Einführung und Anwendung digitaler Medienbearbeitung lernen konnte. ■

## Analoges 35-mm-/70-mm-/ 16-mm-Film-Material

### Original- bildnegativ und Tonnegativ

- Direkt aus der Kamera
- stammendes Filmmaterial und
- Lichttonnegativ

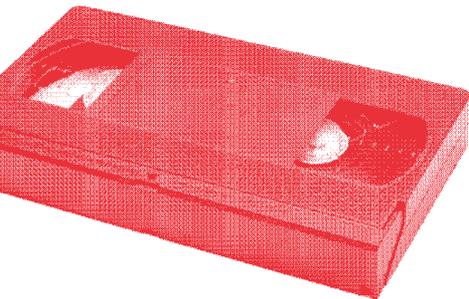
### Lichtton/ Magnetton

- Lichtton liegt auf einem
- Filmträger vor, Magnetton
- auf einem Magnetband bzw.
- Magnetfilm

### Duplikat- positiv/ Intermediate Positiv

- Von den Originalnegativen
- wurden Duplikat-Positive
- gezogen, von denen ausgehend
- ein neues Negativ für die
- Massenherstellung von
- Kinokopien erzeugt wurde

## Analoges Sendematerial



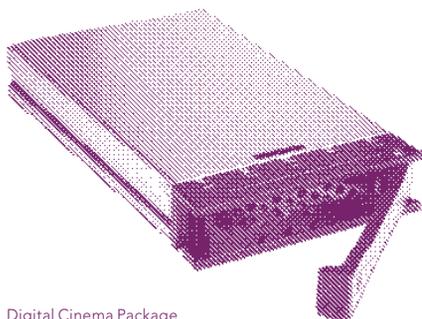
### VHS

- Die VHS-Kassette (Video Home
- System) setzte sich ab dem Ende
- der 1970er-Jahre als Standard für
- die analoge, private Videoband-
- aufzeichnung durch

### Betacam/ Betacam SP

- Das Betacam-System war
- bis 2005 das meistgenutzte,
- analoge, professionelle
- Bandformat

## HD-Material



Digital Cinema Package

### Rohscan 2K/4K/6K

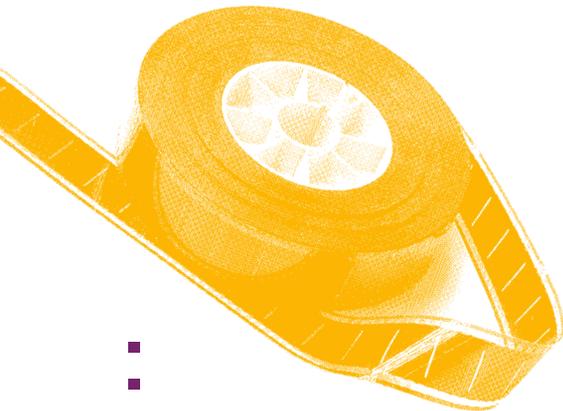
- Im Rahmen der Digitalisierung
- eines Analogfilms werden die
- Rohdaten, d.h. die Rohscans
- des Bildes in 2K bis 6K sowie die
- digitalisierten Töne gesichert,
- um die Originale auf Film
- langfristig digital zu sichern

### hoch- auflösendes File (HD/2K/4K)

- Im aktuellen Digitalisierungs-
- prozess entsteht ein hochauf-
- lösendes File, das als Ausgangs-
- material für die VoD, DVD und
- Blu-ray-Produktion sowie die
- Erstellung von DCPs (digitales
- Vorführmedium in Kinos) dient

Duplikat-  
negativ /  
Intermediate  
Negativ

- Diente als Ausgangsmaterial für die Erstellung von Kinokopien und damit zur Schonung des Originalbildnegativ



Zelluloidfilm  
(auch Nitrofilm)

- Aus Nitrozellulose hergestelltes Filmmaterial. Das Material ist leicht entflammbar und verbrennt augenblicklich, fast explosionsartig, wenn es mit Hitzequellen in Kontakt kommt oder durch chemische Zersetzung die Entzündungstemperatur weiter herabgesetzt wird.

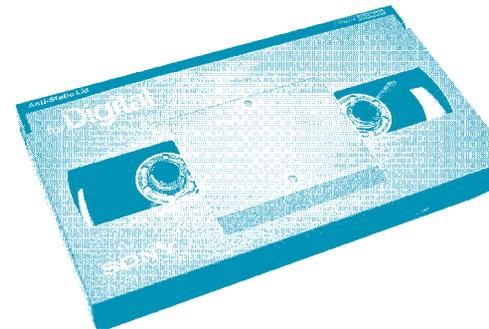
Kinokopie /  
Theaterkopie

- Im Gegensatz zur Fernsehkopie ist die Kinokopie auf die besonderen Vorführmöglichkeiten in einem abgedunkelten Projektionsraum mit optischer Projektion abgestimmt. Sie ist kontrastreicher und nutzt damit fast die gesamten Möglichkeiten aus, die der Negativfilm bietet

## Digitales Sendematerial

Digital  
Betacam

Digital Betacam bezeichnet den digitalen Nachfolger zum analogen Betacam-System und war ein weitverbreitetes SD-Speichermedium in der Fernsehtechnik



HDCAM /  
HDCAM SR

- Galt nach der Digital Betacam als weitverbreitetes HD-Speichermedium in der Fernsehtechnik (heutige Fernsehstandards sind weitgehend file-basiert)

DCDM

»DCDM (Digital Cinema Distribution Master) ist eine Vorstufe für die Erstellung eines DCPs. Es wird zusätzlich zum DCP archiviert, um als Quelle für zukünftige Zwecke zu dienen.«

■ Quelle: [digital-cinema-mastering.com/de/dcinema-faq/was-ist-digital-cinema-distribution-master-dcdm](http://digital-cinema-mastering.com/de/dcinema-faq/was-ist-digital-cinema-distribution-master-dcdm)

DCP

- DCP (Digital Cinema Package) ist das aktuelle digitale Vorführungsmedium in den Kinos



Auf der Suche nach Egon Erwin Kischs Wurzeln an jenen Orten,  
die vom Vorkriegs-Prag blieben: **Wissen Sie nicht, wo Herr Kisch ist?** (1985)

# Instant décisif – Der entscheidende Augenblick/ Augen-Blick

Eduard Schreiber über seine Filme





Ist der Osten zur Müllkippe geworden? In: **Östliche Landschaft** (1991)

hall«, eine Erfahrung, die jeder Dokumentarist kennt - es geschieht im Moment des Ausschaltens der Kamera die entscheidende Bewegung, es fällt das entscheidende Wort, es blitzt die Geste auf, die alles zusammenfasst – oft die Sprachlosigkeit auf den Punkt bringt –, und dies ist eben der *instant décisif*.

Um dem indoktrinierten Bild von der Arbeiterklasse und Gesellschaft der DDR nicht folgen zu müssen, finden sich in meinem Œuvre eine ganze Reihe von Filmen, die sich Künstlern und Schriftstellern zuwenden, im DDR-Filmschaffen eine Möglichkeit, sich unter der »Fahne« des humanistischen Erbes einen Freiraum zu erstreiten. Und dies gelang bisweilen.

Für mich hieß das in keinem einzigen Fall verfilmte Biographie, es kam immer auf den Augen-Blick an, der aus der Lebensfülle freigelegt werden musste, für den Bilder gefunden werden mussten, ein Montage-Prinzip, eine Geräuschfläche (Musik, O-Ton, Sprache).

In *Wissen Sie nicht, wo Herr Kisch ist* (1985) wird das durch die Suche nach dem durch die Welt reisenden und getriebenen Reporter in der Metapher der Prager Durchhäuser ins Bild gesetzt, in *Radnóti* (1984) durch eine akustische Metapher, die Zerstörung des Mythos von der schönen blauen Donau, der sich wie ein grauenerregender Ohrwurm über die Bilder legt und die Katastrophenstimmung der Zeit erzählt, in *Spuren* (1989) ist es die Vorführung der letzten kryptischen Zeichen einer vernichteten Welt, von denen der Schauspieler Martin Brandt selbst der Letzte ist. Hier gilt es, dem Verschwinden des Sichtbaren ein deutliches Halt entgegenzusetzen, wohl

ahnend, dass dies nur ein unvollkommener Versuch sein kann.

Mit einer solchen Ästhetik stieß ich nicht nur zu Zeiten des DDR-Dokumentarfilms auf viel Unverständnis und Ablehnung, auch in dem »neuen« Deutschland unterlag eine solche Ästhetik bewussten Fehldeutungen und einer Siegermentalität, die nichts, das anders oder vielleicht gar besser war, duldete.

In *Östliche Landschaft* (1991) muten die orangefarbenen Müllautos wie gespenstische Schiffe auf dem Canale Grande an, wenn sie zu einem neapolitanischen Lied, gesungen von Enrico Caruso, heranschweben. Spätestens damit verlässt der Film *Östliche Landschaft* die Grenzen der von der Geschichte gezogenen Realität und den Ort der realen Handlung, eine Müllkippe im Norden Berlins 1989/1990.

Der 13-Minutenfilm ist ohne Worte. Es gibt nur den Wind, das tiefe Brummen der Autos und immer wieder Stille, unterbrochen von Geräuschen, erzeugt mit Musikinstrumenten, die man auf dem Müllberg findet.

Die Existenz dieses Films selbst ist ein entscheidender Augen-Blick, der Blick auf einen historischen Vorgang, der nur mit Bildern erzählt wird. Niemand spricht, niemand wird gefragt. Die Nähe zu den Menschen, die viele der ostdeutschen Dokumentarfilme ausgezeichnet hatte, schien sich hier in stumme, sprachlose Distanz verwandelt zu haben.

Im Film finden sich auch die Augenblicke, also genau jene Momente, wo die Kamera eingeschaltet ist oder nicht ausgeschaltet wird.

Mit dieser Beharrlichkeit kam die Einstellung von einem russischen Soldaten zustande, dessen Armee und Land ebenfalls in Auflösung begriffen waren, der einen Koffer findet, den er erst unentschlossen betrachtet, dann mitnimmt, wieder ratlos verharrt, und schließlich mit dem Koffer davonzieht. Die Kamera verfolgt seine Bewegung, sein Zögern und Gehen, selbst erstaunt über das, was sie sieht. Sie versteckt sich nicht, der Soldat bemerkt sie nicht. (Das »russische Thema« beschäftigte mich dann gemeinsam mit Regine Kühn fast weitere 10 Jahre).

Manchmal besteht der Augen-Blick darin, genau den Moment abzufassen, an dem eine Person bereit ist, über sich und seine Geschichte, über die Zeit, die Vergangenheit und Gegenwart zu erzählen. Dies ist der Fall bei **Ich war ein glücklicher Mensch** (1990). Auch hier die Trümmer einer Zeit und die Trümmer eines Lebens. Und auch hier die Augenblicke, in denen der Protagonist, erschüttert von der Erkenntnis seiner Irrtümer und seines Fehlverhaltens den Tränen nahe, minutenlang schweigt.

Ein Augen-Blick kann auch eine Form sein, eine Form, zu der gefunden werden muss, um einen Stoff zu erzählen, der sich den bisher gängigen und ideologisch erlaubten Formen verweigert, sei es aus Gründen seiner strukturellen Komplexität, sei es, um ihn aus der Verknöcherung dieser ideologischen Doktrinen herauszubrechen, sei es, weil bisher der Mut zur Subjektivität fehlte, Individualität immer im großen »Wir« aufzugehen hatte. Dies ist der Fall bei **THE TIME IS NOW** (1987), dem, wie heutige Filmtheoretiker betonen, ersten und einzigen Essayfilm im DDR-Dokumentarfilmschaffen. Allein schon die Auswahl der Personen und die Art ihrer Präsenz machen diese Augen-Blicke aus. Jede von ihnen, einschließlich der Auto-



Steinmetz Ralph Jeremias in **THE TIME IS NOW** (1987)

ren des Films, gibt etwas von sich preis, das, überhöht von einzelnen Bildern oder Montagesequenzen, der Augen-Blick ist, aber auch darüber hinausgeht, auf Existentielles zielt, zu ihren Blicken wird.

Wenn man als Dokumentarist mit Beharrlichkeit alltägliche Vorgänge verfolgt, sein Auge bereithält, in scheinbar unbedeutenden Momenten jenen Augenblick zu entdecken, der eine Verhaltensweise, eine soziale Struktur, eine menschliche Regung, einen gesellschaftlichen Zustand sichtbar macht, kommt man bisweilen zu Bildern, die durch keine noch so kunstvolle Montage oder »Inszenierung« ersetzt werden können. Es ist das Vertrauen auf das Geschehen, der Instinkt des Dokumentaristen, sein BLICK. ■



Was ließ den Journalisten Tilbert Eckertz am Kommunismus festhalten?  
In: **Ich war ein glücklicher Mensch** (1990)

Bei absolutMEDIEN erschien die erste Werkausgabe zu allen Essayfilmen von Eduard Schreiber, die im DEFA-Studio für Dokumentarfilme entstanden sind.

**Mehr Informationen unter:**  
[www.absolutmedien.de](http://www.absolutmedien.de)

# Die Sehnsucht nach Autonomie – Karl Gass und sein 16mm-Projekt

Eine Chronologie des Scheiterns

Thomas Kuschel

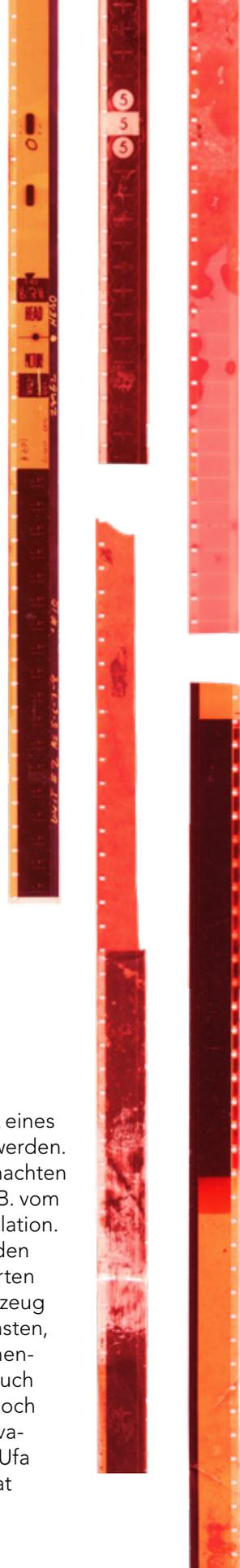
Karl Gass (1919-2009) zählt zu den wichtigsten Dokumentarfilmschaffenden der DDR. In 40 Jahren bei der DEFA realisierte er mehr als einhundert Filme. Beim DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme wurde er Ende der 1950er-Jahre als Leiter einer Künstlerischen Arbeitsgruppe eingesetzt. Von dort aus begann er seinen Weg zu einer produktionstechnischen und administrativen Unabhängigkeit von Studiodirektion und Ministerium für Kultur. Diese Bemühungen koppelte er geschickt an die Einführung moderner 16mm-Technik. Jahrzehntlang war er ein einflussreicher und engagierter filmischer Agitator, Hochschullehrer und Repräsentant des DDR-Dokumentarfilms. Immer war er streitbar – aber auch umstritten.

## Die Ausgangslage

Wer heute im National Archive in Washington nach Filmmaterial vom Ende des Zweiten Weltkrieges sucht, findet Dutzende Kilometer Originalmaterial, Sujets oder fertige Filme – alles auf 16mm und teils auch in Farbe. Deutsche Soldaten werden in Farbe gefangen genommen, deutsche Soldaten schwenken die weiße Fahne, deutsche Panzer werden in Farbe pulverisiert. Der unerschütterliche Glaube an die Wirkung des authentischen und bewegten Bildes hat die US Army frühzeitig Tausende von 16mm-Kameras bestellen lassen, sie hat die Frontkameraleute damit ausgerüstet und nebenbei die Modernisierung und Handhabbarkeit der beweglichen Technik erfolgreich vorangetrieben. Jede dieser

Kameras konnte im normalen Gepäck eines Soldaten problemlos untergebracht werden. In Tragflächen eingebaute Kameras machten lange Flugaufnahmen möglich, wie z.B. vom zerstörten Berlin kurz nach der Kapitulation.

Nach Beendigung des Krieges wurden diese und die weiterhin neu produzierten Kameras sehr schnell zum Handwerkszeug dokumentarisch arbeitender Enthusiasten, Cinéasten und professioneller Dokumentarfilmschaffender. Natürlich gab es auch in Europa schon das 16mm-Format. Doch es wurde im Wesentlichen für den privaten Amateurfilmbereich genutzt. Die Ufa beispielsweise hatte zu diesem Format



keinerlei Überlegungen parat und auch die 1946 gegründete DEFA war festgemauert in der Tradition des 35mm-Films für alle Genres, nicht nur aus technischer, sondern auch aus ästhetischer Sicht: Man übernahm die übriggebliebene Technik der Ufa und machte auf diesem Niveau weiter. Zunächst war das auch vollkommen vernünftig, sowohl ökonomisch als auch organisatorisch. Sehr schnell jedoch stürzte sich die feinmechanische und optische Industrie Westeuropas auf jenen neuen Bedarf an Authentizität und der dafür nötigen Flexibilität und entwickelte eigene, moderne 16mm-Kameras. Das waren vor allem die französischen Firmen Pathé und Beaulieu, die Münchener Arnold&Richter KG und die Schweizer Paillard-Bolex. Schnell griffen die Filmethusiasten und -journalisten auf diese Technik zu – erlaubte sie ihnen doch die lang ersehnte Freiheit der Bewegung und wenig später den ebenso freien Umgang mit dem Ton (Pilottonverfahren).

Es waren Männer wie Chris Marker, Joris Ivens und Jean Rouch, die diese »neue Beweglichkeit« künstlerisch nutzten und eine völlig neue Filmästhetik begründeten, die letztlich im *cinéma vérité* mündete. In den USA war es die Bewegung des Direct Cinema mit Robert Drew, Richard Leacock und D.A. Pennebaker, die für gestalterisches und inhaltliches Aufsehen sorgte. Es ging natürlich darum, mit dem Dokumentarfilm inhaltlich glaubwürdiger zu werden und näher an die authentische Darstellung des Lebens heranzurücken. Und es war möglich! Jetzt, wo die neue und flexible Technik es erlaubte.

Damit sollten die scharf kritisierten Inszenierungen im berühmten Dokumentarfilm *Borinage* von Joris Ivens der Vergangenheit angehören.

Auf der Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche waren die neuen Filme dann immer öfter zu sehen, wenigstens im Informationsprogramm, seltener im Wettbewerb. Die Einladung an die damals berühmtesten Dokumentarfilmregisseure der Welt ließ in Leipzig ein internationales Forum entstehen, bei dem es nicht nur sehr Streitbar um filmische Inhalte ging, sondern auch um den technischen Fortschritt. Als Beispiel mag hier die Diskussion mit Michail Romm 1965 stehen, der vor großem Publikum – darunter viele Filmhochschüler aus Babelsberg – verkündete, dass man wohl bald Bilder und synchronen Ton auf einem »dünnen Draht« aufnehmen würde. Damit hatte er unrecht – es wurde ein dünnes Video-Band. Stellvertretend für die vielen mit 16mm-Kameras gedrehten und in Leipzig Anfang der 1960er-Jahre gezeigten Filme mögen hier nur *Le joli mai* von Chris Marker und *Primary* von Robert Drew erwähnt werden, weil sie gleichnishaft für den Qualitätssprung und auch die Veränderungen stehen, die im Dokumentarfilm gerade stattfanden. Die moderne Aufnahmetechnik ermöglichte neue Inhalte – und diese waren wiederum nur durch eben diese Technik möglich.



Beim Außendreh zum Film *Auf Täves Spuren*  
(Harry Hornig, 1958)

Das obenstehende Foto offenbart wie kaum ein anderes das Dilemma, in dem Filmdokumentaristen der DDR in den 1950er- und 1960-Jahren steckten. Hier versucht Norbert Simdorn bei den Aufnahmen zu Harry Hornigs Film *Auf Täves Spuren* im Jahre 1958 eine Aufnahme mit synchronem Bild und Ton zu drehen. Dazu hat er eine geblimpte Arriflex 35-Studiokamera auf die Straße stellen müssen, damit das Kamerageknatter der gängigen Handkamera nicht die Sprache der Kinder und des berühmten Radfahrers übertönt. Auch musste die schwere Kamera auf einen Schienenwagen gestellt werden, um eine Vor- oder Rückwärtsbewegung des Bildes zu ermöglichen. Ein Zoom-Objektiv war selten vorhanden. Umso bewunderungswürdiger sind diese Filme heute. Wenn auch das Eine oder Andere etwas hölzern wirkt, so darf man das auf die schwer zu handhabende Technik zurückführen.

Während auf dem Leipziger Festival die neue Generation der Dokumentarfilme vorgestellt wurde und Furore machte, kämpften in den DEFA-Studios für Wochenschau und Dokumentarfilme Berlin und im Studio für populärwissenschaftliche Filme Babelsberg die Regisseure und Kameraleute mit der lauten Arriflex 35, mit der nicht minder lauten Cameflex oder den sowjetischen Modellen Konvas und Rubin. Die am weitesten verbreitete Hand-Arri 35 knatterte so laut, dass man in ihrer Nähe



Kamerahaube aus Filz aus dem DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme gegen Ende der 1950er-Jahre (Sammlung: Filmmuseum Potsdam)

keine Tonaufnahmen machen konnte. »Das Maschinengewehr Gottes« nannten die alten Frontkameraleute dieses bewährte Gerät, das ja bereits seit Ende der Dreißigerjahre in allen deutschen Filmstudios zum Einsatz kam. Es sei denn, man ummantelte die Kamera wie abgebildet mit einer Monstertechnik, um brauchbare Tonaufnahmen zu liefern. Diese wenig praktikablen Umstände führten dazu, dass sowohl im DEFA-Spielfilmstudio als auch im populärwissenschaftlichen Studio Kameraleute und Techniker daran arbeiteten, diese 35mm-Kamera in ihrer Handlichkeit zu erhalten, aber geräuschärmer zu machen.

1965 drehte Kurt Barthel den nach dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED verbotenen Spielfilm *Fräulein Schmetterling*. Darin sollten dokumentarisch gedrehte Straßenaufnahmen mit Vollton eine wichtige Rolle spielen. Kameramann Hans-Jürgen Sasse (Absolvent der Filmhochschule) setzte sich mit den Technikern der PVC-Abteilung des Spielfilmstudios zusammen und es entstand eine in Handarbeit gefertigte schallhemmende Haube aus Kunststoff. Der Konstrukteur war Rolf E. Rambow, der daraufhin noch weitere Schallschutzhauben entwickelte und baute. Dieses Gehäuse, »der Blimp«, war voll funktionsfähig und wurde später noch bei anderen Produktionen eingesetzt, z.B. in der Abteilung Biologiefilm bei Siegfried Bergmann und als »weißer Blimp« (wegen der Sonneneinstrahlung) bei Aufnahmen im Sudan. Insgesamt wurden 12 Stück dieser Gehäuse hergestellt. Für diese Konstruktion von Rambow interessierte sich auch die Arnold&Richter KG in München. Eine

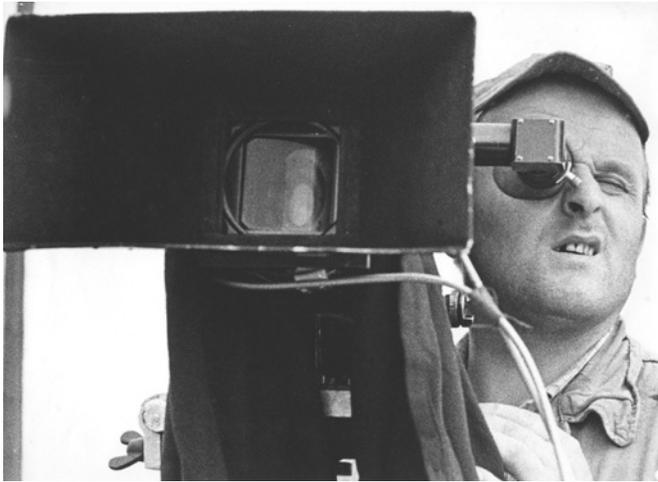
Modifikation des Rambowschen Gehäuses sollte für die Weiterentwicklung der Arriflex BL genutzt werden. Die für die kulturpolitische und ökonomische Leitung des Filmwesens der DDR verantwortliche Hauptverwaltung Film (HV) im Ministerium für Kultur lehnte eine solche Zusammenarbeit jedoch strikt ab.

1964 drehten Kurt Tetzlaff und Franz Thoms in Babelsberg ihren ebenfalls später verbotenen Dokumentarfilm *Es genügt nicht 18 zu sein*. Nachdem sie vergeblich Wolldecken und Plüschvorhänge um die Kamera gewickelt hatten, um die Sprache der jungen Männer aufnehmen zu können, fluchte der für seine robuste Ausdrucksweise bekannte Kameramann nur noch: »Scheiß Technik!«. Auf dem Foto sind rechts und links unter dem Kompendium deutlich die Decken zu erkennen, die ein wenig Schallschutz liefern sollten. Jetzt reiften auch bei Thoms die vielleicht schon länger gehegten Gedanken, die Dinge selbst in die Hand zu nehmen. Er nahm Kontakt zu Rambow auf und probierte dessen Blimp. Bei diesen gemeinsamen Versuchen hatte Franz Thoms noch diverse Verbesserungsvorschläge, die dann 1971 zu einer professionell einsatzfähigen Vollton-Handkamera führten – genannt: »Das Ei«. In einem Auswertungsfilm der DEFA-Produktionsgruppe »kontakt« wurde sie erstmals 1972 eingesetzt.

Weil sich inzwischen aber Importe aus der BRD anbahnten, wurde die Zusammenarbeit mit Rolf E. Rambow nicht weiter fortgesetzt. Es waren die 16mm und 35mm selbstgeblimpten Kameras von Arnold&Richter aus München. Sie erreichten einen geringeren Geräuschpegel durch den Einsatz neuartiger Materialien und nicht durch die äußere Schalldämmung. Bewegliche Metallteile wurden weitgehend durch Plastik ersetzt, die Kameramechanik elastisch gegen den Korpus mit Hartgummi abgepuffert. In Leipzig und anderswo hatten die DEFA-Dokumentaristen die mit handlichem Equipment aufgenommenen Filme ihrer westeuropäischen Berufskollegen gesehen. Die Sehnsucht nach freier, beweglicher Bild- und Ton-technik verstärkte sich immer mehr. Die Eigeninitiativen der Kameraleute und deutlich vorgetragene Wünsche bei der Studioleitung nahmen zu. In einer flammenden Rede forderte Joris Ivens schon 1964 in Leipzig:

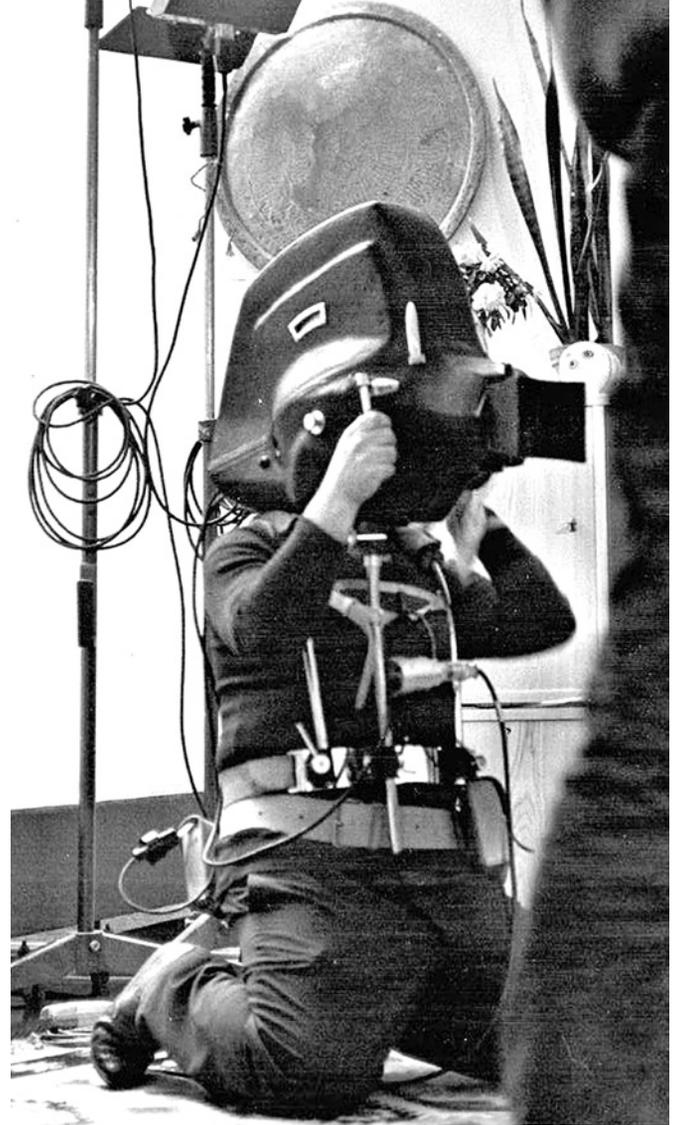
»Gebt dem Dokumentaristen eine Kamera, die wie ein Falke auf der Schulter des Jägers sitzt. Die zur Verfügung stehenden Kameras muten eher ausgestorbenen Riesenvögeln an. Art und Stil des Films erfordern eine Vollton-Handkamera [...]. Die zur Verfügung stehende Technik ist zu schwer und unvollständig, die Objektive sind veraltet. [...] Um überhaupt Tonaufnahmen zu ermöglichen, schleppen anstatt des Falken auf der Schulter die Kameraleute vierzig Pfund schwere Pakete mit sich herum. Von einer unauffällig belauschenden Kamera kann keine Rede mehr sein.«<sup>1</sup>

Diese Worte trafen in die Herzen der Dokumentaristen.



Franz Thoms bei Aufnahmen zu Kurt Tetzlaffs Film  
**Es genügt nicht 18 zu sein** (1964/1966)

Einer, der schon seit Jahren mit Nachdruck für die Modernisierung der Kamertechnik »trommelte«, war der im Berliner Studio arbeitende Regisseur Harry Hornig. Er zielte mit seinem Wunsch nach 16mm-Technik eindeutig auf die Möglichkeiten des Fernsehens. Seine berechtigten Forderungen leitete er auch von dem ideologisch nahezu wirkungslosen Einsatz des Beiprogrammfilms im Kino ab: »Schon seit den 50er-Jahren fühle ich mich als DEFA-Dokumentarist vom Fernsehen angezogen, weil der Dokumentarfilm, um zu existieren, ein Massenpublikum notwendig hat ...«<sup>2</sup> Hornig verbindet diese unmissverständliche Forderung nach Wirkbarkeit der Dokumentarfilme mit den notwendigen technischen Erneuerungen bei allen sich ihm bietenden Gelegenheiten: »Ich bin der Überzeugung, dass Publizistik und Unterhaltung zusammengehören. [...] Leider hat unser Publikum bestimmte Klischee-Vorstellungen über die Publizistik, die eher in Richtung einer erweiterten **Aktuellen Kamera** oder eines Kommentars mit Bildern tendieren.«<sup>3</sup> Mit diesem Satz war wohl weniger das Publikum gemeint, sondern eher diejenigen, die dem Publikum das ideologische Korsett der **Aktuellen Kamera** per Film überstreifen wollten. »Um eine unterhaltsame, anregende Publizistik zu schaffen, sind organisatorische und technische Mittel ebenso Voraussetzung wie eine operative Dramaturgie.«<sup>4</sup> Es ging also selbstverständlich auch um Filminhalte, um Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit. Außerdem hofften Enthusiasten und unverbesserliche Illusionisten darauf, auch im »angekommenen Sozialismus« Filme im Stil des *cinéma vérité* gestalten zu können. Es waren vor allem die Babelsberger Absolventen, die jungen Regisseure und Kameraleute, die mit offenem Blick diese Entwicklung



Franz Thoms mit dem Eigenbau »Das Ei«

sowie die damit verbundenen Möglichkeiten erkannten und natürlich auch einsetzen wollten. Sie wollten mitgehen, dazugehören, die Welt verändern, mit der gesamt-europäischen Bewegung des *cinéma vérité* – mit dem Falken auf der Schulter ...

Auch bei den bereits etablierten Dokumentaristen waren diese Filme nicht ohne Wirkung geblieben. Wer sensibel genug war, spürte den Umbruch, spürte den neuen Geist. Und er spürte auch, wie diese Veränderung für die eigenen Überzeugungen nutzbar gemacht werden könnte. In »Filmdokumentaristen der DDR« schreibt Annemarie Noelle: »Rascher als es anderen gelingt, nimmt Karl Gass fremde Einflüsse auf. So war er der erste Dokumentarist der DEFA, der gewisse Methoden des *cinéma vérité* aufgriff und für seine Zwecke umzuwerten verstand.«<sup>5</sup> Das ist eine feinsinnige Anspielung auf die Ziele, die Karl Gass für seine Art von didak-

tischem Dokumentarfilm forderte. Ganz im Sinne von Dziga Vertovs markantem Spruch »Kunst ist Waffe« sah er die gesellschaftliche Aufgabe von Dokumentarfilmen einzig in der Erziehung, der Aufklärung, in der Vermittlung der »richtigen« Weltanschauung – also als Instrument der klassenbewussten Propaganda.

Zwei erfolgreiche und international bekannte Dokumentaristen der DEFA beteiligten sich nicht an diesen vielfältigen Bemühungen einzelner Filmemacher, die technische Basis zu modernisieren, um damit dann auch neue Inhalte zu gestalten. Sie hielten sich deutlich zurück. Walter Heynowski benutzte die 35mm- und 16mm-Technik seines bundesdeutschen Kameramannes Peter Hellmich und war damit völlig autark. Andrew Thorndike trieb in dieser Zeit mit der Schubkraft seiner filmischen Erfolge die 70mm-Technik (!) voran. Beide hatten ihre Autonomie längst erreicht.<sup>6</sup>

Zusätzlich tauchte überraschend ein unerwartetes Phänomen auf. Die Freiheit und Beweglichkeit des Bildes hatte die Dokumentarfilmszene in Leipzig nur über das 16mm-Format erlebt. Es hatte sich in Westeuropa schnell durchgesetzt. Wilhelm Roth schreibt über diese Zeit: »Der journalistische Zugriff wurde ... zum Erkennungszeichen des »neuen« Dokumentarfilms. Seitdem ist der Dokumentarfilm vom Spielfilm meist auch optisch zu unterscheiden.« In der DDR »dagegen blieb man bis in die siebziger Jahre hinein beim 35mm-Film, aus ökonomischen, aber auch aus ästhetischen Gründen.« Kaum einer der DDR-Dokumentaristen wollte auf diesem 16mm-»Schmalfilm« drehen. Für den Amateurfilmsektor und den Lehr- und Unterrichtsfilm mochte das noch angehen. Doch der Dokumentarfilm hatte in seinem fundamentalen Selbstverständnis nicht nur wahrhaftige Inhalte zu beschreiben, sondern auch einen in Jahrzehnten gewachsenen Anspruch auf die visuelle Kultur des Films zu bewahren. Die Bildsprache des deutschen Kulturfilms der Dreißiger- und Vierzigerjahre war noch fest in den Genen der Filmschaffenden verankert. Der große Ulrich K.T. Schulz war der Nestor des deutschen Kulturfilms. Sein Einfluss und der seiner Filme war noch bis weit in die Siebzigerjahre zu spüren. Darüber hinaus gab es keine Möglichkeit, 16mm-Filme organisiert vor großem Publikum vorzuführen. Die gut strukturierte Kinotheaterlandschaft verfügte über nur wenige 16mm-Projektoren. Es gab zwar ca. 15.000 davon auf dem Territorium der DDR, doch die waren verstreut in Amateurfilmzirkeln, Jugendklubs, Gewerkschaftsheimen oder Fortbildungsstätten, in Schulen, Großbetrieben, der NVA oder FDJ-Zirkeln. Doch die gesellschaftliche Wahrnehmung eines Films findet nun einmal im öffentlichen Raum statt, im Filmtheater. Dort werden sie nicht nur vom Publikum, sondern auch von Filmjournalisten und Filmwissenschaftlern gesehen, die Artikel und Kritiken in Zeitungen und Zeitschriften ver-



Kinowerbung in einer Berliner Zeitung, Nachlass Karl Gass (Sammlung: Filmmuseum Potsdam)

öffentlichen können. Der Bekanntheitsgrad von Schöpfer und Produkt kann nur über diesen Weg gesteigert werden. In diesem sehr komplexen Umfeld war es sicher nicht einfach, Ideen der technischen Erneuerung, der Produktion und Distribution des Dokumentarfilms durchzusetzen und prominente Befürworter zu finden.

#### »Beschaffung« nur mit »Gegenleistung«

Harry Hornig in Berlin und Karl Gass in Babelsberg waren die treibenden und engagierten Kräfte, die die Entwicklung der 16mm-Technik aus ganz unterschiedlichen Motiven in Gang setzten. Der stetige Hinweis von Harry Hornig auf die notwendige technische Erneuerung, aber wohl auch die internationalen Entwicklungen zeigten eine gewisse Wirkung. Mitte der sechziger Jahre wurde von der technischen Leitung des Studios über die Hauptverwaltung Film beim Außenhandelsministerium bzw. DEFA-Außenhandel ein Importvolumen für 16mm-Kameras beantragt. Ob Karl Gass das zu diesem Zeitpunkt wusste, ist nicht überliefert. Er ging ohnehin einen anderen, einen eigenen Weg. Im März 1965 begleiteten er und ein Kamerateam die Partei- und

Staatsführung der DDR bei einem Besuch in Ägypten. **Marhab – Willkommen** lautete der Titel des Films, der nach dieser Reise im Eiltempo entstand. Der Film wurde ein großer Erfolg – zumindest in den Augen der Parteiführung. Am 28. Mai 1965 fand die festliche Premiere im Kino International statt. Beim anschließenden Empfang saß Karl Gass neben Günter Mittag, Mitglied des Politbüros und Sekretär des Zentralkomitees der SED für Wirtschaft, der Teilnehmer der Ägyptenreise gewesen war. Beim Essen schilderte Gass dem Funktionär den veralteten Zustand der DEFA-Technik. Man verabredete ein Gespräch zu diesem Thema und Gass meldete sich im Sommer beim Politbüro.

Wann genau dieses Gespräch stattgefunden hat, lässt sich nicht mehr belegen. Vermutlich aber erst 1966. Günter Mittag beauftragte den Leiter der Abteilung Wirtschaftsführung im ZK, Carl-Heinz Janson, mit den Gesprächen. Janson blieb fortan der Ansprechpartner, denn es kam zu einer unüblichen Geschäftsbeziehung zwischen Karl Gass und dem Büro Mittag. Gass berief sich auf seine Gespräche mit dem Sekretär und erbat den Ankauf von 16mm-Kameras im westlichen Ausland. Von Janson gab es eine vorsichtige Zusage («Wir werden die Möglichkeiten prüfen»). Für den Fall einer positiven Entscheidung jedoch wollte das Büro Mittag die entstehenden Filme für die eigenen Zwecke nutzen. «Als Gegenleistung», wie Karl Gass im Zeitzeugengespräch mit der DEFA-Stiftung selbst sagte, wollte er den Deal akzeptieren.<sup>7</sup>

Unter dem Ökonomen Helmut Koziolak war in Rahnsdorf 1965 das Zentralinstitut für sozialistische Wirtschaftsführung beim ZK der SED (ZSW) gegründet worden, formal war es der gleichnamigen Abteilung des Zentralkomitees zugeordnet.<sup>8</sup> Eben für dieses Institut sollten jene zweckgebundenen Filme produziert werden. Auch sollte dieses Institut die Themen vorgeben, die gerade gebraucht wurden. Karl Gass war damit einverstanden, hoffte er doch aus Erfahrung, dass die Zeit eine Lockerung dieser Auflagen mit sich bringen würde. Über die Technik würde er dann verfügen und sie, wenn möglich, für andere Aufgaben einsetzen und ausbauen können. Damit hatte er prinzipiell Recht. Die wenig vorhersehbare Realität entwickelte sich jedoch in eine völlig andere Richtung. Was er nicht wusste, war, dass das ZSW eng mit dem Baufilm-Studio und dem Deutschen Fernsehfunk zusammenarbeitete, um Filme aus unterschiedlichen Industriebereichen als Lehrfilme einzusetzen. Es gab also bereits Erfahrungen mit dem Einsatz von gut 60 Filmen im Jahr. Das von Karl Gass angedachte Volumen lag bei ca. 6 bis 8 Filmen, also eine nicht sehr eindrucksvolle Größe für die erfahrenen Propagandisten vom ZSW. Hier muss eingefügt werden, dass das Zentralinstitut und die Mitarbeiter im Sekretariat des Politbüros andere Vorstellungen vom Medium

Film und seiner gesellschaftlichen Aufgabe und Wirkung hatten als Karl Gass.<sup>9</sup> Er selbst spricht naturgemäß von Dokumentarfilmen, die Genossen allerdings von »Lehrfilmen«, später dann von »dokumentaren Informationsfilmen«.

Am 25. Mai 1968 bittet die Abteilung Sozialistische Wirtschaftsführung den Finanzminister der DDR um Unterstützung und schreibt: »... Entsprechend einem Antrag des Genossen Dr. Mittag arbeitet unsere Abteilung [...] mit der DEFA-Arbeitsgruppe direkt zusammen, um die von der 3. Tagung des ZK geforderte Forcierung der *Lehrfilmproduktion* zu erreichen.«<sup>10</sup> Und im Februar 1969 schreibt die gleiche Abteilung an das Zentralinstitut für sozialistische Wirtschaftsführung: »Werter Genosse Prof. Dr. Koziolak! Entsprechend der generellen Orientierung des ZK zur Arbeit mit den Lehrfilmen wurde [...] ein Film über die Operationsforschung hergestellt. Dieser Einführungsfilm soll jetzt in einigen internen Veranstaltungen getestet werden.«<sup>11</sup> Es ist davon auszugehen, dass Karl Gass die unterschiedliche Sichtweise auf die Filme bemerkt hat. Sollte die Produktion einmal nach seinen Vorstellungen laufen, würden sich die Unterschiede glätten, davon war er überzeugt. Was er allerdings nicht beachtet hatte, war die Frage, ob Leute wie Peter Ulbrich, Gitta Nickel, Dieter Jäger, Thomas Kuschel, Ulrich Weiß, die er in dieser Zeit mit Zustimmung der Studioleitung für die ZSW-Produktion um sich geschart hatte, ihr Leben lang *Lehrfilme* machen wollten.

Doch zurück zu den Kameras. Das war ja das »Pfund«, das für die zukünftige Autonomie der Arbeitsgruppe »Gass« vorrangig notwendig war. Nach dem ersten Gespräch mit dem Büro Mittag dauerte es bis zum Frühjahr 1967, bis die erste Kamera eintraf. Sie wurde, wie auch die zweite – ein knappes Jahr später –, von Mitarbeitern der Arbeitsgruppe in Berlin-Weißensee abgeholt. Die polnische Firma Gerlach Import-Export in Westberlin hatte die Geräte zu ihrer Dependence in Weißensee geleitet.<sup>12</sup> Der erste Schritt auf dem Weg zur Verwirklichung des 16mm-Projekts war erfolgreich abgeschlossen – weitere, um die Autonomie zu erreichen, waren notwendig. Am 29. September 1967 bedankt sich Karl Gass für die Lieferung der Kameras bei Günter Mittag.

Er schreibt – und das ist eine erstaunliche Formulierung –: »...möchte ich mich [...] für die schnelle und wirkungsvolle Unterstützung bedanken, die mir bei der Beschaffung einer modernen 16mm-Technik [...] zuteil geworden ist ...«.<sup>13</sup> Auch schreibt er nicht auf einem Kopfbogen der DEFA, sondern als *Privatabsender*. Das liest sich alles so, als würde es sich um eine vom Studio völlig losgelöste Übergabe an Karl Gass persönlich handeln. Die DEFA ist völlig ohne Belang und es gibt auch keine Reaktionen der Studiodirektion. Die Kameras





Niko Pawloff mit der ersten Bolex 16 Pro



Peter Milinski mit der zweiten Bolex 16 Pro

Arbeitsgruppe um Karl Gass im Auftrag des ZSW – wie schon erwähnt – 11 Filme auf 16 mm (einer auf 35 mm), hatte man doch jetzt den Falken auf der Schulter. Die Auflistung ist schwierig, weil in unterschiedlichen Dokumenten unterschiedliche Titel auftauchen. Auch wird nach Durchsicht der Unterlagen nicht immer klar, welcher Film zu welchem Arbeitsthema oder Arbeitstitel gehört. Hier ein Versuch:

1) **Operationsforschung**, 1968, 16mm, s/w, Länge: 600 m, 55 min, alternativer Titel: *Operationsforschung I*, Regie: Karl Gass, Kamera: Roland Dressel, keine Kopie im Bundesarchiv  
Dieser Film ist ein Einzelauftrag, also noch nicht innerhalb langfristiger vertraglicher Vereinbarungen hergestellt worden. »Einen Test« nannte es die Abteilung Sozialistische Wirtschaftsführung. Die »Verwissenschaftlichung« industrieller und ökonomischer Prozesse war in der späten Ulbricht-Ära ein verbreitetes Instrument zur Steigerung der Produktionsergebnisse. Es gab Modellbetriebe, die auf dieser Basis arbeiteten und ihre Erfolge wollte man mit Hilfe von Filmen sichtbar machen und verbreiten. Gass und Dressel drehten im Kombinat Pressen- und Scherenbau Erfurt. Der Film wird getragen von Interviews mit Leitungskadern und auch Arbeitern. Sie berichten von den Möglichkeiten, die ihnen die neue Methodik bietet. Ob ihre Erfahrungen tatsächlich auch in anderen Betrieben anzuwenden waren, ist nicht erkennbar. Die Bilder aus dem Großbetrieb sind eindrucksvoll und realistisch.

2) **Lineare Optimierung**, 1969, 16mm, s/w color, Grafik/Real, Länge: 120 m, Regie: Peter Schauer, Kamera: Peter Milinski und Trickkamera, keine Kopie und keine Restmaterialien vorhanden

Wissenschaftlich-technischer Lehrfilm. Bebilderte Vorlesung. Umsetzung von Forschungsergebnissen und Erkenntnissen in tabellarischen Strukturen und mit Bildern der Realität als Illustration. Nur für Fachleute verständlich.

3) **Simulation (Modell II)**, 1969, 16mm, s/w color, Grafik/Real, Länge: 102 m, Regie: Peter Schauer, Kamera: Peter Milinski und Trickkamera, keine Kopie vorhanden

Wissenschaftlich-technischer Lehrfilm. Bebilderte Vorlesung. Umsetzung von Forschungsergebnissen und Erkenntnissen in tabellarischen Strukturen und in der Realität als Illustration. Nur für Fachleute verständlich.

4) **Zeit für Entscheidungen**, 1970, 16mm, s/w, Länge: 450 m, Regie: Thomas Kuschel, Kamera: Peter Milinski, keine Kopie vorhanden, Restmaterialien im Bundesarchiv

Der Film zeigt in einer Beobachtung, die vier Wochen dauerte, den Aufbau einer Olefin-Anlage im Chemiekombinat Böhlen. Es war der Prozess der Umstellung der Chemieindustrie von Kohleverflüssigung heimischer Braunkohle auf die Verarbeitung von sowjetischem Erdöl. Die Sicht des Kombinatdirektors, Professor

Mahrwald, wird gegengeschnitten zu den Sichten der Arbeiter und Abteilungsleiter. Schwierige und riskante Leitungsentscheidungen stehen im Mittelpunkt. Wir erleben einen hochgradig engagierten Direktor, der mit einfachen Worten seine Mitarbeiter überzeugen und motivieren kann. Diese beschwerten sich über Störungen im Tanklager, über aufgerissene Schweißnähte, unbrauchbare Transportgeräte. Sie widersetzen sich zum Teil auch inkompetenten Leitungsentscheidungen. In der Einschätzung des Szenariums warnt die Abteilung Sozialistische Wirtschaftsführung davor, es möge kein Film über Mahrwald werden: »... überhaupt soll beachtet werden – kein Film über Mahrwald – Leiter ist gesellschaftliche Funktion – leiten ist politischer Auftrag – leiten ist Wissenschaft.«<sup>14</sup> Der Drehstab hat diese Hinweise nie erhalten und drehte das, was in dieser Zeit geschah mit der Geisteshaltung, die Karl Gass ihnen mitgegeben hatte. Natürlich wurde es ein Film über Mahrwald. Er war eine so faszinierende und charismatische Erscheinung, dass er mit seinem Auftreten den ideologischen Vorstellungen vom »sozialistischen« Leiter total widersprach. Der Film wurde zunächst nicht abgenommen. Es gab Änderungsaufgaben durch das Büro Mittag und der Film kam nicht in die turnusmäßige Ausleihe der »Lehrfilme« des ZSW.

5) **Erfolge sind Pflicht**, 1970, 16mm, s/w, Länge: 735 m, alternativer Titel: *Asse der Forschung*, Regie: Peter Ulbrich, Kamera: Niko Pawloff, keine kombinierte Kopie vorhanden, es liegt ein Bildpositiv vor und einzelne Magnetbänder, die schwer zuzuordnen sind

Der Film zeigt die Forschungsarbeiten im Zentralinstitut für Schweißtechnik in Halle. Der Leiter, Professor Gilde, hatte das vom Ardenne-Institut in Dresden entwickelte Plasmaschweißen zur Produktionsreife gebracht. Ein Verfahren, mit dem schneller und effektiver schwere Stahlbleche zugeschnitten werden konnten. Das war vor allem für den in der DDR boomenden Schiffbau erforderlich. Aber nicht diese beeindruckende Produktion war das Zentrum des Films. Es ging darum, wie die unterschiedlichen Leitungsebenen ihre Zusammenarbeit koordinieren und optimieren.

6) **Das Optimum**, 1970, 16mm, s/w, Länge: 500 m, alternativer Titel: *Operationsforschung II*, Regie: Karl Gass, Kamera: Niko Pawloff, keine Kopie vorhanden

Die im Halleschen Institut für Schweißtechnik entwickelten Methoden werden im Schiffbau (Warnow-Werft Rostock) sowohl auf der Leitungsebene als auch auf der Produktionsebene angewendet, um »das optimale Schiff« zu bauen. Die Bilder außerhalb der theoretischen Erklärungsversuche sind beeindruckend und kraftvoll.

7) **Heuristik**, 1970, 16mm s/w, Länge: 500 m, Regie: Peter Ulbrich, Thomas Kuschel, Kamera: Peter Milinski, Drehbuch und eine 16mm-Kopie sind im Bundesarchiv vorhanden

Heuristik ist die in der DDR kurzzeitig stark forcierte wissenschaftliche Methode, Leitungsprozesse zu optimieren um damit die Effektivität von Forschung und Entwicklung zu erhöhen. Beispielhafte Erfolge aus der Realität und wissenschaftlich-rechnerische Modellsimulationen prägen den Film. Ein hoher Anteil von Grafik und Modelltrick macht ihn schwer verständlich.

8) **Im Prüfstand**, 1971, 16mm, s/w, Länge: 450 m, alternativer Titel: *Wissenschaftliche Arbeitsorganisation*, Regie: Ulrich Weiß, Kamera: Peter Milinski, keine Kopie vorhanden

Die in der DDR forcierte Methode, Arbeit wissenschaftlich zu erfassen und zu beeinflussen wird an zwei Beispielen dargelegt. Es wird der konfliktreiche Weg zur Durchsetzung dieser Gedanken gezeigt und versucht, diesen abstrakten Prozess sinnlich-konkret zu fassen. Dafür wird in verstärktem Maß die Selbstäußerung der Werktätigen zu diesem Prozess bevorzugt.

9) **Falgard**, 1971, 16mm, s/w, Länge: 310 m, alternativer Titel: *Sozialistische Rationalisierung*, Regie: Dieter Jäger, Kamera: Peter Milinski, keine Kopie vorhanden, Reste nicht eindeutig zuzuordnen

In der Gardinenfabrik Falkenstein werden neue Methoden zur Verbesserung der Arbeitsorganisation eingeführt. Wie gehen Leitung und Mitarbeiter damit um? Eindrucksvolle Bilder aus der Produktion.

10) **ESDA ist Auerbach und Auerbach ist ESDA**, 1971, 16mm, s/w, Länge: 450 m, alternativer Titel: *Betrieb und Territorium*, Regie: Thomas Kuschel, Kamera: Peter Milinski, keine Kopie vorhanden, nur einige wenige stumme Bildpassagen

In Auerbach im Erzgebirge befand sich die Kombinatzentrale der Strumpffabrik ESDA. Hier wurden die Feinstrumpfhosen für den DDR-Bedarf und für das sozialistische Ausland produziert. Der Film zeigt die Wirkung eines Großbetriebes auf die ihn umgebende Ortschaft. Kindergärten, Schulen, öffentlicher Nahverkehr und kulturelle Aktivitäten sind voll auf den Betrieb abgestimmt. Aber der Ort erhält auch Impulse und Finanzierungsmittel von der Strumpffabrik. Eine fruchtbare Symbiose. Ein funktionierendes und faszinierendes positives Beispiel. Der Film wurde vom Politbüro nicht abgenommen, Änderungsvorschläge nicht akzeptiert.



Wolfgang Dietzel mit der Arriflex 16 BL bei Dreharbeiten zum Film **Ewa – ein Mädchen aus Witunia** (Harry Hornig, Günter Jordan, 1972)

11) **Zum Beispiel – Silbitzer im Wettbewerb**, 1971, 16mm, s/w, Länge: 330 m, Regie: Gitta Nickel, Kamera: Niko Pawloff, keine Kopie vorhanden, Inhalt nicht ermittelbar

12) **Mit Netz und Spinne – Ein Protokoll für die Partei**, 1971, 35mm, Farbe, Länge: 2.155 m, Regie: Karl Gass, Kamera: Ted Tetzke, keine Kopie im BA vorhanden<sup>15</sup>

Dieser Film kennzeichnet schon den Übergang zu einer anderen Produktionsform der Künstlerischen Arbeitsgruppe (KAG) unter Gass. Er ist auf 35 mm produziert. Dass die Finanzierung durch das ZSW auslaufen würde, war schon allen Beteiligten bekannt. Dieser Film wurde vom Uhrenkombinat Ruhla teilfinanziert.

Darüber hinaus »schwirren« in den Unterlagen noch einige andere Titel herum, die eben nur als Titel, nicht aber als Film vorhanden sind (möglicherweise sind es Arbeitstitel oder im Arbeitsprozess veränderte Titel): z. B.: **Informations- und Prognosesystem** und **Die Rolle des Meisters in der sozialistischen Betriebswirtschaft**.

Von all diesen Filmen gelangte keiner über gezielte Einzelvorführungen hinausgehend an die Öffentlichkeit. Das ZSW hatte jahrelange Erfahrung mit dem Einsatz von Lehrfilmen. Es gab eine eingespielte Distributionskette und auch (merkwürdigerweise) das Interesse

an Einnahmen durch den Verleih. Einige Vorführungen hat Gass selbst organisiert. Im Club der Intelligenz in Kleinmachnow, im Bau- und Montage-Kombinat Ost, im Karl-Marx-Werk Babelsberg und in Studiovorführungen mit eingeladenen Gästen aus der SED-Kreisleitung, Bezirksleitung und ausgewählten Betrieben.

Parallel zu den Bemühungen von Gass, waren vor allem die von Harry Hornig angestoßenen Importbemühungen moderner 16mm-Technik für das Gesamtstudio inzwischen in eine realistische Phase gelangt. Im April 1970 bekam Wolfgang Dietzel, Kameramann der KAG »document« in Berlin, einen Anruf der technischen Leitung, er möge die neue Arriflex 16 BL in Empfang nehmen.

Die Gruppe »document« mit ihrem Leiter Harry Hornig war das Zentrum der publizistischen Produktion für das Fernsehen im Dokumentarfilmstudio Berlin. Gemeinsam mit dem Fernsehpublizisten Wolfgang Böttner hatte er bereits längere Zeit an einem Konzept für die Erweiterung der thematischen Palette für die dokumentaren Fernsehproduktionen gearbeitet. Es sollten ganz in seinem überall verkündeten Sinne nicht nur verlängerte Beiträge der **Aktuellen Kamera** sein.

»... Ob wir allerdings die großen Möglichkeiten des Fernsehens nutzen, ein Massenpublikum zu erreichen, hängt zuerst von *der Qualität* unserer Arbeit ab [...]. Außerdem bedarf der Film modernster technischer Mittel. Ich muss das betonen, weil wir sonst Gefahr laufen, – trotz guter Vorsätze – nicht zu *menschlich überzeugender Nähe und damit zu erregenden, unser Publikum packenden Fragestellungen* zu kommen.«<sup>16</sup>

Die Grundüberlegungen, wie und wofür die neue 16mm-Technik eingesetzt werden sollte, konnten zwischen Hornig und Gass unterschiedlicher nicht sein.

### Von der Karl-Marx-Straße zur Medonstraße

Es ist nötig, in diesem komplexen Umfeld sich widersprechender organisatorischer Auffassungen und der Versuche sich neue Unterstellungsverhältnisse zu schaffen, einige strukturelle Bemerkungen zu machen. 1965, als Karl Gass mit der Staatsführung nach Ägypten fuhr und das 16mm-Projekt in seinem Kopf an Konturen gewann, gab es noch kein einheitliches Dokumentarfilmstudio. Im VEB DEFA-Studio für Wochenschau- und Dokumentarfilme Berlin und im VEB DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme Babelsberg existierten mehr oder weniger lose organisierte Arbeitsgruppen, in denen »interessenverwandte« Mitarbeiter gemeinsam arbeiteten. Karl Gass war der Chef der «KAG – II (Karl Gass)» in Berlin. Da es wenig Platz für Arbeitsräume gab, hatte er sich und seinen Mitarbeitern eine Unterkunft in der Filmhoch-

schule Babelsberg (ehemaliges Stalinhaus) organisiert, in der Potsdamer Karl-Marx-Str. 27. Diese Lage kam ihm entgegen, da er zu diesem Zeitpunkt noch in Babelsberg wohnte. Aber auch im Stalinhaus waren die Räumlichkeiten begrenzt. Und nun, vor der gehofft zügigen Erweiterung zu einer selbstständigen Gruppe mit eigener Technik und einem festen finanziellen Budget, brauchte man großzügige Arbeitsmöglichkeiten. Es ging ja nicht nur um die Lagerung der Kamera- und Tontechnik. Schneideräume, Umrolltische und Archivlager brauchten Platz.

Auf Initiative des Ministeriums für Kultur und unterstützt von der Partei arbeitete man in der Hauptverwaltung Film seit 1967 an einer Konzentrierung der Kräfte im Filmwesen. Beide DEFA-Studios sollten zusammengelegt und unter eine einheitliche Führung gestellt werden. Von einer Fusion der beiden Studios erhoffte man sich sowohl eine straffere politisch-ideologische Ausrichtung als auch finanzielle Einsparungen; die Fusion beider Studios zum DEFA-Studio für Kurzfilme selber erfolgte schließlich zum 1. Januar 1969. Ein neues, eigenständig arbeitendes Quasi-Studio von Gass, das auch noch von einer ZK-Abteilung unterstützt wurde, war ein krasser Widerspruch zu diesen Bemühungen. Der erste Schritt, sowohl eine Fusion einzuleiten als auch die Bestrebungen von Gass »auszubremsen«, lag in der buchhalterischen Neuordnung der Gruppe Gass zum Populärfilmstudio. Sie hatte ihren Arbeitsort in Babelsberg, dann konnte auch die Unterstellung dem Babelsberger Betrieb zugeordnet werden. Am 21. Februar 1968 schreibt das Ministerium für Kultur an das Büro Janson: »... nach erfolgter Abstimmung mit den Studiodirektoren ist vorgesehen, dass der Genosse Gass und seine Mitarbeiter ab 1. April 1968 in das Studio für Populärwissenschaftliche Filme überwechseln.«<sup>17</sup> Gass reagierte positiv darauf und forderte aber gleichzeitig, seine räumliche Situation zu verbessern. Unterstützt von der Bezirksleitung der SED erhielt die Arbeitsgruppe einen festen Sitz in der Siemensvilla (Stubenrauchstraße). Sie lag im Grenzgebiet in der Nähe des S-Bahnhofs Griebnitzsee. Hier war ausreichend Platz für alle gegenwärtigen und zukünftigen Notwendigkeiten. Und hier entstanden auch die ersten Filme für das ZSW.

Sommer 1968 – das 16mm-Projekt kam ins Rollen. Es gab sichtbare Erfolge auf dem Weg zur Autonomie. Es waren die Tage, da sich die Gruppe einen Namen gab. Nicht mehr »KAG II Karl Gass« sollte sie heißen, sondern »effekt«, so wie die Zeitschrift des ZSW. Mit ihr wollte man zukünftig inhaltlich zusammenarbeiten. Die neue Zugehörigkeit zum Babelsberger Studio beflügelte Gass, sofort beim Direktor wegen der »umfangreichen Aufgaben für das Politbüro« Forderungen nach

personeller und technischer Aufstockung zu stellen. Er schreibt in einer »Vorlage an das Ministerium« und verlangt: »... Der DEFA-Gruppe Karl Gass wird ein Jahresplananteil [...] der Filmproduktion 1968 in Höhe von 1.365.000,- Mark übertragen. [...] Zur Komplettierung der technischen Ausstattung der Gruppe muss außerdem 1 Kamera Arriflex 35mm (neu) mit sämtlichem Zubehör [...]«<sup>18</sup> zur Verfügung gestellt werden. Und weiter: »Die im Austausch erforderlichen Mitarbeiter [...] sind vom Studio der Gruppe Karl Gass zuzuordnen. Die Zuordnung des Regisseurs Kurt Tetzlaff, des Kameramannes Franz Thoms und des Produktionsleiters Ulrich Kling [...] sind unerlässlich.«<sup>19</sup> – Für das große 16mm-Projekt fordert er nun ausgerechnet eine 35mm-Arriflex.

Doch die Zeit in der geräumigen Siemensvilla wurde nach knapp zwei Jahren unerwartet abgebrochen. Die scheinbar unaufhaltsame Entwicklung erhält einen schweren Rückschlag. Das noch längst nicht fertig gebaute Imperium gerät heftig ins Rutschen. Ein neuer Mitarbeiter der Arbeitsgruppe, der ehemalige Lehrer und Dozent Hans Drawe, flieht mit seiner Familie aus der Siemensvilla (Grenzgebiet) nach Westberlin. Er lehnt eine Leiter aus der Garage an die Mauer und übersteigt diese problemlos. Ihm folgt der Kraftfahrer der Gruppe »effekt«. Für Karl Gass wird diese Flucht ein Desaster und zu einem ernstesten Problem für die Weiterentwicklung seiner Beziehungen zur Abteilung Sozialistische Wirtschaftsführung. Ihm wird eine erhebliche Mitschuld an der Flucht angelastet. Diese Flucht hatte zwei wesentliche Auswirkungen. Zum einen kühlten die Beziehungen zum Büro Mittag deutlich ab und zum anderen brauchte man ad hoc eine neue Unterkunft für die Arbeitsgruppe »effekt«, denn weiter im Grenzgebiet zu arbeiten war definitiv ausgeschlossen. Innerhalb von drei Tagen musste die Siemensvilla geräumt werden. Vorübergehend wurde in einem Weberhäuschen in Alt Nowawes, das dem Studio gehörte, provisorisch weiterproduziert. Es durfte keine Unterbrechungen geben. Neben all den termingebundenen Filmen für das ZSW war der der Partei gewidmete Propagandafilm *Der Oktober kam* (übrigens auf 35mm hergestellt) in einer komplizierten Produktionsphase. Es wurde noch gedreht, aber der Schnitt hatte bereits begonnen. Unter diesen äußerst angespannten Bedingungen forderte Gass die Bezirksleitung der SED auf, die Fertigstellung des Repräsentationsfilms für die Partei zu sichern, indem sie ein neues Domizil für die Arbeitsgruppe besorgte. Es fand sich eine leerstehende Villa in der Medonstraße in Kleinmachnow. Dieser zweite Umzug innerhalb von 6 Wochen glückte und die Adresse blieb bis zur Auflösung des Studios im Jahr 1992 Sitz der Arbeitsgruppe »effekt«.

3. Die Aufgabenübernahme für Filme der Außenwirtschaft ist damit zu verbinden, daß von dort auch die materiell-technische Unterstützung erfolgt.

4. Zum Problem der politisch-ideologischen Festigkeit des Kollektivs von Gass zeigt sich eindeutig, daß oftmals unter Umgehung gesetzlicher Bestimmungen mit "Auftragsproduktion für ZK" u. ä. gearbeitet wird und von ihm Kader beschäftigt wurden, die politisch als unzuverlässig eingeschätzt werden mußten. Das wird auch von der KL Potsdam kritisiert.

Durch die Verhaltensweise des Genossen Gass ist mit zu verzeichnen, daß Anfang Oktober ein Regisseur mit Frau und Kind sowie der Kraftfahrer des Genossen Gass republikflüchtig wurden (Standort der KAG).

5. Im Zusammenhang mit den Republikfluchten wurde der KAG das Gebäude entzogen. Wir geben geminderte Unterstützung bei Beschaffung eines neuen Objektes.

6. Die AMLO baut nach unseren Informationen eine eigene Filmproduktion auf. An verschiedenen Einrichtungen die Filmproduktion zu entwickeln, ist nicht vertretbar (Kopier- und Studioeinrichtungen usw.).

Wie soll die generelle Entwicklung verlaufen?

Probleme zur Lage der KAG »effekt«,  
hausinterne Mitteilung der Abteilung Sozialistische  
Wirtschaftsführung

### Der Bruch – oder das Ende des Deals

Die Republikflucht der Familie Drawe hatte aber für Gass und sein Projekt noch weit dramatischere Konsequenzen. Die Abteilung Sozialistische Wirtschaftsführung ging auf deutliche Distanz. In einer hausinternen Mitteilung von Heinz Klempke, Stellvertreter von Janson, wurden mehrere Probleme mit der Filmproduktion der Gruppe »effekt« aufgelistet. Die politisch-ideologische Festigkeit des Kollektivs wird in Frage gestellt. Auf unzuverlässige Kader wird hingewiesen. Verletzung gesetzlicher Bestimmungen werden kritisiert. Karl Gass wird persönlicher Schuldanteil bei der Flucht zugeordnet. Und ein weiterer »Keulenschlag« wird die Bemühungen von Gass treffen (zum Zeitpunkt dieser Hausmitteilung weiß er es nur noch nicht):

»Die AMLO baut nach unseren Informationen eine eigene Filmproduktion auf. An verschiedenen Einrichtungen die Filmproduktion zu entwickeln, ist nicht vertretbar. [...] Wie soll die generelle Entwicklung verlaufen?«<sup>20</sup>  
Parallel zu den Überlegungen im ZK gibt Helmut

Koziolak vom Zentralinstitut eine ebenfalls hausinterne Studie in Auftrag. Den Ökonomen haben nicht die Ereignisse veranlasst, sondern Fragen seiner Mitarbeiter nach der wirtschaftlichen Effektivität der Filme der Gruppe »effekt«. Auf über 10 Seiten wird Mitte 1970 dargelegt, dass aus ökonomischen Überlegungen eine Zusammenarbeit mit der DEFA nicht mehr erfolgen kann.<sup>21</sup> Die Auflistung der einzelnen Berechnungen und der Hinweis auf pure Geldverschwendung sind hochspannend zu lesen. Hier nur einige Beispiele: Im angegebenen Zeitraum hat das Fernsehen 60 Filme hergestellt, die Gruppe »effekt« nur 6 Filme. Im Fernsehen lag die Produktionszeit bei 14 Tagen bis 3 Wochen, in der Gruppe »effekt« bei 6 bis 18 Monaten. Der Ankauf der 60 Filme vom Fernsehen hat das ZSW 400.000,- Mark gekostet, die Produktion der 6 DEFA-Filme dagegen 878.689,91 Mark.<sup>22</sup>

Wenn schon politische Unzuverlässigkeit und die angekündigte Verlagerung der Produktion auf ein anderes Studio letztendlich ausgereicht hätten, die Produktion für das ZSW einzustellen, kam das ökonomische Argument wie ein finaler Totschlag hinzu. Da es sich bei den beiden Papieren um meinungsbildende, hausinterne Arbeiten handelt, erfährt Karl Gass davon zunächst nichts. Die Einstellung der Geschäftsbeziehungen zwischen dem ZSW und der Arbeitsgruppe »effekt« wird bei Janson und Koziolak besiegelt. Daran war nichts mehr zu ändern. Mitte Oktober 1970 erfährt Gass davon und macht noch einen verzweifelten Versuch, die Unabänderlichkeiten zu beeinflussen. Am 21. Oktober schreibt er: »Gedanken zur Perspektive der KAG »effekt« des DEFA-Studios für Kurzfilme«. Empfänger sind das Büro Mittag, die Studioleitung und die Parteileitung. Er geht in diesem Papier mit keiner Silbe auf die Republikflucht von Hans Drawe ein. Er stellt jedoch neue Forderungen:

»Unsere Anstrengungen [...] werden unserer Meinung nach dadurch entscheidend infrage gestellt, dass, wie uns bekannt wurde, die Absicht besteht, bei der Akademie für marxistisch-leninistische Organisationswissenschaft ein Studio einzurichten, in dem ab 1973 jährlich 12 Filme für die Bedürfnisse der AMLO neu produziert und 12 weitere Filme in Auswertung vorhandener Filmmaterialien bearbeitet werden sollen. Es ist unverständlich, dass beim Planen eines solchen Projekts (Schätzungswert 1,4 bis 1,6 Mio, davon 350-500 Tausend Valuta) nicht vorher die Frage geprüft wird, ob ein bereits vorhandener VE-Betrieb, nämlich das VEB DEFA-Studio für Kurzfilme, diese relativ kleine Produktion mit übernehmen kann.«<sup>23</sup>

AMLO und ZSW waren unterschiedlichen Sekretären im Zentralkomitee unterstellt. Sekretär für Wissenschaft und Ideologie im Politbüro war Kurt Hager. Ihm unterstand die AMLO. Es war eigentlich logisch, dass

die Produktion von Lehr- und Ausbildungsfilmern für die unterschiedlichen Belange der Parteiführung in der AMLO konzentriert wurden. Es gab kein vernünftiges Argument, das Wirtschaftssekretär Günter Mittag hätte vorbringen können, um die Produktion von Filmen in seinem Büro, beim ZSW und der Arbeitsgruppe »effekt« zu belassen.

Diese Entscheidung ist für Gass ein weiteres Desaster. Ohne Argumente zu nennen (vermutlich, um sich Diskussionen zu ersparen) wird dem Studiodirektor (nicht Gass) mitgeteilt, dass das ZSW als Auftraggeber für die Arbeitsgruppe »effekt« ab 1972 nicht mehr infrage kommt. Alle im Jahr 1971 begonnenen Filme sollen zu Ende produziert werden. Nicht bis zum Jahresende fertiggestellte Filme gehen finanziell voll zulasten der DEFA. Als Karl Gass das erfährt, fühlt er sich düpiert und in seinen Bestrebungen, die Gruppe »effekt« als technisch und künstlerisch schlagkräftiges »Quasi-Studio« auszubauen, entscheidend zurückgeworfen. Ende 1971 teilt Janson seinem Chef Mittag die Einstellung der Aufträge des ZSW an die Gruppe »effekt« mit und erwähnt zusätzlich besonders schwerwiegende »Verfehlungen«:

»Nach der 14. Tagung zeigte sich bei einzelnen Mitarbeitern der Gruppe Gass eine solche Tendenz, realistisches Herangehen gleichzusetzen mit der filmischen Darstellung von Mängeln und Unzulänglichkeiten. In solchen Fällen wurden von uns in harten Auseinandersetzungen diese Filme zurückgewiesen und prinzipielle Änderungen [...] verlangt. [...] Aus verschiedenen Einzelhinweisen und Fakten ist zu erkennen, dass in der Gruppe um den Genossen Karl Gass sich immer stärker labile Kader befinden und die politisch-moralische Haltung der Gesamtgruppe als nicht gefestigt anzusehen ist.«<sup>24</sup>

### Der neue Kurs zum alten Ziel

Das Kämpferherz Gass muss eine schwere Niederlage hinnehmen. Es führte kein Weg zurück. Doch er wäre kein Kämpfer, würde er nicht nach chancenreichen Auswegen suchen, auf dem Weg zur Autonomie. Die eigene technische Basis, die inzwischen schon weit über zwei 16mm-Kameras hinausgeht, scheint ihm ein sicherer Rückhalt zu sein. Ein vom Fernsehen unabhängiges 16mm-Kopierwerk ist im Keller der Kleinmachnower Villa eingerichtet worden, zwei Entwicklungsmaschinen und eine Kopiermaschine, die Anschaffung eines Tricktisches war in Planung, zwei Nagra-Tonaufnahmegeräte stehen zur Verfügung, wie auch moderne Mikrofone, Lichtkoffer und das notwendige Zubehör. Eine von der Studioadministration unabhängige Finanzierung – beispielsweise durch Verträge mit dem ZSW – hätte die

Gruppe in wenigen Jahren zu einer völligen Selbstständigkeit geführt. Es ging niemals nur um die Beziehung zum ZSW. Es ging immer um den erfolgreichen Weg zur Autonomie. Ein Zentrum des Dokumentarfilms sollte sie einmal werden. Herstellung und Verleih in Kleinmachnow unter einem Dach, unter einer Leitung, unabhängig von Chefredakteuren, Studioleitern und Filmministern, geführt von einem Intendanten.

»Die volle Konzentration des Leiters (des Intendanten – so würde ich ihn dann nennen wollen) auf diese Aufgabe, zusammen mit einem Kollektiv ausgewählter sozialistischer Künstlerbrigaden, wäre Grundbedingung. Es ist klar, dass dieser Leiter von vielen anderen Aufgaben, vor allem von solchen administrativer Natur, freizumachen wäre.«<sup>25</sup>

Da die technische Basis vorhanden und für viele Zwecke einsetzbar war, wendet sich Karl Gass ab sofort dem Fernsehen zu. Er übernimmt mit einigen Variationen die Position von Harry Hornig, strukturell und technisch weitgehend – inhaltlich nicht. Da das Fernsehen einen kaum zu sättigenden Hunger nach publizistischen Filmbeiträgen besaß, scheint hier der Ansatz erfolgversprechend, die 16mm-Technik nicht brachliegen zu lassen. Es bedurfte einer politischen Entscheidung, die nur auf höherer als auf redaktioneller Ebene zu treffen war.

An einen eigenen 16mm-Verleih war selbst bei größtem Optimismus nicht zu denken. Auch wurde er innerhalb der Kinolandschaft der DDR weder von Funktionären noch von den Filmemachern realistisch eingeschätzt, geschweige denn unterstützt. Doch der stetig steigende Bedarf des Fernsehens an Reportagen, Berichten und Dokumentationen, der weder technisch noch personell vom DFF allein zu bewältigen war, hatte den jahrelangen Bemühungen von Hornig recht gegeben. Die gut funktionierenden Beziehungen zur Fernsehpublizistik in Adlershof hatten eine Reihe erfolgreicher Filme in der Arbeitsgruppe »document« entstehen lassen.

In dieser Situation sucht Karl Gass die verstärkte Kooperation mit der Leitung des Fernsehens. Sie soll »Retentionsanker« seines Projekts werden. Das war 1971/72, zugegeben etwas verspätet, doch aus seiner Sicht wohl nicht zu spät. Es war genau das, was Harry Hornig schon seit 1964 immer gefordert hatte, Fernsehpublizistik auf ein neues Niveau zu heben und im Dokumentarfilmstudio zu produzieren. Der erste Erfolg der veränderten Strategie ist die dreiteilige Fernsehreportage **Lichtmacher**, die Gass im Fernsehen »unterbrachte«. Sie ist im Prinzip die Fortsetzung der Filme für das Institut für sozialistische Wirtschaftsführung, nur mit inhaltlichen Aussagen, die auch in der Öffentlichkeit, im Fernsehen, gemacht werden durften – Situationen aus der »gereinigten Wirklichkeit« des NARVA-Kombinats. Bei einer legendären Zugfahrt von Berlin nach Warna (Bulgarien)

Lieber Helmut !

Verabredungsgemäß im Nachfolgenden die von Dir erbetenen Angaben über die Zusammensetzung und die materielle Basis des Betriebsteils Kleinmachnow (Gruppe "EFFEKT"). Dabei wäre zu beachten, dass je nach zu vereinbarenden Aufgabenstellung und auf Grund meiner mit einigen Mitarbeitern gemachten Erfahrungen evtl. einige Kader ausgetauscht werden müssten. Ich bitte Dich auch darum, dies nicht als ein offizielles Dokument zu betrachten. Wenn ein solches erforderlich wird, sollten wir es gemeinsam ausarbeiten.

Für eine Gesamtleistung von ca. 2,5 Millionen (d.s.rd. 12 Beiträge im Jahr nach den üblichen Studio-Verrechnungspreisen für 16 mm schwarz-weiß - Produktion) sind nach unseren Erfahrungen folgende Kader erforderlich:

		fest	frei	unbesetzt
<u>1. Regie:</u>	5 Regisseure - Gass, Nickel, Rocha, evtl. auszutauschen: Dr. Schreiber und Uli Weiß	5		
	4 Regie-Assistenten - Seltmann davon freischaffend: Bichel, Lehne, Berger-Piedler	1	3	
<u>2. Kamera:</u>	3 Kameraleute - Pawloff, Milinski evtl. auszutauschen: Tetzke	3		
	1 Trick-Kameramann - Broemel	1		
	1 Spezial-Kameramann, freischaffend: Riemer		1	
	2 Kamera-Assistenten - Rinn, Ackermann	2		
<u>3. Redaktion:</u>	3 Redakteure - Schwarze, Dr. Fuss, Zenthöfer	3		
	1 Redaktions-Assistent - freisch. Schäfer		1	1
	1 Redaktions-Sekretärin-unbesetzt		1	
<u>4. Ton und Umsp.</u>	1 Ton - Meister - Schieber	1		

Technikliste, Brief von Karl Gass an Helmut Lange  
(Sammlung: Filmmuseum Potsdam)

drehen Peter Milinski und Wolfgang Dietzel mit den 16mm-Bolex-Kameras ein Gespräch über Führungs- und Leitungsmethoden im Kombinat. Dieser Film war der erste innerhalb der Gruppe »effekt«, der für die Chefredaktion Fernsehpublizistik entstand. Allerdings als Einzelfilm, nicht als Teil eines verabredeten Produktionsvolumens.

Die Zusammenarbeit mit dem Fernsehen brauchte, nach Ansicht von Gass, eine solide und dauerhafte finanzielle Grundlage, um den Ausbau der Arbeits-

gruppe »effekt« weiter zu verfolgen und um die stetige Verfügung über die 16mm-Technik zu rechtfertigen. Ziel der Gass'schen Initiative war zunächst nicht, die Qualität der Filme zu verbessern, also dem Bedarf anzupassen, sondern der Abschluss eines verbindlichen Übereinkommens mit dem DFF. Auftragsvolumen, Themenlisten, Personalaufstockungen und weitere Verbesserung der technischen Basis standen in den Vorlagen, die er sowohl der Studioleitung als auch dem Fernsehen unterbreitete. Ansprechpartner über viele Jahre wurde Publizistikchef Helmut Lange, Stellvertreter des Fernsehintendanten Heinz Adameck. Um die Fernsehfunktionäre zu überzeugen und den Abschluss dieser direkten Vereinbarung zwischen der Arbeitsgruppe »effekt« und dem DFF zu erreichen, hatte Gass beeindruckende Fakten zusammengetragen. Und er spricht in diesem Zusammenhang nach außen bereits von einem »Betriebsteil Kleinmachnow«, nicht mehr von der Gruppe »effekt«: »Lieber Helmut ! Verabredungsgemäß im Nachfolgenden die von Dir erbetenen Angaben über die (personelle) Zusammensetzung und die materielle Basis des Betriebsteils Kleinmachnow [...]«. <sup>26</sup> Das war ein lukratives Angebot an das Fernsehen. Wer diese Auflistung genau studiert, wird beeindruckt sein, was aus dem 16mm-Projekt inzwischen geworden war. Die technische Ausstattung lag nahezu auf »Westniveau« und man kümmerte sich in diesen Tagen im »Betriebsteil Kleinmachnow« sogar um eine eigene Kantine.

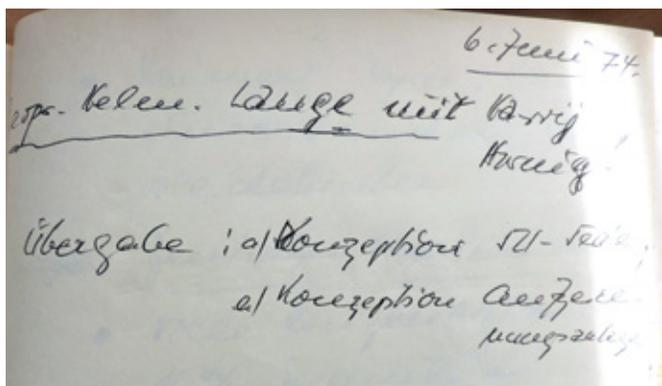
Darüber hinaus schlug Gass vor, die Arbeitsgruppen »document« (Hornig) und »effekt« (Gass) zusammenzulegen. Das war ein kluger Schachzug, würde sich doch die Produktionskraft der vereinigten Arbeitsgruppen nicht nur verdoppeln, sondern auch ihr Einfluss und ihre Aufmerksamkeit in- und außerhalb des Studios schlagartig erhöhen. Mit »außerhalb« war nicht nur das Fernsehen gemeint, sondern auch die gesellschaftlichen Gremien um die Filmindustrie herum, Filmverband, Sektionsleitung Dokumentarfilm, Filmwissenschaft, Journalismus usw.

Der Gedanke der Zusammenlegung der Gruppen wurde von Harry Hornig befürwortet. Allerdings nicht ohne eigene Vorstellungen in den Prozess einzubringen. Das war bereits im Dezember 1972, es gab noch immer keine festen Verträge mit dem Fernsehen und im Studio hatte sich noch niemand konkret zu diesen eventuell anstehenden, gravierenden Veränderungen in der Struktur des Hauses geäußert. Weder positiv noch negativ. In seiner Vorlage an die Studioleitung »Thesen und Bemerkungen zur Konzeption einer Grundposition des Dokumentarfilms im Fernsehen« schreibt Hornig: »Durch eine Vereinigung der Gruppen »document« und »effekt« werden mit der weiteren Qualifizierung der Programmangebote an das Fernsehen solche Tendenzen auf einer höheren Ebene weiterentwickelt.« <sup>27</sup> Ihm

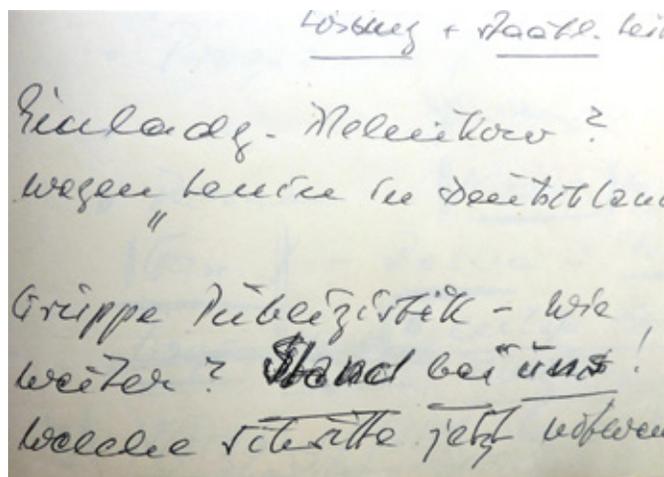
geht es um die Qualifizierung der Programmangebote, nicht um ein Produktionsvolumen, wie Gass es forderte. In einem Produktionsvolumen könnte man Inhalte und Themenbereiche frei hin- und herschieben, austauschen, ohne das Volumen zu verletzen. In einem qualifizierten Programmangebot sind die Themen fixiert. Hier liegen die gravierenden, die unüberbrückbaren Unterschiede beider Kontrahenten.

An dieser Stelle spätestens stellt sich die Frage, wie denn die Studioleitung und die Hauptverwaltung Film auf die neuerlichen Aktivitäten von Gass und Hornig reagierten. Es bahnten sich ja recht heftige Eingriffe in die vorgegebene Struktur an. Bei allen staatlichen Leitern, allen wechselnden Direktoren, Chefdramaturgen, künstlerischen Leitern, auch bei den verantwortlichen Mitarbeitern der Hauptverwaltung Film war über Jahre hinweg eine gewisse Ratlosigkeit zu spüren, wie man mit den Gass'schen Initiativen umgehen sollte. Es gibt keine Akten, in denen die Studioleitung oder der künstlerische Direktor konkret auf die Vorschläge von Gass oder Hornig geantwortet hätten. Immer wieder beschreiben die unterschiedlichen Personen und Gremien Papier um Papier: »Gegenwärtige Situation des ...«, »Thesen zum Perspektivplan ...«, »Thesen und Bemerkungen zur Konzeption...« »Maßnahmen zur Auswertung der...«, »Strukturvorschläge zur Konzentration...«, »Gedanken zur Perspektive...«. Dieser schriftliche Austausch meist gegensätzlicher Standpunkte findet zwischen 1971 und 1974 ohne jedes substantielle Ergebnis statt. Irgendwann muss Gass die Geduld verloren haben. Er lädt für den 6. Juni 1974 Helmut Lange, den Chef der Fernsehpublizistik, und Harry Hornig nach Kleinmachnow zu einem Gespräch ein. Ein Vertreter der Studioleitung ist nicht dabei.

Ankündigung des Treffens mit Helmut Lange und Harry Hornig, handschriftliche Notiz von Karl Gass (Sammlung: Filmmuseum Potsdam)

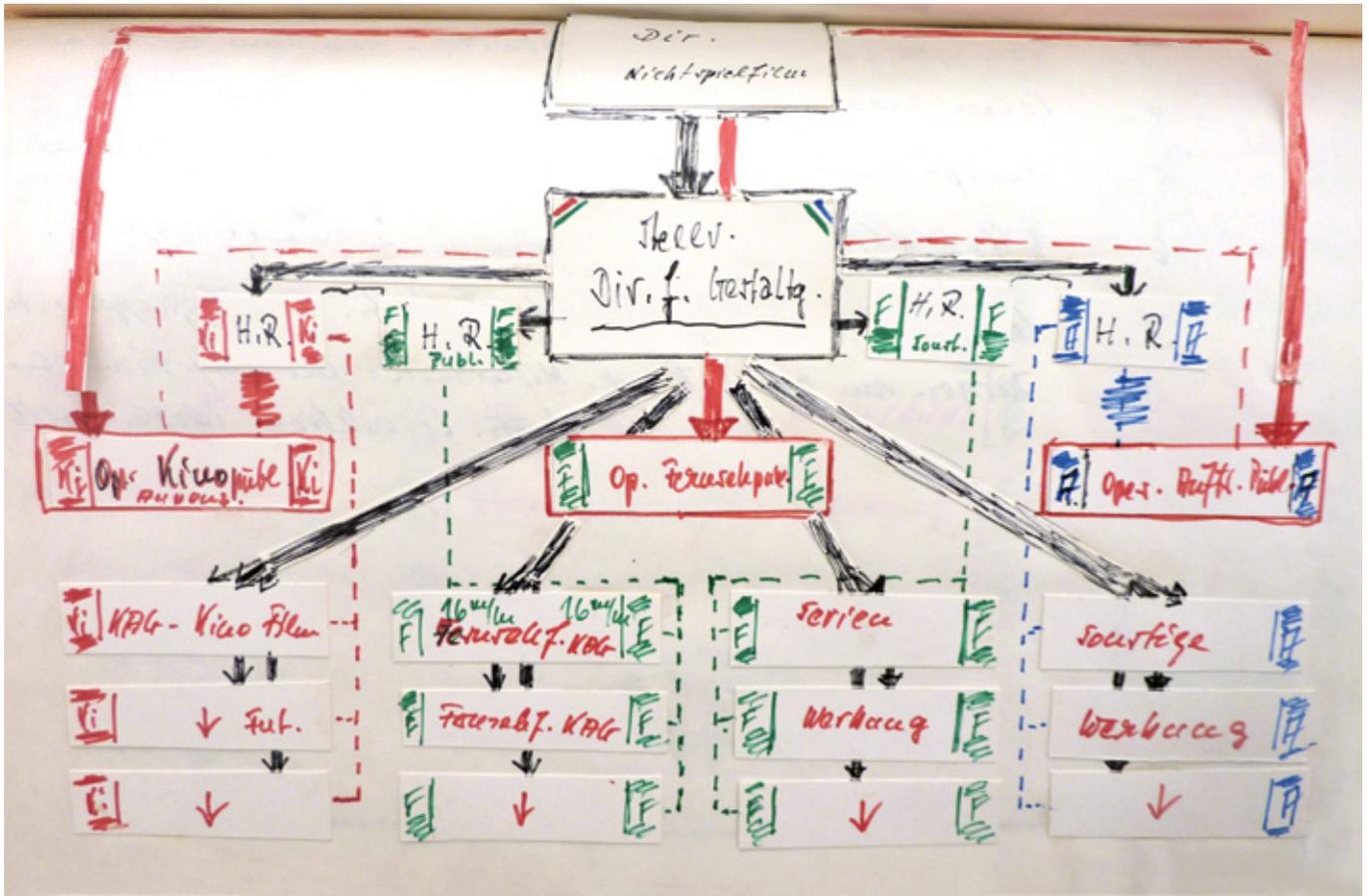


Hier hofft er, mit den beiden Kontrahenten, die ja Partner werden könnten, im persönlichen Gespräch die strittigen Fragen zu klären. Außerdem kann er sie in den Keller der Villa in der Kleinmachnower Medonstraße führen und den Technikpark zeigen, der auf eine beeindruckende Größe angewachsen war. In diesem Gespräch bleibt Karl Gass bei seiner Position, ein festes Produktionsvolumen mit dem Fernsehen zu verabreden, bietet aber einige grob umrissene Themen an: eine alles oder nichts beinhaltende Serie **Das Neueste von gestern** mit einem namentlich genannten Einzelthema: **Lenin in Deutschland**. Dazu wollte er einen sowjetischen Historiker nach Berlin einladen, den Genossen Melnikow.



Stichworte: »Melnikow«, »Lenin in Deutschland«, »Gruppe Publizistik«, Nachlass Karl Gass (Sammlung: Filmmuseum Potsdam)

Und die Arbeitsgruppe »effekt« heißt plötzlich nicht mehr »Betriebsteil Kleinmachnow«, sondern bereits »Gruppe Publizistik« – ein Zugeständnis an Hornig? Ein Köder für Lange? Das Kleinmachnower Treffen mit Lange und Hornig bleibt ohne greifbares Ergebnis. Auch **Lenin in Deutschland** konnte nicht helfen. Wenige Wochen nach diesem Spitzengespräch baut Karl Gass seine Vorstellungen von einer neuen Studiostruktur mit Klebebausteinen zusammen. Jetzt geht er aufs Ganze und fordert eine »totale Umstrukturierung« des Studios. Es soll unterhalb eines stellvertretenden Direktors für Gestaltung einen Direktionsbereich Fernsehen geben mit drei Chefredaktionen. 1. Chefredaktion Publizistik, 2. Chefredaktion Wissenschaftspublizistik und Bildungspolitik, 3. Chefredaktion Kulturpolitik.



Die erste von fünf Seiten der Strukturreform von Karl Gass (Sammlung: Filmmuseum Potsdam)

Dieser Entwurf ist plastisch, verständlich und zu einem gewissen Teil auch logisch – nur realistisch ist er nicht. Er umfasst 5 Seiten und hätte möglicherweise ein großer Wurf werden können, wenn er denn umsetzbar gewesen wäre. Dann wäre das 16mm-Projekt doch noch zu einem glücklichen Ende gelangt. Doch die Zeit, je weiter sie fortschreitet, arbeitet gegen das Projekt. Bei dieser Strukturveränderung, wie Gass sie vorgeschlagen hat, hätte man das DEFA-Studio für Dokumentarfilme vollständig auflösen und ein neues gründen müssen. Für einen solch radikalen Schritt fehlte es im Bereich Film nicht nur an Verständnis, Einsicht und Zustimmung, sondern auch an finanziellen Mitteln.

Unter diesen Umständen fällt es schwer zu glauben, dass Karl Gass noch bis 1979 versucht, die Herstellung von 16mm-Filmen in einer eigenen, autonomen Produktionsbasis aufzubauen. Aber er versucht es tatsächlich weiter – mit immer neuen Ideen, die allerdings immer schwächer werden. Die Kameras, die dank seiner Initiative für die Arbeitsgruppe »effekt« eingeführt

wurden, arbeiten inzwischen längst für die Auftragsproduktionen verschiedener Fernsehredaktionen. Die meisten werden (in Absprache von Film zu Film) für die Chefredaktion Ernste Musik hergestellt. Es sind 23 Langmetragenfilme. Aber auch die Chefredaktion Publizistik und die Chefredaktion Landwirtschaft nutzen die 16mm-Technik und die personellen Kapazitäten des DEFA-Dokumentarfilmstudios, indem sie einzelne Filme in Auftrag geben. Zu einem von Gass gewünschten festen Produktionsvolumen kam es nie. Ein eigener Dokumentar-Filmverleih mit 16mm-Filmen war ebenfalls illusorisch und völlig wirklichkeitsfremd. Und der dem Ikarus ähnliche Höhenflug von der »KAG II – Karl Gass« über die Gruppe »effekt« und den »Betriebsteil Kleinmachnow« zur »Gruppe Publizistik« endet wieder in der Gruppe »effekt«.

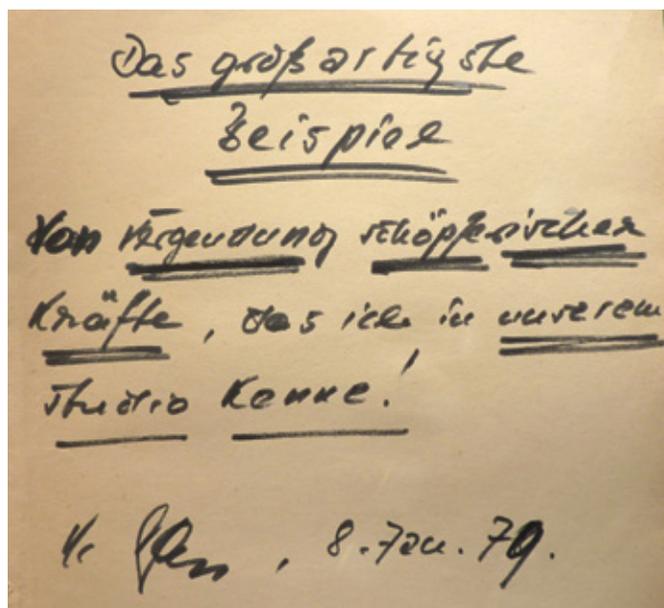
Am 8. Januar 1979 klappt Karl Gass den (Akten-)Deckel zu. Sarkastisch und frustriert beendet er seine erfolglosen Bemühungen und begräbt die Sehnsucht nach Autonomie, gut drei Wochen vor seinem 72. Geburtstag.

»Das großartigste Beispiel  
von Vergeudung schöpferischer Kräfte,  
das ich in unserem Studio kenne.«

Karl Gass, 8. Januar 1979<sup>28</sup>

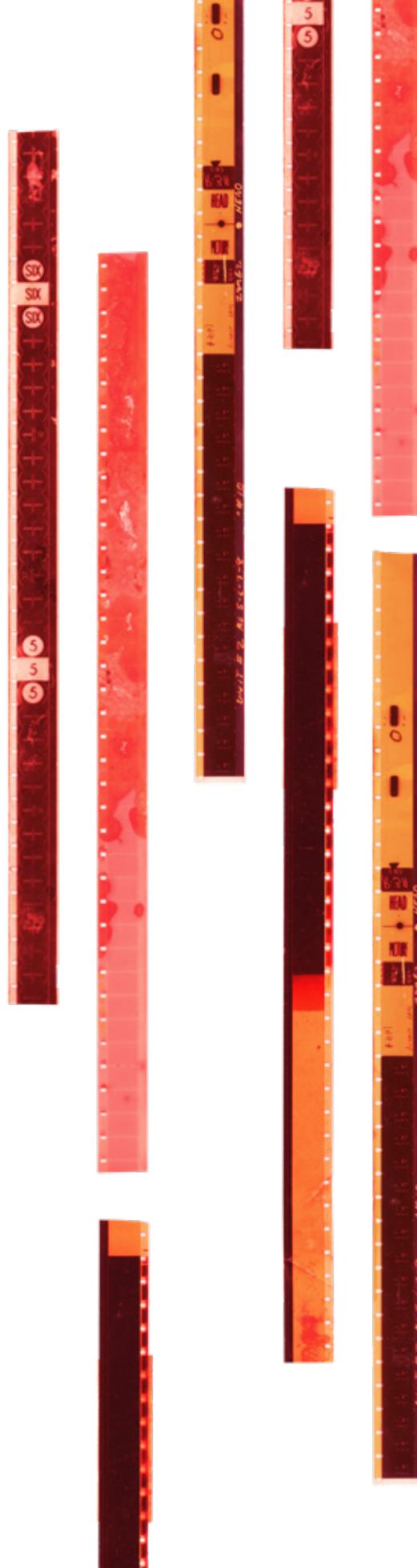
So steht es trotzig und in fetten Lettern auf dem letzten Aktenordner, der die Vorgänge und den Briefwechsel zu diesem Thema für die Zukunft im Filmmuseum Potsdam verwahrt. Der Vollständigkeit halber muss gesagt werden, dass in den 20 Jahren seines unermüdlichen Kampfes für eine neue Struktur der Dokumentarfilmproduktion und ihres Verleihs nicht nur sehr viel Papier beschrieben wurde, sondern sehr viele eigene Filme entstanden sind.

Gass hat von 1959 an, da ihm die Idee zum 16mm-Projekt kam, bis zum Erhalt der Bolex-Kameras 1967 19 Filme im In- und Ausland gedreht. Als die beiden Bolex 16 Pro verfügbar waren, drehte er für das ZSW 2 Filme auf 16 mm. Danach, von 1972 bis 1979, noch einmal 22 Filme, allerdings nicht einen einzigen auf 16 mm.



Deckblatt aus Kiste 13, Nachlass Karl Gass  
(Sammlung: Filmmuseum Potsdam)

Mein herzlicher Dank gilt all den freundlichen Gesprächspartnern, die ich während meiner Recherchen »gequält« habe. Im Besonderen Wolfgang Dietzel und seiner Frau Ursula, Barbara Barlet, Günter »Jogi« Jordan, Niko Pawloff, Peter von Herwarth (Milinski), Roland Dressel, Ulrich Kling, Claus Mühle, Hartmuth Göhling, Christel Gass, Jürgen Greunig, Jürgen Overmann. ■





### Zum Autor

Thomas Kuschel (\*5. April 1941) hat zwischen 1967 und 1971 sowie 1979 und 1987 in der DEFA-Arbeitsgruppe »effekt« neben Karl Gass und vielen anderen Kollegen gearbeitet, unter anderem als Regisseur und Drehbuchautor.



Thomas Kuschel (r.) bei Dreharbeiten mit der »16 Pro« zum Film **ESDA ist Auerbach und Auerbach ist ESDA** (1971)

- 1 Hermann Herlinghaus zitiert Joris Ivens im Gespräch mit Karl Gass. Dokumentaristen der Welt, Berlin 1982.
- 2 Harry Hornig in: Werkstatt Berlin, 1974.
- 3 Ebenda.
- 4 Ebenda.
- 5 Annemarie Noelle in: Filmdokumentaristen der DDR, Berlin 1961.
- 6 Zu dieser Autonomie gehört auch die Tatsache, dass Thorndikes »DEFA-Gruppe 67« nicht der DEFA, sondern als selbstständige Produktionsgruppe der Hauptverwaltung Film beim Ministerium für Kultur unterstellt war, gleiches galt für das »Studio H&S« ab 1969. Es sind die einzigen beiden Produktionsgruppen für den Dokumentarfilm, denen eine solche Verselbstständigung gelingt (Günter Jordan in: Film in der DDR, Potsdam 2013).
- 7 Zeitzeugengespräch: Karl Gass. Interview: Ralf Schenk. à jour Film- und Fernsehproduktion GmbH im Auftrag der DEFA-Stiftung, 1998.
- 8 Das ZSW wurde als beratende Institution für den Ministerrat, das Politbüro und das Sekretariat des Zentralkomitees der SED gegründet. Unter anderem organisierte das Institut Lehrveranstaltungen zur Weiterbildung der zentralen ökonomischen Führungskader und Ausbildung entsprechenden Nachwuchses. Die vom Institut produzierten Filme gehören daher zu seiner grundlegenden Forschungs- und Lehrtätigkeit hinsichtlich Fragen der sozialistischen Wirtschaftsführung.
- 9 SAPMO BArch DY30/IV/A 81639.
- 10 Ebenda. Gemeint ist die Arbeitsgruppe »Gass«.
- 11 Ebenda, Hervorhebungen vom Autor.
- 12 Auf diese Weise konnte die sogenannte »Embargoliste« umgangen werden.
- 13 SAPMO BArch DY 30/IV/A 81638, Hervorhebung vom Autor.
- 14 Ebenda.
- 15 Bei PROGRESS liegt entsprechendes Material vor.
- 16 Harry Hornig in: Werkstatt Berlin, Berlin 1974, Hervorhebungen vom Autor.
- 17 SAPMO BArch DY 30/IV/A 81638.
- 18 Ebenda.
- 19 Ebenda.
- 20 Ebenda. Aus dem Bericht von H. Klempke an C.-H. Janson. Bei der AMLO handelt es sich um die Akademie für marxistisch-leninistische Organisationswissenschaft.
- 21 SAPMO BArch DY 30/IV//A 81638 Hausinterne Studie im ZSW.
- 22 Ebenda.
- 23 Filmmuseum Potsdam, Nachlass Karl Gass.
- 24 SAPMO BArch DY 30/IV/A 81638.
- 25 Karl Gass in: Film&Fernsehen 75/7, »Der Dokumentarfilm im Kino«.
- 26 Filmmuseum Potsdam, Nachlass Karl Gass.
- 27 Harry Hornig in: Werkstatt Berlin, Berlin 1974.
- 28 Filmmuseum Potsdam, Nachlass Karl Gass.

# DEFA auf Schienen

## Die Kinowagen der Deutschen Reichsbahn

Jeanpaul Goergen

Die auf den Schienen der Deutschen Reichsbahn von 1950 bis 1965 eingesetzten Kinowagen sind bisher kaum erforscht. Dabei stellen sie ein wichtiges Kapitel der Kinofizierung der DDR dar. Es gab sie in Ferienzügen sowie als Teil von Eisenbahn-Ferienlagern; sie wurden im regulären Zugbetrieb auf Fernstrecken und in Agitationszügen mitgeführt.

Am 11. Juni 1950 berichtete die »Berliner Zeitung« über einen neuen Urlauberzug der Deutschen Reichsbahn. Er bestehe aus 16 generalüberholten Personenwagen, einem Speisewagen der MITROPA, einem Kulturwagen – halb Kindergarten, halb Klubraum mit Tanzmöglichkeit – und einem Kinowagen. »Während der Reise sollen die Kinder von einer geprüften Kindergärtnerin betreut werden, sodass die Eltern in Ruhe einer Filmvorführung beiwohnen oder sich in die ausliegende Lektüre vertiefen können.« Der Zug enthielt zudem eine Rundfunkanlage, die nicht nur Musik sendete, sondern über die auch ein Reiseführer auf die Schönheiten der vorbeiziehenden Gegenden hinwies. Da Jugendbrigaden an der Überholung der Wagen beteiligt waren, fuhr dieser Feriensonderzug auch als Jugendzug, »in dem nur Jugendliche den Dienst versehen«. Er verkehrte abwechselnd eine Woche für den FDGB-Ferendienst und eine Woche für das Deutsche Reisebüro.<sup>1</sup>

Dieser Filmwagen war vermutlich auch während der III. Weltfestspiele der Jugend und Studenten in Berlin im August 1951 im Einsatz. Das nebenstehende Foto zeigt breite Sitzbänke und offene Fenster, die mit Vorhängen notdürftig abgedunkelt werden konnten.

Der Einsatz verlief wohl eher schleppend, wie aus einem Brief an die »Berliner Zeitung« hervorgeht. Der Leser klagte im Dezember 1951, dass einer der Kinowa-

gen bereits seit drei Wochen auf dem Betriebsbahnhof Rummelsburg auf dem Abstellgleis stehe.<sup>2</sup>

Der Ferienzug der Reichsbahndirektion Erfurt diente Anfang 1952 auch als stationäres Ferienlager auf Schienen. Hier konnten sich jeweils 135 Kinder von Eisenbahnern sowie Jugendliche aus der Bundesrepublik und West-Berlin erholen. Der dreizehn Wagen lange



Die Bestuhlung im Kinowagen der Deutschen Reichsbahn 1951 (Foto aus der Sammlung W. Theurich)

Zug führte neben fünf Schlafwagen, einem Speise- und Waschwagen und einem Kulturwagen auch einen Filmwagen mit. Nach drei Wochen wechselte der Zug dann den Standort.<sup>3</sup>

### DEFA-Kinowagen auf Fernstrecken

Hintergrund der Inbetriebnahme von DEFA-Kinowagen auf Inlands-Fernstrecken war offenbar der Erfolg der Zeitkinos<sup>4</sup>, die in Berlin an den Bahnhöfen Friedrichstraße und Alexanderplatz sowie im Hauptbahnhof Leipzig dokumentarische Kurzfilmprogramme zeigten.<sup>5</sup> Auch die Erfahrungen mit dem Kinowagen des Urlauberszugs dürften eine Rolle gespielt haben.

Im Februar 1952 ist von einer weitgehend verbesserten Ausführung der Kinowagen die Rede: »Schalldichtung, Entlüftungsanlage und Neuerungen an den Projektionsapparaten gewährleisteten auch während der Fahrt eine einwandfreie Vorführung.«<sup>6</sup> Die 22 Meter langen Wagen hatten 69 gepolsterte Kino-Klappstühle. Die Leinwand war mit 0,9 x 1,15 m recht klein, sodass es ausreichte, 16mm-Kopien vorzuführen. Projiziert wurde mit zwei TK 16 Projektoren.<sup>7</sup>

Zum Einsatz kamen zwei reichsbahneigene Kinowagen mit den Bezeichnungen »Berlin 10 353« und »10 354«. Sie waren im Reichsbahnausbesserungswerk Delitzsch aus zwei beschädigten vierachsigen Packwagen umgerüstet worden.<sup>8</sup> Die seitlichen Fenster und Türen wurden mit Blech verschlossen, der Packmeisterraum wurde als Projektionskabine umgestaltet. Der Kinowagen lief stets am Ende des Zuges, sodass ihn die Reisenden nicht über den Vorführraum betreten mussten. 1954 veröffentlichte die Fachzeitschrift »Der Modelleisenbahner« sogar eine Bauanleitung für einen DEFA-Kinowagen, allerdings nur mit 58 Sitzplätzen.<sup>9</sup>

In einem auf den 12. Februar 1952 datierten Vertrag hatte die Reichsbahn der DEFA das Recht übertragen, die Kinowagen sowohl während der Fahrt als auch stationär auf Abstell- und Nebengleisen auf ihrem gesamten Eisenbahnnetz zu betreiben. Das Programm bestimmte ausschließlich die DEFA, die aber nach Möglichkeit Wünsche der Reichsbahn berücksichtigen sollte. Die DEFA stellte auch das Personal des Kinowagens. Im D-Zug-Kinowagen arbeiteten ein Vorführer, ein Umroller und eine Platzanweiserin. Die Brigade war stets während der Hin- und Rückfahrt im Einsatz. Insgesamt taten 12 Mitarbeiter im Kinowagen Dienst. Ihre Entlohnung war tarifvertraglich geregelt. Sie hatten Anrecht auf die Lebensmittelkarte II sowie Kaltverpflegung; bei längeren Nachtaufenthalten stand ihnen zudem Personalwäsche zu.<sup>10</sup>

Die in München erscheinende DDR-nahe »Deutsche Film-Korrespondenz« berichtete im April 1952,

dass auch die auf den Interzonenstrecken verkehrenden D-Züge der Reichsbahn einen DEFA-Kinowagen mitführten. Er biete den westdeutschen Reisenden Gelegenheit, »bekanntlich in der Bundesrepublik nicht gezeigte DEFA-Filme zu sehen«<sup>11</sup>. In einem kurzen Sujet berichtete auch *Der Augenzeuge 1952/21*, dass der Kinowagen auf der Strecke Berlin-Hannover bis Marienborn eingesetzt werde.<sup>12</sup>

Die Kinowagen liefen zudem auf den Strecken Erfurt-Stralsund und Saalfeld–Berlin.<sup>13</sup> Anderen Angaben zufolge wurden sie nur gelegentlich – etwa anlässlich der Leipziger Messe – eingesetzt.<sup>14</sup>

### Der Augenzeuge 1952/21

berichtet über den DEFA-Kinowagen





Der Agitationszug der Nationalen Front in **Der Augenzeuge 1952/01**

### Programme

Über die Akzeptanz der Kinowagen ist wenig bekannt. Winfried Junge zufolge, der als Student als Platzanweiser im Kinowagen auf der Strecke Erfurt-Stralsund jobbte, fanden sich hier vor allem Fahrgäste ein, die in den regelmäßig überfüllten D-Zügen keinen Sitzplatz bekommen hatten.<sup>15</sup> Zu seinen Aufgaben gehörte es auch, während der Fahrt durch den Zug zu gehen und die nächste Vorstellung anzukündigen. Seiner Erinnerung nach bestand das Programm vor allem aus Spielfilmen; besonders beliebt seien unterhaltsame Kurzfilme gewesen.<sup>16</sup>

Auch Harry Kupfer erinnert sich an überfüllte Züge zwischen Leipzig und Berlin: »In diesem Fall gab es die Möglichkeit, einen Sitzplatz für den Preis einer Kinokarte im sogenannten Kinowagen zu bekommen, den die Deutsche Reichsbahn als einen besonderen Reiseservice eingeführt hatte. Auf diese Weise haben wir mindestens sechs- oder siebenmal auf einer schaukelnden Leinwand Caterina Valente in dem Film *Bonjour, Kathrin* (Karl Anton, BRD 1956) erleben können, ehe wir, kaum in Berlin angekommen, in ein Theater stürmten.«<sup>17</sup>

Anlässlich der Leipziger Messe vom 6. bis 17. September 1952 brachte die DEFA ihre Kinowagen mit Spezialwagen in die Stadt und stellte sie auf dem Platz vor dem Hauptbahnhof und dem Wilhelm-Leuschner-Platz auf, um den Leipzigern und den Messebesuchern »unser fortschrittliches Filmschaffen zu vermitteln«<sup>18</sup>. Täglich zwischen 10 und 20 Uhr liefen Kurzfilmprogramme,

abends herausragende DEFA-Spielfilme. Auch gab es Sondervorführungen mit Medizin- und Hygienefilmen für Ärzte und Medizinstudenten.<sup>19</sup> Insgesamt besuchten 5.559 Zuschauer die 145 Kurzfilmprogramme; die 23 Abendvorstellungen fanden 838 Interessenten.<sup>20</sup>

An abendfüllenden Filmen liefen *Freundschaft siegt* (Iwan Pyrjew, Joris Ivens, 1952), *Der Untertan* (Wolfgang Staudte, 1951), *Der Rat der Götter* (Kurt Maetzig, 1950), *Das verurteilte Dorf* (Martin Hellberg, 1952), *Wilhelm Pieck – Das Leben unseres Präsidenten* (Andrew Thorndike, 1950), abwechselnd mit der *Pioniermonatsschau 7/1952* bzw. dem kurzen Dokumentarfilm *Großbauten des Kommunismus* (Ella Ensink, 1951) über die Wasserkraftwerke am Wolga-Don-Kanal im Vorprogramm.

Die Kurzfilmprogramme rekrutierten sich aus dem *Augenzeugen 1952/36* und drei Kurzfilmen, die jeweils aus den Bereichen Technik und Sport sowie einem Kulturfilm bestanden, beispielsweise *Arbeiten an der Bandsäge* (Max Kerstan, 1952), *Wasserball* (Hilde Reichwald, 1952) und *Spiel und Ernst* (Fritz Brunsch, Jürgen Schweinitz, 1951) über junger Raubtiere im Leipziger und Hallenser Zoo.<sup>21</sup> Es ist anzunehmen, dass im laufenden Betrieb des DEFA-Kinowagens neben Spielfilmen auch vergleichbare Kurzfilmprogramme angeboten wurden. Offenbar liefen hier auch die nur selten im Kino gezeigten Tanzfilme mit dem französischen Pantomimen Marcel Marceau.<sup>22</sup>

Da die DDR-Kinos ausschließlich mit 35mm-Projektoren ausgerüstet waren, mussten die für die DEFA-Ki-



nowagen ausgewählten Titel auf 16mm umkopiert werden. Die 16mm-Kopien wurden aber nicht ausschließlich für die Kinowagen hergestellt, sondern kamen auch im Landfilmeinsatz, bei der Deutschen Seereederei, der Volksarmee und bei der Volksbildung zum Einsatz.<sup>23</sup>

Während 1955 von mehreren Filmwagen die Rede ist<sup>24</sup>, war 1956 offenbar nur noch ein Kinowagen in Betrieb. 1956 fragte das Neue Deutschland, wie es denn wäre, »wenn die Eisenbahn den einzigen Filmwagen der DDR, der eigentlich für die Stralsunder Strecke gedacht ist, auch wirklich regelmäßig in Betrieb nähme?«<sup>25</sup>

1960 standen die Kinowagen auf dem Bahnbetriebswerk Lichtenberg, wo sie neben anderen Wagen von zwei Mitarbeitern des Werks ausgebaut wurden.<sup>26</sup> 1961 hieß es, den Gleisbauern stünden für kulturelle Zwecke mehrere Wagen, darunter auch »ein eigener Kinowagen« zur Verfügung.<sup>27</sup> Wie lange die DEFA-Kinowagen der Reichsbahn tatsächlich in Betrieb waren, ist heute wohl nicht mehr zu ermitteln. Einer Quelle zufolge fuhren sie bis 1965.<sup>28</sup>

### Propagandazüge

Der Agitationszug der Nationalen Front führte 1952 ebenfalls einen Kinowagen mit, der allerdings mit einem 35mm-Projektor ausgerüstet war; **Der Augenzeuge 1952/01** berichtete. Es handelte sich aber nicht

um einen Zug zur Personenbeförderung. Er wurde stattdessen im stationären Einsatz auf Bahnhöfen zur Agitation der Landbevölkerung eingesetzt.<sup>29</sup>

Noch 1965 setzte die Reichsbahndirektion Erfurt einen Agitationszug ein, um den 20. Jahrestag der SED in der Grundorganisation der Reichsbahn vorzubereiten. »Der Zug besteht aus Klub-, Film- und zwei Ausstellungswagen, die mit Anschauungs- und Studienmaterial« zur Geschichte der SED ausgestattet sind. »Auch für gesellige Brigadeabende mit Musik und Filmvorführungen können die Wagen genutzt werden.«<sup>30</sup>

Diese Züge orientierten sich an den Agitzügen, die in der Sowjetunion nach der Novemberrevolution fuhren und ebenfalls Kinowagen mitführten. Anfang der 1920er-Jahre leitete Dziga Vertov die Filmabteilung dieser Agitationszüge und führte dort auch seine Filmchroniken vor.<sup>31</sup>

Auch in der Bundesrepublik gab es Propagandazüge. Die Bundesbahndirektion in Regensburg stellte 1952 der Alliierten Hohen Kommission für Deutschland einen umgebauten Tanzwagen für Filmvorführungen zur Verfügung. In diesem in Bayern eingesetzten Kinowagen liefen amerikanische Kurzfilme des Re-education-Programms. »Residents from the Soviet Zone are frequent passengers of the Hof-Regensburg run, and the movies provide them with ample food for thought.«<sup>32</sup>

Auf der photokina 1954 hatte der auf Schmalfilme spezialisierte Ingenieur Ewald Paikert zusammen mit der Eisenbahndirektion Wuppertal<sup>33</sup> einen mit

16mm-Projektoren ausgerüsteten Kinowagen vorgestellt.<sup>34</sup> Obschon die Deutsche Bundesbahn eine bedeutende Filmstelle unterhielt, wurde das Vorhaben aus Kostengründen nicht weitergeführt. Mitte der 1960er-Jahre vermietete eine Gesellschaft für Ausstellungen einen sogenannten Ausstellungszug mit sechs Wagen und einem Kinowagen. Durch den günstigen Standort des Zuges im Bahnhof einer Stadt seien »die Voraussetzungen für einen guten Besuch gegeben«<sup>35</sup>.

Auch der DDR-Staatszug war für Filmvorführungen eingerichtet. Im Speisewagen gab es versenkbare

Leinwände, auf denen bei Bedarf Filme und Dias gezeigt werden konnten. Der im Führungszug der Nationalen Volksarmee mitgeführte Konferenzwagen war ebenfalls für Filmvorführungen eingerichtet. Nach der Wende diente er der Reichsbahn für Sonderfahrten.<sup>36</sup> 1991 führte BahnTours bei Erste-Klasse-Reisen zum Bergtheater Thale neben einem Barwagen auch den Kinowagen mit.<sup>37</sup>

Nur einer der beiden DEFA-Kinowagen ist erhalten. Er steht heute, als Informations- und Kinowagen neu eingerichtet, im Erlebniszentrum Lokschuppen Pomerania e.V. in Pasewalk. ■

- 1 Urlauberszug mit Kino. Eine Neueinrichtung der Reichsbahn. In: Berliner Zeitung, Nr. 133, 11.6.1950.
- 2 DEFA auf dem Abstellgleis. In: Berliner Zeitung, Nr. 7, 9.1.1952.
- 3 Mit dem Ferienzug in den Harz. In: Berliner Zeitung, Nr. 67, 19.3.1952.
- 4 Nach dem Zweiten Weltkrieg richtete die Reichsbahn an größeren Bahnhöfen eigene Kinos für Reisende ein. Anders als in den großen Lichtspielhäusern liefen die Programme oft in einer Endlosschleife von morgens bis nachts. Auch die Eintrittspreise waren verhältnismäßig gering.
- 5 Eva Seemann (Red.): Betriebsgeschichte des VEB DEFA-Studio für Spielfilme. o.O., o.J. [Berlin] [1985], S. 70 f.
- 6 Bequemlichkeit und Unterhaltung. In: Neue Zeit, Nr. 29, 3.2.1952.
- 7 Wie Anm. 5, S. 71.
- 8 Die Siegerbetriebe des Massenwettbewerbs im III. Quartal. In: Neues Deutschland, Nr. 258, 6.11.1951.
- 9 Günter Schlicker: Bauanleitung für den Packwagen Pw 4 ü-36 und für einen DEFA-Kinowagen. In: Der Modelleisenbahner, 3. Jg., Nr. 3, März 1954, S. 79-87.
- 10 BArch DR 117/53185.
- 11 Besondere Filmeinrichtungen in der DDR... In: Deutsche Film-Korrespondenz, 2. Jg., Nr. 12, 25.4.1952, S. 6.
- 12 <https://www.progress.film/record/4607> (19.8.2019)
- 13 Gerd Engelsmann: Vorführer im Zug und im Kosmos. In: Berliner Zeitung, Nr. 163, 12.7.1977.
- 14 Heinz Kersten: Das Filmwesen in der sowjetischen Zone. Bonn 1954, S. 50.
- 15 Winfried Junge: Ein Lebens- und Werkstattbericht. Gespräch mit Ralf Schenk. In: Dieter Wolf (Hg.): Lebensläufe. Die Kinder von Golzow. Marburg 2004, S. 17-182, hier S. 18.
- 16 Freundliche Mitteilung von Winfried Junge. (22.8.2019)
- 17 Hans-Jochen Genzel, Eberhardt Schmidt (Hg.): Harry Kupfer – Musiktheater. Berlin 1997, S. 62.
- 18 BArch DR 117/54821.
- 19 DEFA-Filme zur Messe, in: Neues Deutschland, Nr. 215, 12.9.1952.
- 20 Wie Anm. 18.
- 21 Ebd.
- 22 Für ein Friedensfest der Künste, in: Neues Deutschland, Nr. 3, 5.1.1954.
- 23 Kurt Enz: Entwicklung der Filmwiedergabetechnik und des Filmtheaternetzes in der DDR von 1945 bis zur Gegenwart. Berlin 1982 (= DEFA Beiträge zur Filmtechnik; 4), S. 19.
- 24 Verdiente Eisenbahner wurden geehrt. In: Neue Zeit, Nr. 134, 11.6.1955.
- 25 Am Anfang sind die blitzenden Schienen. In: Neues Deutschland, Nr. 138, 10.6.1956.
- 26 Bahnräuber vor Gericht. In: Neues Deutschland, Nr. 8, 8.1.1960.
- 27 Horst Rühlicke: Mit der Schottergabel und dem Buch. In: Neue Zeit, Nr. 115, 20.5.1961.
- 28 Klaus Bossig: Sonderfahrzeuge der Deutschen Reichsbahn. Freiburg 2008, S. 127.
- 29 <https://www.progress.film/record/4591> (5.9.2019)
- 30 Rudolf Ellguth: Rollendes Agitationszentrum. In: Neues Deutschland, Nr. 339, 10.12.1965.
- 31 Vgl. Adelheid Heftberger: Propaganda in Motion. Dziga Vertov's and Aleksandr Medvedkin's Film Trains and Agit Steamers of the 1920s and 1930s. In: Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe 1 (2015). Online: <http://www.apparatusjournal.net>.
- 32 Sidney S. Siskind: US Films Ride The Rails. In: Information Bulletin. Monthly magazine of the office of US high commissioner for Germany, Juni 1950, S. 19.
- 33 <https://www.drehscheibe-online.de/foren/read.php?17,1388177> (3.9.2019)
- 34 Kino im D-Zug. In: Film-Echo, Nr. 19, 8.5.1954, S. 490.
- 35 Willy Stamm (Hg.): Leitfaden für Presse und Werbung. 19. Ausgabe. Essen 1966. S. 8/1.
- 36 Rolf Liebold: Tüllgardinen und Porzellan aus Kahla. In: Berliner Zeitung, Nr. 112, 15.5.1990.
- 37 Berliner Zeitung, Nr. 114, 18.5.1991 (Inserat).

Die bisher unveröffentlichte Reportage entstand zwischen 1954 und 1956 als »Erzählstudie« während Junges Dramaturgiestudium an der Babelsberger Filmhochschule. Bei der Abschrift wurden kleine Änderungen an der Interpunktion und zur aktuellen Rechtschreibung vorgenommen.

## Das Kino auf Rädern

Eine Reportage von Winfried Junge, der Mitte der 1950er-Jahre im Kinowagen der Reichsbahn unterwegs war

Der D-14 donnert - von Stralsund kommend - durch die herbstlich trübe Weite dem fernen Berlin entgegen. Von Osten zieht die Nacht herauf. Sie bringt den Horizont näher: Die Felder, Wälder und Wiesen, die in eiliger Folge an den Abteifenstern vorübergleiten, verschwimmen zu einheitlichem Grau. Mit raumgreifenden Stößen treibt die Lokomotive vorwärts, - und die Wagen, die sich in ihrem Schatten wiegen, folgen in sausender Fahrt an einsamen Gehöften, an Gärten an rußigen Mauern vorbei und mitten durch stille Orte. Hinter einer erleuchteten Schranke stehen Menschen und sehen den Schlusslichtern des Zuges nach, die - während sich die Schranke läutend hebt - langsam in der Ferne entschwinden. Die beiden roten Laternen trug ein langer, fensterloser Waggon, der gespenstisch dunkel, stumm und schnell der tanzenden Lichterkette nachjagte. Was enthielt er? Jemand weiß es; ein junger Arbeiter, dessen Weg sich täglich um diese Stunde mit dem des Zuges kreuzt, braucht nicht mehr auf die vorbeifliegende Aufschrift zu achten. Er kennt diesen Wagen: Es ist ein Kino, - ein Kino auf Rädern ...

Welchen Film mögen sie heute spielen? „Enrico Caruso - Wunder einer Stimme“ (Leggenda di una voce, Giacomo Gentilomo, Italien, 1951). Von der kleinen Leinwand strahlt und tönt ein Bild in den Raum und spiegelt sich in den heiter-entspannten Gesichtern der Zuschauer. Dort oben rollt eine vierspännige Reisekutsche über die sonnenhellen Straßen der süditalienischen Landschaft, eine Kutsche voll

fröhlicher Menschen; - mitten unter ihnen ein dunkelhaariger junger Mann - den Strohhut keck auf dem Hinterkopf - lachend, gestikulierend und singend, - singend wie kein zweiter: Caruso!

Zurückgelehnt im weichen Gestühl - die Zuschauer. Ob ihnen noch allzeit bewusst ist, dass sie selbst durch die Lande jagen, während sie dies erleben? - dass sie - nur unendlich viel schneller - durch die unfreundliche mecklenburgische Ebene getragen werden? Dort, wo das malende Licht im dicken Strahl aus der Wand tritt, wird die Illusion erschaffen: Hinter den quadratischen Fensterchen an der Rückwand des langen, schmalen Raums beginnt das Reich der Technik. Meter um Meter Film zieht der Projektor schnarrend durch seinen Leib und macht ihn lebendig. Hundert Minuten währt das Stückchen Leben; das sind drei Rollen 16 mm breiten Zelluloids. Der junge Mann, der danebensteht, prüfend zur Leinwand blickt und das Maschinchen ab und zu mit sicherem Griff korrigiert, hat das Spiel in Gang gebracht. Er heißt Dieter, ist zwanzig Jahre alt und wohnt in Berlin. Ihm zur Seite steht Doris, eine hübsche Kassierererin und Platzanweiserin in einer Person. Momentan hat sie nicht viel zu tun und macht deshalb Kassensturz, - im wahrsten Sinne des Wortes übrigens: Die Geldtasche wird umgedreht und auf ihrem Tischchen entleert. Dann bringen die Hände Ordnung in das wirre Häuflein großer und kleiner Scheine, bis sie sauber geschichtet und zählbereit vor ihr liegen. Sie lässt sich

von Dieter einen Drops in den Mund schieben, greift zum Bleistift und beginnt mit der Abrechnung. „Ist ausverkauft?“ – Doris schüttelt den Kopf: Der Zug ist nicht voll genug. Der Chef nickt, wickelt seine Stullen aus und besieht sich die Witzseite der „Berliner Illustrierte“. Ab und zu schickt er einen Blick über den Rand des Blattes hinaus, aber der Projektor arbeitet noch fehlerlos, – und so bleibt er sitzen.

Drei Jahre wird es her sein, da haben sie den Wagen zum ersten Mal bestiegen. Seitdem sind sie ständig unterwegs; hauptsächlich zwischen Stralsund, Berlin und Leipzig. Ob es anstrengend ist? Damals, als es nach Erfurt hinunterging, vielleicht, aber heute...? Gewöhnung ist alles. Außerdem gibt's freie Tage!

6000 Kilometer legt dieses einzigartige Kino im Monat zurück. Einen um den anderen Tag rollt es im Morgenrauen am Schlusse des Schnellzuges D-13 aus der Halle des Berliner Ostbahnhofs und findet über hundert klingende Weichen, an tausend sterbenden Lichtern vorbei, seinen Weg aus der lärmgefüllten Millionenstadt. Im Sommer, wenn sich die Sonne früh aus dem nebligen Häusermeer erhebt und den Schatten des Zuges weit über die Gleise wirft, wenn die ersten wärmenden Strahlen durch das Türfenster in den Bildwerferraum fallen und man den Kopf in den kühlen, erfrischenden Fahrtwind halten kann, um sich munter zu machen, – dann scheint der Dienst leicht. Anders ist es an unfreundlichen Herbsttagen, – so wie heute, wo der Regen unaufhörlich an der Scheibe herniederrinnt. Dieter steht wieder zwischen den beiden Apparaten und sieht durch das Beobachtungsfenster zur Leinwand. Gleich wird eine Filmrolle leer sein; dann muss die andere Maschine weiterarbeiten, die ablösungsbereit zu seiner Rechten wartet. Er schaut auf die Uhr. Wird er den Film bis Pasewalk zu Ende bringen? Bis Berlin möchte er noch eine zweite Vorstellung „fahren“. „Tempo, Tempo – Kollege!“, ermuntert er den knatternden Mechanismus. Doris lacht. Die Uhr tickt. Die Räder rollen.

In tiefem Dunkel liegt nun das Land. Die nächste Lichterinsel ist noch weit. Sie heißt Pasewalk. Der Zug jagt dahin; er hat hohe Fahrt. Wellenartig und in stets gleichem Rhythmus pflanzt sich ein Stampfen und Schlagen unter den Böden der Wagen fort, und ab und an gesellt sich ein schrilles, heulendes Singen dazu. Es steigt von den Gleisen auf, springt über die

nassen Puffer von Fahrgestell zu Fahrgestell und verfängt sich schließlich in den tausend Winkeln und Ritzen des weitläufigen Komplexes. Auch in den Kinowagen dringt es vor und beeinträchtigt die Tonverständigung. Es muss niedergekämpft werden. Doris geht durch den Zuschauerraum nach vorn zur Leinwand und dreht am Tonverstärker. Nun erreichen die drei Lautsprecher wieder das Ohr – auch des letzten Besuchers.

Dieter hat inzwischen überblendet. Natürlich hat davon niemand etwas gemerkt, denn er versteht sein Metier: Ein Hebeldruck, – die leergelaufene linke Maschine verstummte, aber schon hat die Rechte an die letzten Bilder angeknüpft. Die Stafette ist übergeben, – die Schlussrunde eingeläutet. Eigentlich könnte er sich jetzt eine Zigarette anzünden, denn er arbeitet mit nichtexplosivem Sicherheitsfilm, die Bestimmungen verbieten es ihm jedoch. Glücklicherweise hat er sich das Rauchen von Berufs wegen nie richtig angewöhnt. Es war gut so.

Noch immer singt Caruso, und das Volk von Neapel singt mit. Ja, – die Zuschauer wären sehr böse geworden, hätte man sie soeben aus der Illusion gerissen, aus der Illusion des realen Erlebens, die sich überall dort folgerichtig einstellt, wo ein Raum gegen die Außenwelt abgedunkelt wird und ein Vorführrapparat zu schnarren beginnt. Der Film muss aus einem Guss sein: Der Betrachter stellt ihn sich als eine große, dicke Rolle Zelluloid vor! Dass es in Wirklichkeit drei – in einem stationären Theater sogar fünf und mehr Rollen sind, die nahtlos aneinandergeschweißt werden müssen, kann er nicht wissen. Der Vorführer hat also etwas mehr zu tun, als man sich landläufig vorstellt, und wer einmal die Atmosphäre im Bildwerferraum eines großen Filmpalasts kennengelernt hat, wenn ein Film seine Uraufführung vor prominentem Publikum erlebt, versteht gute Nerven wertzuschätzen.

„Das hier ist Spielerei“, meint Dieter und lehnt sich gegen sein Miniatursteuerpult, während er den Kontrolllautsprecher leiser stellt. Caruso war zu aufdringlich geworden. Pannen? – Ja, die gibt's auch, aber selten. Ein kurzer Tip mit dem Schraubenzieher an der richtigen Stelle und das rebellisch gewordene Bild kehrt in seine ursprüngliche Lage zurück. Meist ist eine starke Erschütterung die Ursache für derartige Fehler. Die Projektoren

sind nämlich fest mit dem Wagenboden verbunden, damit die Entfernung und der Winkel zur Leinwand konstant bleiben. Sie federn also die Stöße nicht. Und wenn der Film reißt, – was dann? Dann flicken wir ihn oder ziehen den Projektor über die gerissene Stelle hinweg und setzen die Vorführung provisorisch fort. Zur nächsten Vorstellung ist dann wieder alles in Ordnung, denn der Fehler wurde in der Pause am Umrolltisch beseitigt.

Zuschauer pfeifen oft bei solchen Gelegenheiten, nicht wahr?

Zuschauer pfeifen nie. Kinder pfeifen!

Achso ...

Dieter hat sich umgewandt und sieht zur Schalttafel. Er will wissen, ob seine beiden Stromlieferanten, die an den Fahrgestellen montiert sind, noch die erforderliche Umdrehungszahl haben. Bremsgeräusche haben ihn darauf aufmerksam gemacht, dass die Geschwindigkeit des Zuges sinkt. Ja, der Zeiger des Kontrollgeräts registriert es auch. Dieter muss aus der Batterie „Saft“ zugeben. Sollten wir schon Pasewalk erreichen? In Fahrtrichtung tauchen Lichter auf.

Doris hat sich wieder die Geldtasche umgehängt und wartet in dem kleinen Foyer auf die ersten Besucher der nächsten Vorstellung. Vom Nachbarwagen kommen drei junge Männer herüber. Sie haben das Mädchen gesehen und glauben, dass es sich langweilt. Sie langweilen sich auch, denn im Stehen kann man kein Skat spielen. „Sagen Sie mal, Fräulein“, eröffnet der Kühnste die Unterhaltung, „was kann ich denn von Ihnen für mein Geld bekommen?“ – „Wie meinen Sie'n das?“ Doris ist aus Berlin; sie geht der Sache auf den Grund. Die Drei sind nicht die ersten, die ihr „auf die ganz dumme Tour kamen“; – sie wissen es nur nicht. „Ach – nur so, – Zigarette gefällig?“ – Eine Zigarette soll man annehmen, wenn man gern raucht, denkt Doris: Für eine Zigarettenlänge wird sie ein bisschen flirten, schon um nicht aus der Übung zu kommen. Pasewalk ist sowieso in Sicht; in fünf Minuten hat sie wieder zu tun. „Können wir uns nicht nach der Vorstellung zusammen noch ein bisschen in den Speisewagen setzen?“, fragt der Nächste. Er könnte Doris schon gefallen. Leider hat der Speisewagen nach der Vorstellung schon geschlossen; der Zug fährt dann ins Berliner Stadtgebiet ein. Müde wird sie nach der letzten Vorstellung auch sein... Sie sagt trotzdem:

„Ja!“ ... und freut sich schon auf die Gesichter der Drei, wenn sie nicht kommt.

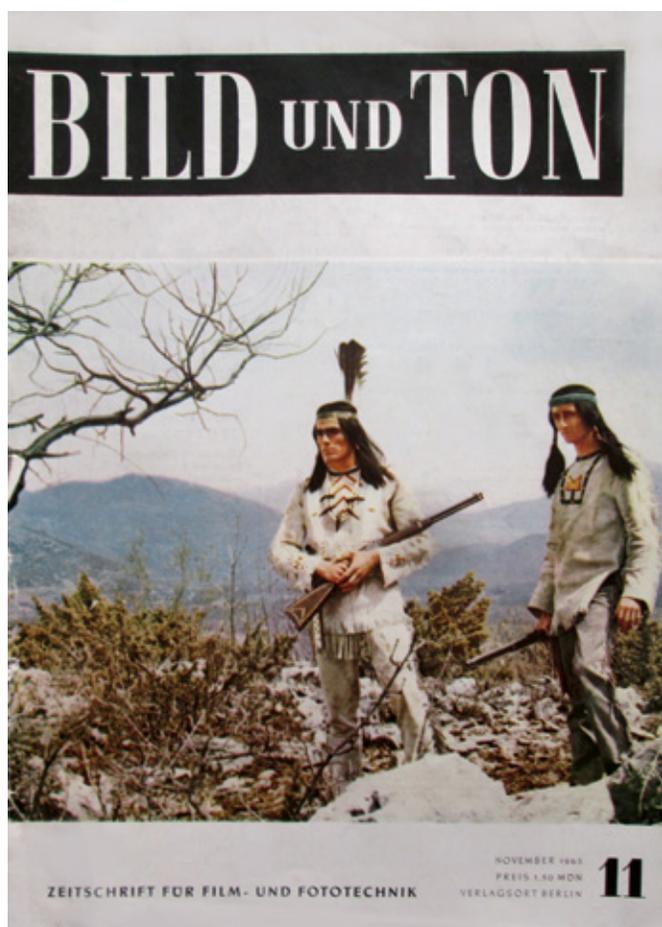
Drinne – im Zuschauerraum – brandet die Schlussmusik auf. Ein letztes Mal schwingt sich die Stimme des großen Sängers empor und verlischt. Das Licht flammt auf und weist den Besuchern – etwa fünfzig an der Zahl – den Weg zum Ausgang. „Also – meine Herren“, sagt Doris – und sie sagt es plötzlich sehr energisch, „treten Sie bitte zurück, machen Sie den Gang frei: Die Vorstellung ist zu Ende!“ – Die Drei gehorchen widerstrebend. Na gut, – dann werden sie eben jetzt schon in den Speisewagen gehen und Plätze „für nachher“ sichern. „Jaja – bis nachher!“, ruft Doris: „... und werben Sie inzwischen für den Kinowagen!“ – Sie wollen es tun. Die Zuschauer, die langsam und in Gedanken den Raum verlassen, wundern sich sehr über die spöttisch lächelnde Platzanweiserin... „Dämlichquatschen könn'se“, denkt das Mädchel, „aber zu geizig, um drei Kinokarten zu kaufen. Dann wären wir vielleicht ausverkauft. Na wartet, zwei Stunden „bei Mitropas“ warten: Das wird nicht billig!

Der Aufenthalt in Pasewalk ist kurz. Der Zug will weiter: Er hat noch viel vor sich. Schon bald schlagen die Türen wieder zu. Der Blick an der regennassen Wagenfront entlang zur Lok ist frei. Der Mann mit der roten Mütze tritt unter die erleuchtete Uhr und hebt die Kelle. Pfffe gellen. Die Lok zieht an. Ächzend – als falle es schwer, die alte Arbeit wieder aufzunehmen – lösen sich die Wagen aus der Erstarrung und gleiten knirschend vom Bahnsteig. Musik weht herüber; sie dringt aus dem Kinowagen. Das Magnetband läuft. Doris und Dieter sehen noch ein Weilchen aus dem Fenster, denn die frische Abendluft tut ihnen gut. Am Ende des Bahnsteigs, dort, wo der Postwagen gehalten hat, stehen Eisenbahner und sehen zu dem vorübergleitenden Kino hinauf. „Was spielt ihr denn heute?“, ruft einer und Dieter antwortet: „Enrico Caruso!“ – Die da unten lachen: „So schön wie ihr beiden möchten wir's auch mal haben!“ – Das Mädchen winkt ab: „... ist auch Arbeit, Kollege!“ – Aber das glauben die nicht. Sie stecken sich Zigaretten an und beginnen, die ausgeladenen Pakete auf den Karren zu werfen.

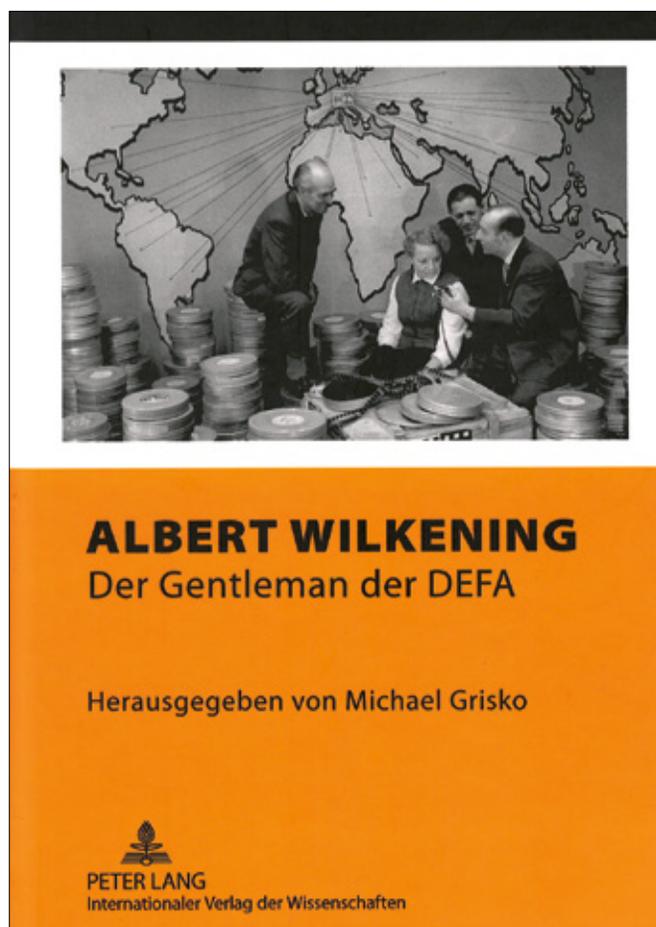
Noch lange grüßen die Schlusslichter des schwindenden Zuges aus der Ferne herüber. ■

# »Wir sind die rote Optik« Begegnungen mit Prof. Dr. Albert Wilkening

Gert Koshofer



Prof. Dr. Albert Wilkening war der Herausgeber der Fachzeitschrift BILD UND TON, in der Gert Koshofer 1965 bis 1966 seine Serie »Die Geschichte der modernen Farbfotografie« veröffentlichte. Das Titelblatt des Hefts zeigt Gojko Mitic (Tokei-ihito) und Rolf Römer (Tobias) in **Die Söhne der großen Bärin** (Josef Mach, 1965).



Der Sammelband von Michael Grisko enthält neben biografischen Informationen viele Texte von Albert Wilkening. Neben seinen leitenden Funktionen in der staatlichen Filmproduktion war Wilkening Vorsitzender des Internationalen Film- und Fernsehrates der DDR und erster Chronist der DEFA.

**A**ls einer der wenigen westdeutschen Autoren konnte ich in den 1960er- und 1970er-Jahren Beiträge in der ursprünglich im Ostberliner VEB Henschelverlag Kunst und Gesellschaft monatlich erscheinenden Zeitschrift »Bild und Ton« veröffentlichen. Gründer, Herausgeber und zunächst auch Chefredakteur dieser Fachzeitschrift war Prof. Dr. Albert Wilkening, Direktor bei der DEFA. Meine Begegnungen mit ihm beeindruckten mich nachhaltig durch seine freundliche Art des Umgangs und sein echtes Interesse an meinen Themen. Animiert durch die Lektüre des Buchs »Albert Wilkening – Der Gentleman der DEFA«, herausgegeben von Michael Grisko (Verlag Peter Lang, 2012)<sup>1</sup>, schrieb ich meine Erinnerungen an Wilkening nieder.

### Die Kontaktaufnahme

Angeregt durch die in »Bild und Ton« erschienene Serie von Dr. phil. Hilmar Mehnert, wissenschaftlicher Mitarbeiter der DEFA und Fachbuchautor, zur Geschichte des farbigen Kinofilms (Hefte Nr. 10-12/1964), bot ich Wilkening 1965 an, eine ähnliche Veröffentlichung über die Geschichte der modernen Farbfotografie zu liefern. »Bild und Ton« war nach dem Wegfall der renommierten westdeutschen Fachzeitschrift »Photographische Korrespondenz« die einzige deutschsprachige Zeitschrift, die sich mit wissenschaftlichem Anspruch mit technischen und geschichtlichen Themen des Kinofilms und auch der Fotografie befasste. Daher wollte ich meinen Beitrag bevorzugt dort veröffentlichen.

Nachdem Wilkening brieflich Interesse bekundet hatte, suchte ich ihn im Sommer 1965 in den Redaktionsräumen von »Bild und Ton« auf. Diese befanden sich in der Ostberliner Otto-Nuschke-Straße (heute wieder Jägerstraße) in dem Gebäude der DEFA-Wochenschau **Der Augenzeuge** im Hinterhof. Hier empfingen mich Wilkenings liebenswürdige Sekretärin Frau Gaudig und dann auch Wilkening in seinem Zimmer. Er erzählte mir, dass er sich bei dem ihm durch fachliche Kontakte gut bekannten Dr. Werner Behrendt, einem früheren Mitarbeiter des VEB Filmfabrik Agfa Wolfen und »Bild und Ton«-Autor, inzwischen bei Agfa-Gevaert in Leverkusen tätig, nach mir erkundigt hatte. Dessen Meinung über

mich war positiv ausgefallen, obwohl ich erst seit 1963 mit Veröffentlichungen in Erscheinung getreten war. Wilkening und ich verabredeten einen mehrteiligen Beitrag »Die Geschichte der modernen Farbfotografie«, wobei neben meinem Autorennamen die »Gesellschaft für farbfotografische Versuche«, Mülheim (Ruhr), angegeben war. Diese hatte ich 1960 mit Freunden gegründet, um Experimente mit additiver Farbfotografie zu betreiben und Farbfilme in Vergleichstest zu beurteilen. Darunter pflegten wir auch bereits Kontakte zur Agfa Wolfen, was möglicherweise Wilkening erfahren hatte. Mit »moderner Farbfotografie« waren die Mehrschichten-Farbfilme mit chromogener (farbgebender) Entwicklung gemeint, die 1935/1936 als Kodachrome und Agfacolor neu herausgekommen waren.

Zum Honorar für meine Manuskripte bat mich Wilkening diskret um Verständnis dafür, dass es nur in Mark der DDR gezahlt werden könne. Es waren, soweit ich mich erinnere, 50 oder 60 Mark pro Seite, die versteuert wurden. Die Auszahlung erfolgte vom Büro für Urheberrechte in der Clara-Zetkin-Straße (heute wieder Dorotheenstraße). Ich erhielt dort einen Einkaufsausweis, der auch zum Kauf von Meißner Porzellan und Fotoobjek-

<sup>1</sup> Zu beziehen über die Website des Peter-Lang-Verlags:  
<https://www.peterlang.com/view/title/12941>.

tiven von Carl Zeiss Jena berechtigen würde. Letzteres war mir besonders recht, weil ich mir inzwischen eine Praktica nova Kamera aus Dresdner Fabrikation zugelegt hatte. So wurde ich Kunde beim Industrieladen Foto-Kino-Optik am Alexanderplatz in Berlin. Willkommen war auch meine Befreiung vom Pflichtumtausch bei der Einreise nach Ostberlin.

### Umfassende Fortsetzungsserie

Meine Veröffentlichung startete im Novemberheft 1965 von »Bild und Ton« und lief ungeachtet ursprünglicher Planung von nur zwei bis drei Fortsetzungen in 17 Teilen bis zum Heft 8/1966 weiter und es kam vor, dass in einer Ausgabe mehrere Teile abgedruckt wurden. Wilkening bremste mich nicht, sondern gewährte mir freien Lauf. Wir wussten beide lange nicht, wann die Serie zu Ende gehen würde. Das Lektorat übte Dr. W. Hagemann, ein in Westberlin wohnhafter früherer Mitarbeiter und Leiter der Patentabteilung der Tobis Filmgesellschaft, aus. Wilkening stellte ihn mir vor, nicht ohne dessen Wohnsitz in Westberlin unerwähnt zu lassen. Ihn kannte Wilkening noch aus seiner Zeit, als er, bei der Tobis in Berlin-Johannisthal von den Sowjets als Oberstaatsanwalt eingesetzt, Plünderungen verhinderte. Darüber erzählte er mir ungefragt, ohne jedoch zu sagen, dass es eher ehemalige Tobis-Mitarbeiter waren, die technische Geräte in die Westsektoren von Berlin überführten. Unser Gespräch berührte auch politische Fragen wie die ferne Möglichkeit einer deutschen Wiedervereinigung.

So entstand meine erste große Veröffentlichung zu einem Themenkreis, der mich bis heute nicht mehr losgelassen hat. Sie war praktisch eine Art Fingerübung für meine 1981 erscheinenden drei Bände »Farbfotografie« (Verlag Laterna magica, München), die immer noch als Standardwerk gelten. In »Bild und Ton« konnte ich, da das Heft nur schwarzweiß gedruckte Seiten enthielt, keine farbigen Illustrationen veröffentlichen, doch konnte ich zum Abschluss ein paar inzwischen von Kodak erlangte Porträtbilder der Kodachrome-Erfinder Leo Godowsky jun. und Leopold Mannes sowie von Dr. Gustav Willmanns, Miterfinder von Agfacolor neu, abdrucken lassen. Der von Wilkening gewünschte wissenschaftliche Charakter der Serie wurde durch 151 Literaturangaben gestützt. Mir kam aber auch die umfangreiche Korrespondenz zugute, die ich unter dem Dach der Gesellschaft für farbfotografische Versuche zur technischen und historischen Recherche mit in- und ausländischen Filmherstellern betrieben hatte. Möglich, dass Wilkening durch die Wiedergabe internationaler Entwicklungen auf dem Gebiet der Farbfotografie in »Bild und Ton« die Informationslage bei der Filmfabrik in Wolfen, seit 1.4.1964 auf das Warenzeichen ORWO

umgestellt, fördern wollte. Dazu gehörte auch mein von ihm gewünschter Bericht über die Neuheiten der photokina 1966, über die ich dann in »Bild und Ton«, Heft 12/1966, schrieb.

### Erster Besuch bei der DEFA

Da zum einen ich in Ostberlin entfernte Verwandte hatte und zum anderen gerne die für mich auch wegen ihrer Ufa-Vergangenheit legendären DEFA-Studios besichtigen wollte, bat ich Wilkening um eine Einladung nach Babelsberg und um eine mehrtägige Aufenthaltsgenehmigung für Ostberlin für meine Frau und mich. Beides ermöglichte er unkompliziert und es traf sich gut, dass ich im September 1966 vom VEB Filmfabrik Wolfen zu einem Lichtbildervortrag über die Farbdielfilme des Weltmarkts eingeladen war. Dazu hatten sicherlich auch meine »Bild und Ton«-Veröffentlichungen beigetragen. Nach einer Übernachtung in Bitterfeld fuhren meine Frau und ich im PKW weiter, um unkontrolliert kurz vor dem Grenzübergang Drewitz von der Autobahn nach Potsdam abzubiegen.

Bei der DEFA erwartete uns im Zimmer von Wilkening, der leider zu einer Sitzung nach Ostberlin musste, ein enger Mitarbeiter von ihm. Dieser stellte sich als früherer Ufa-Mann vor und zeigte uns zunächst den großen Organisationsplan hinter Wilkenings Schreibtisch mit Eintragungen zu Filmproduktionen. Dann führte er uns in ein Atelier, in dem gerade eine Wohnzimmerszene mit Erwin Geschonneck für den Spielfilm *Ein Lord am Alexanderplatz* (Günter Reisch, 1967) gedreht wurde. Geschonnecks angerosteten Mercedes 300 entdeckten wir durch einen Hinweis unseres Führers hinter der Einfahrt zum Gelände. Danach sahen wir auf dem Freigelände ein längliches Wasserbassin, um das in *Die Geschichte vom kleinen Muck* (Wolfgang Staudte, 1953) Thomas Schmidt als kleiner Muck im Wettlauf herumgerannt war, und auf einem Hügel eine Burg, die aus Kunststoffteilen gebaut war. Die Herstellung solcher Dekorationsteile aus Polyester – ein Stolz der DEFA – bekamen wir anschließend in einer Halle zu Gesicht. Für den Karl-Liebknecht-Film *Solange Leben in mir ist* (Günter Reisch, 1965) waren noch Alt-Berliner Straßenszenen auf die Rückwände zweier Atelierhallen gemalt. Der Rundgang schloss mit dem Musterkino ab, in dem uns auf meine Bitte Ausschnitte aus Orwocolor-Filmen vorgeführt wurden. Darunter befand sich *Meine Freundin Sybille* (Wolfgang Luderer, 1967), dessen schöne Außenaufnahmen gerade am Schwarzen Meer gedreht wurden. Wilkening hatte offenbar vor meinem Besuch die zuständigen Mitarbeiter bei der DEFA unterrichtet, dass ich besonders am Thema Farbfilm interessiert sei. Wir erreichten danach Ostberlin im

Bogen südlich um Westberlin herum, wobei wir auch Wilkenings Wohnort Stahnsdorf passierten.

Ende 1966 las ich in der »Neue Ruhrzeitung« (NRZ) einen gerade begonnenen Fortsetzungsbeitrag über Film und Fernsehen in der DDR, betitelt »Blick hinter die rote Optik«. Ich bot der Redaktion einen Bericht über unseren Besuch bei der DEFA an, der gerne akzeptiert wurde und in zwei Teilen erschien.<sup>2</sup> Kurz darauf besuchte ich wieder Wilkening in der Otto-Nuschke-Straße und sagte etwas verlegen: »Entschuldigen Sie, Herr Professor, die Zeitungsüberschrift »Die rote Optik« stammt nicht von mir, sondern von der Redaktion für die ganze Serie.« Wilkening sah mich lächelnd an und sagte mit Nachdruck: »Was wollen Sie, Herr Koshofer, wir sind die rote Optik.«

Zurück zu »Bild und Ton«: 1967 wurde das Farbfernsehen in der Bundesrepublik und Westberlin eingeführt, 1969 vom Fernsehen der DDR gefolgt. Doch schon in den Heften 9 und 10/1966 konnte ich einen ausführlichen Zweiteiler über die Farbfernseh-Techniken veröffentlichen. Auch daran war Wilkening sehr interessiert gewesen, obwohl ich – eigentlich Jurist wie er, doch er auch studierter Ingenieur – mich hatte in dieses neue Fachgebiet tief einlesen müssen. Er sah in meinem Beitrag wohl einen informativen Nutzen für die Adlershofer Leserschaft.

### Unter Pseudonym veröffentlicht

Im Jahre 1971, inzwischen wurde »Bild und Ton« vom VEB Fotokinoverlag Leipzig herausgegeben, nahm ich die Zusammenarbeit wieder auf. Nun tauchte ich aber nicht mehr unter meinem Namen, sondern unter einem Pseudonym als Autor auf. Meine Tätigkeit bei Agfa-Gevaert (seit 1968) ließ es nämlich 1971 nicht mehr zu, unter meinem Namen einen Beitrag auch über Fortschritte bei den konkurrierenden Herstellern von Farbfilmen zu veröffentlichen. Das tat ich bei der Fortsetzung meiner früheren Reihe unter dem Titel »Geschichte der modernen Farbfotografie 1966-1970« in den Heften 6 bis 12/1971 mit dem Pseudonym Jürgen Florstedt. Er lebte wie ich in Mülheim (Ruhr) und war mit mir – mit gleichem Interessengebiet – befreundet. Wilkening war damit einverstanden gewesen, musste sich aber wohl dem Wolfener Redaktionsbeirat beugen, als es offenbar dem VEB Filmfabrik Wolfen nicht recht war, dass »Florstedt« zu viele unerwünschte Details über Orwocolor und Orwochrom veröffentlichte. Meine Serie brach daher ab und erst Anfang 1975 (Hefte 1 und 2) lieferte der Wolfener Mitarbeiter Dr. Hubertus Pietrzok das Kapitel über die Wolfener Filme und weitere Fabrikate aus dem Ostblock in konformer Sprachregelung. Daraufhin publizierte ich – wiederum

als Jürgen Florstedt – den Beitrag einschließlich des »Ost-Kapitels« in der westdeutschen Zeitschrift »MFM« (Hefte 3-6/1972), ohne dass sich Wilkening dazu vielleicht verärgert bei mir meldete. Auch die renommierte englische Fachzeitschrift »The British Journal of Photography« druckte diesen Beitrag wie schon den von 1965/1966 in Übersetzung wieder nach.

### Späteres Wiedersehen

Ende der 1980er-Jahre erfolgten Einladungen der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« an mich, um, wie von mir angeboten, für Studenten und Kameraleute Vorträge über die Geschichte der farbigen Kinofilme zu halten. Wilkening war da schon länger pensioniert. Vor meinem zweiten Vortrag 1988 ließ man mich wissen, ich solle etwas früher zur DEFA anreisen, da Wilkening mich wiedersehen wolle. Tatsächlich erschien er in einem gemütlichen Raum in der Nähe des kleinen Kinosaals, wo mein Vortrag stattfand (die Hochschule lag am Griebnitzsee im Grenzgebiet zu Westberlin, das ich nicht betreten durfte). Wir tranken Kaffee und er unterhielt sich freundlich mit mir, inzwischen Generalsekretär der Deutschen Gesellschaft für Photographie e. V., über meine Tätigkeiten und Interessen. Die anwesenden DEFA-Leute verhielten sich respektvoll und mischten sich nicht ins Gespräch ein. Nicht nur Wilkening bedauerte, nicht zu meinem Vortrag bleiben zu können. Dort traf ich dann zu meiner Überraschung nicht nur angehende und etablierte Kameraleute an, sondern auch den Regisseur Lothar Warneke. Es folgten weitere Besuche bei der DEFA, nunmehr auf Einladung der Presseabteilung.

Wilkening gehört für mich zu den wichtigen Persönlichkeiten, die ich im Rahmen meiner Autorentätigkeiten näher kennenlernen konnte und an die ich mich gerne erinnere. Als ich beim Studium meiner Stasi-Akten bei der Gauck-Behörde feststellte, dass die meisten mit mir im Kontakt gestandenen leitenden Personen der Filmfabrik Wolfen und anderer Institutionen in der DDR Inoffizielle Mitarbeiter (IM) der Staatssicherheit waren, war ich erfreut, dass offenbar weder Wilkening noch andere DEFA-Leute, mit denen ich zu tun hatte, dazu gehörten. ■

2 Dies sind die Teile IV und V, NRZ 7.1. und 14.1.1967.

# Hanns Eisler – ein unbekanntes Foto

Herrmann Zschoche



Vor 70 Jahren hatte sich Komponist und Musiktheoretiker Hanns Eisler (1898 – 1962) für ein Leben in Ostberlin entschieden und begann dort 1949 seine Arbeit u. a. mit Kompositionen für DEFA-Spiel- und -Dokumentarfilme. Wie bereits beim Nachkriegsdrama *Unser täglich Brot* schrieb Eisler erneut für Slatan Dudows Film *Frauensicksale* (1952) die Musik. Beide verbindet, dass sie aufgrund ihres politischen und künstlerischen Engagements für die Arbeiterbewegung nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten Berlin verlassen und viele Jahre im Exil verbringen mussten. Eislers bekanntes Kampflied, das Solidaritätslied, entstand mit Bertolt Brechts prägnanter Zeile »Vorwärts, und nicht vergessen...« für den Film *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (Slatan Dudow, 1932). Über die scharfen und oft hämmernden, eindringlichen Klänge reflektierte Dudow zum Tode Eislers:

»In seinem Buch *Komposition für den Film*, das er in Hollywood, in der »Höhle des Löwen« schrieb, setzte er sich mit der Funktion der Musik im Film auseinander. »Die Musik ist nicht Ornament [...], sondern wesentlicher Träger des szenischen Sinns; das macht ihr dramaturgisches Recht aus. Das ist der Kernsatz seiner Untersuchung, die jeder Komponist sich vor Beginn einer Arbeit für den Film ins Gedächtnis rufen müßte. Besonders scharf wendet er sich in dem Buch gegen die übliche Untermalungsmusik, die »den gefilmten Kuß zum Titelbild eines Magazins macht, den Schmerzausbruch zum Melodram, die Naturstimmung zum Öldruck«. [...] Er war ein liebenswürdiger Spötter, seine Ironie von einem unbezwingbaren Lächeln begleitet.«

Slatan Dudow in *Deutsche Filmkunst* 11/1962

Es wurde 2018 bei einem Berliner Trödler entdeckt.

Der gezackte Rand des etwa 8 x 11 Zentimeter großen Hochglanz-Abzugs auf chamois-farbenem Papier ist jüngeren Leuten wohl nur noch aus den Fotoalben von Oma und Opa bekannt. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus einem größeren, bislang nicht nachweisbaren Foto, das um 1950 entstanden sein dürfte; laut rückseitigem Stempel witziger Weise reproduziert von einem Berliner Fotografen Zschoche.

Hanns Eisler, leger gekleidet (man erkennt den Kragen eines karierten Hemdes), kommuniziert anscheinend mit einem Gegenüber und hört aufmerksam zu. Auf der Rückseite des Fotos finden wir, vermutlich von der Hand des ehemaligen Besitzers, die Notiz »Defa« 46. Wenn wir die Jahreszahl in 1949 korrigieren, kommen wir dem Umfeld des Bildes näher.

Im Sommer dieses Jahres übersiedelte Eisler nach Berlin. Er spricht mit der DEFA über die zukünftige Filmarbeit, schreibt die Musik für *Unser täglich Brot*. Regie führte Slatan Dudow, mit dem er schon 1932 gemeinsam mit Brecht für den legendären Film *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* gearbeitet hatte. Ich sah ihn an der Filmhochschule in Babelsberg, wo Dudow die Regie-Klasse betreute. Eintrocknete Erinnerungen blühen auf. Einen langen, von uns borniert geführten Streit über den ideologisch bedenklichen Schluss seines jüngsten DEFA-Films *Verwirrung der Liebe* beendete Dudow mit der Bemerkung, ein besserer sei ihm nicht eingefallen. Bei späteren ähnlichen Debatten über eigene Filme hätte ich ihn gern zitiert, unterließ es aber, weil die Kulturverwalter sich unter anderem durch absolute Humorlosigkeit

auszeichneten. In einer meiner Rezensionen, die ich für die Studentenzeitung »Forum« schrieb, konnte ich Dudow abermals Abweichungen von der »Reinen Lehre« nachweisen. Am nächsten Morgen kommt ein Telegramm der Redaktion: »Dudow will dich sprechen«. Welche Ehre, aber der Schreck überwiegt. Er sitzt in der »Möwe«, dem Ostberliner Künstlerclub, über einem Rohkostsalat. Ich stehe verlegen herum. »Setzen Sie sich doch. Wollen Sie was essen?« Mein Mut kehrt zurück. Keine Bestechung! Ich lehne dankend ab. Seine Rede gipfelt in einer Ungeheuerlichkeit: »Das Leben hier ist grau wie alle Theorie. Das bunte Leben findet drüben statt, und wenn wir nicht aufpassen, verlieren wir das Rennen.«

Im Sommer des Jahres 1950 fuhr ich mit einem Schulfreund und einem undichten Zelt nach Ahrenshoop. Ahrenshoop war das Bad der Kulturschaffenden. Ich schleiche mich in den Künstlerclub ein, und ein Mann, der eher aussieht wie ein Bankbeamter, bittet mich zu einer Partie Tischtennis. Klein, mit Glätze, Bauch und Brille, spielt er recht behände, wenn auch wie ich auf Ping-Pong-Niveau. Die Hosenträger überm weißen Hemd, kommt er bald ins Schwitzen, schneidet aber die Bälle so raffiniert, dass er das Match nur knapp verliert. Nachher höre ich, dass sei Hanns Eisler, ein Name, der mir nichts sagt.

Georg Katzer war einer der Pioniere elektronischer Musik in der DDR, und von 1961 bis zum Tod Eislers 1962 sein Meisterschüler. Er schrieb die Musik zu meinen Filmen *Lütt Matten und die weiße Muschel*, *Engel im Fegefeuer*, *Leben zu zweit* und *Hälfte des Lebens*. ■



Harry Mehner und Wolfgang May vor dem ehemaligen Gebäude C der Johannisthaler Filmateliers. Beide sind persönlich mit dem Standort verbunden: May war zunächst Leiter der Fotoabteilung, später Bereichsleiter Filmproduktion der Studiotechnik Fernsehen; Mehner arbeitete beim Deutschen Fernsehfunk als Journalist.

# Wissen Sie's noch? Filme aus Berlin-Johannisthal

Wolfgang May und Harry Mehner im Gespräch mit René Pikarski





Willy Fritsch und Lilian Harvey in  
**Die keusche Susanne** (Richard Eichberg, D 1926)

mes Beispiel ist auch Willi Münzenberg, der mit seiner Prometheus-Film GmbH in Johannisthal zu Gast war. Trotz finanziell mäßigem Erfolg versuchte er zurzeit der Weimarer Republik sozialistische und proletarische Filme zu realisieren. Münzenberg produzierte hier vier Stummfilme und startete auch den mit Liedern und Musik von Bertolt Brecht und Hanns Eisler vertonten Arbeiterfilm **Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?** (Slatan Dudow, 1931/1932), an dem Münzenberg allerdings Pleite ging. Der Film gelangte erst nach mehreren Anläufen und Schnittaufgaben durch die Zensur in die Kinos und wurde kurze Zeit später von den Nationalsozialisten verboten.

### Welcher war denn nun der allererste Film, der in Johannisthal produziert wurde?

Das war der heute nicht mehr existierende Film **Verkommen**. Regie führte der Österreicher Arthur Günsburg. Die Dreharbeiten mit Maria Zelenka, Henri Peters-Arnolds und Lo Bergner begannen am 19. Mai 1920, also noch vor der offiziellen Eröffnung der Ateliers am 30. Mai. Wenig später drehte Friedrich Wilhelm Murnau die Innenaufnahmen von **Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens** (1922) in den Johannisthaler Ateliers. Auch der vierteilige Historienfilm **Friedrich Rex** (Arzén von Cserépy, 1921/1922) entstand zum Teil dort. Und nur wenige wissen, dass das berühmteste deutsche Filmliedpaar in Johannisthal debütierte: Lilian Harvey und Willy Fritsch in **Die keusche Susanne** (Richard Eichberg, 1926).

*Die Zahl der zwischen 1920 und 1930 in Johannisthal produzierten Filme schwankt in verschiedenen Quellen zwischen 180 und 400.*

Ja, denn es ist nicht leicht, die genaue Zahl der Filme zu nennen, wobei die erste, vorsichtige Zahl belegbar ist. Doch viele Filme und auch deren Unterlagen gibt es nicht mehr. Es bleiben Notizen in Programmen und Zeitungen, in denen aber oft keine Nennung des Produktionsortes erfolgte. Es ist also durchaus möglich, dass es 400 Filme waren.

*1929 und 1930 wurden die Ateliers dann für Tonfilmproduktionen umgebaut und die technischen Anlagen entsprechend erweitert. Was ist wichtig bei diesem Wandel?*

1930 hat sich die Tobis in Johannisthal eingeklinkt und es entstand ein gemeinsames Unternehmen, die Jofa Tonfilm-Atelier GmbH. Als sich 1933 Walther Huth zurückzog, übernahm die Tobis Atelier GmbH den Johannisthaler Standort. Die Halle A bekam ein zweites Dach zur Schalldämmung, die für den Tonfilm obligatorisch war. Da es in dieser Zeit auf dem Flugplatz noch regen Flugbetrieb gab, wies man die Piloten in den technischen Mitteilungen dennoch an, Überflüge zu vermeiden, sobald der rote Ball am Atelier zu sehen war.

Durch die neue Schalldämmung verlor man allerdings die Möglichkeit zur Kopplung der Ateliers in Halle A, sie waren von nun an getrennt. Zur Außenfläche hin konnte man sich aber noch öffnen, wie etwa beim Antikriegsfilm **Die andere Seite** (Heinz Paul, 1931), für



Filmszene aus **Die andere Seite** (Heinz Paul, D 1931)



Hans Albers und Marta Eggerth in **Der Draufgänger**  
(Richard Eichberg, D 1931)

Filmszene aus **Der Hauptmann von Köpenick**  
(Richard Oswald, D 1931) >



den Schützengräben und Unterstände im Atelier und der davorliegenden Freifläche aufgebaut wurden. Ein hochinteressanter Film, in dem Conrad Veidt die Hauptrolle spielte, der bereits seit der Rolle des Cesare in **Das Cabinet des Dr. Caligari** (Robert Wiene, 1920) ein bekannter Schauspieler war und der es später sogar an die Seite von Humphrey Bogart in **Casablanca** (Michael Curtiz, 1942) schaffte.

#### Und der überhaupt erste Johannisthaler Tonfilm?

Das war **Die Nacht gehört uns** (Carl Froelich, 1929), in dem Hans Albers und Charlotte Ander Rennfahrerinnen spielen. Bemerkenswert ist, dass die öffentliche Kritik gerade in Bezug auf den Ton geteilter Meinung war. Heinz Pol von der Vossischen Zeitung schrieb am 25. Dezember 1929: »Das Ohr aber wird mißhandelt«, was sich auf die seiner Meinung nach unerträglich belanglosen Plaudereien bezog. Dagegen lobte noch am gleichen Tag Walter Kaul im Berliner Börsen-Courier die technische Qualität des Tons. Auf alle Fälle hatte Albers schon in diesem Film seinen unüberhörbar typischen Slang. Als der Ufa-Star 1931 erneut in Johannisthal drehte (**Der Draufgänger**, Richard Eichberg, 1931), waren inzwischen durch den besagten Umbau die großen Wasserbecken im Innern der Ateliers weggefallen. Man baute ein neues auf dem Freigelände nach, mit zwei Glasfenstern, damit

der Kamera ein Unterwasserblick möglich war. Nun konnten die Johannisthaler Kinder Hans Albers beim Planschen zuschauen. Hat er sich nur erfrischt oder gar den Rettungssprung ins Hamburger Hafenbecken geprobt? Beides ist möglich.

Zu den frühen Johannisthaler Tonfilmen gehört auch **Der Hauptmann von Köpenick** (Richard Oswald, 1931) nach dem Drama und Drehbuch von Carl Zuckmayer.

#### Wie ging es für den Johannisthaler Standort nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten weiter?

Auch die Ateliers der Tobis gerieten in den Strudel der Zentralisierung und wurden 1936 zur Tobis-Filmkunst GmbH umgestaltet, die nun eine reichsmittelbare Firma war. Das heißt, dass bis dahin das Deutsche Reich nach und nach die Aktienmehrheit an den deutschen Filmkonzernen kaufte, um nach Goebbels' Vorstellung einen künstlerischen und ökonomischen Einfluss auf die Filmproduktion nehmen zu können. Die Aktienmehrheit an der Tobis, der Ufa, der Terra, und sogar an der Pariser Continental Film besaß damit die staatliche Cautio-Treuhandgesellschaft, eine Scheingesellschaft, die schließlich mit der Gründung der Dachgesellschaft Ufi-Film GmbH 1942 ihren Zweck erfüllt hatte. Die Tobis war ihr vollständig eingegliedert und der gesamte deutsche Film damit reichseigen. Man darf das nicht Verstaatlichung nennen, denn eine gewisse Selbststän-



Filmplakat zu Paul Verhoevens 1949 uraufgeführtem Film **Das kleine Hofkonzert** (D, 1945/DDR, 1949)

Das Filmplakat zu **Glück muss man haben** (Theo Lingen, D, 1945) wurde 1953 von Walter Martsch gestaltet

digkeit hatten diese Firmen weiterhin, sie hatten einen Leiter, einen Direktor und auch eigene Dramaturgen.

### Wie gestaltete sich die Johannisthaler Filmproduktion während des Krieges?

Auch die Tobis wurde in die Kriegspraxis mit einbezogen. Es wurden aber nur wenige Kriegsfilme und Propagandafilme gedreht, unter anderen die Fliegerfilme *D III 88* (Herbert Maisch, 1939) und *Kampfgeschwader Lützow* (Hans Bertram, 1941) sowie die Hitlerjugend-Filme *Kopf hoch, Johannes!* (Viktor de Kowa, 1941) und *Jakko* (Fritz Peter Buch, 1941). Bereits 1939 drehte Hans H. Zerlett die erste antisemitische Komödie *Robert und Bertram*. Die Dreharbeiten wurden von Hermann Göring und seiner Frau Emmy besichtigt. Der Film entstand fast ausschließlich in Johannisthal, obwohl er im Spreewald spielt: Die Fließe wurden nachgebaut. Das Hauptaugenmerk der Filme in Johannisthal lag in dieser Zeit auf Unterhaltung. Bis 1944 wurde noch gedreht, dann haben

sich die Drehstäbe allmählich versucht abzusetzen. In Berlin wurden gegen Ende des Krieges daher nur noch Filme endgefertigt.

Die sogenannten Johannisthaler »Überläufer«, die vor Kriegsende begonnen und erst danach fertiggestellt wurden, befanden sich in der Endfertigung: *Das kleine Hofkonzert* (Paul Verhoeven) befand sich in der Musiksynchronisation und wurde erst 1949 von der Sowjetischen Militärzensur freigegeben. *Der große Fall* (Karl Anton) wurde noch bis Januar 1945 im Prager Radlitz-Atelier gedreht und ebenfalls erst 1949 freigegeben. Die Bauernkomödie *Die Kreuzelschreiber* (Eduard von Borsody) war 1945 ebenfalls in der Endsynchronisation, wurde von der DEFA fertiggestellt und 1950 in die DDR-Kinos gebracht. Ähnliches gilt für Theo Lingens Spielfilm *Glück muss man haben*, der 1950 aber zunächst in Österreich Premiere feierte, in der DDR erst 1954. Ebenfalls unter der Regie von Karl Anton entstand ab 1944 der Kriminalfilm *Ruf an das Gewissen*, den die DEFA ebenfalls fertigstellte und dessen Uraufführung 1949 erfolgte.





Marcel Marceau ist **Der Sonntagsmaler**  
(Wolfgang Schleif, 1951/1952)

*Das war also der Auftakt der wichtigen Beziehungen zwischen den Johannisthaler Ateliers und der DEFA?*

Die Babelsberger Ateliers wurden erst 1948 von der sowjetischen Besatzungsmacht freigegeben – und selbst dann war dort noch einiges zu tun. 1947 hatte Kurt Maetzig mit den Dreharbeiten zu **Ehe im Schatten** begonnen, der zweite Johannisthaler DEFA-Film. Man arbeitete, von Maetzig abgesehen, ja noch mit »altem« Filmpersonal, das stilistisch in den 30er- und 40er-Jahren geprägt worden war – das führte Bertolt Brecht später zu der Aussage, es handle sich um einen Kitschfilm! Ein besonders wichtiger Name für die Johannisthaler Filme seit der Stummfilmzeit ist auch der Kameramann Friedl Behn-Grund, der nicht nur die Aufnahmen von Maetzig's Film, sondern 1948 auch die von Erich Engels **Affaire Blum** anfertigte. Somit wurde auch der erste DEFA-Film, der sich explizit mit dem Antisemitismus vor 1933 beschäftigt, in den Johannisthaler Ateliers hergestellt.

*Welche DEFA-Filme haben sich von nun an mit dem Ort Johannisthal verbunden?*

Es ist unmöglich hier alle der ungefähr 50 DEFA-Filme aufzuzählen, die ganz oder teilweise in Johannisthal gedreht wurden, aber einige interessante dürfen nicht fehlen. Wolfgang Schleif etwa hat zwischen 1951 und 1952 seine Aufnahmen mit dem französischen Pantomimen Marcel Marceau gemacht, die im letzten Jahr eine echte Neuentdeckung für die DEFA-Stiftung darstellten: **Der Mantel**, **Der Sonntagsmaler** und **Die Kunst der**



Kulisse oder echter Sonnenuntergang? Willi Schrade und Angelica Domröse in **Verwirrung der Liebe**  
(Slatan Dudow, 1959)

**Pantomime** sind allerdings erst nach Schleifs erstem Johannisthaler Spielfilm **Die blauen Schwerter** entstanden. Auch Slatan Dudow arbeitete nach dem Krieg wieder hier, einmal 1949 für seinen Film **Unser täglich Brot**, 1950 für **Familie Benthin** (im Kollektiv mit Kurt Maetzig) und schließlich 1959 noch einmal mit **Verwirrung der Liebe**.

*Die Geschichte von Dudows überzogenen Produktionskosten und Drehzeiten, aber auch die Geschichte mit dem extra von der Ostsee ins Atelier gekarrten Ostseesand ist daher ebenfalls eine Johannisthaler Geschichte?*

Und daneben gibt es natürlich noch weitere in guter Erinnerung gebliebene Komödien: **Quartett zu fünft** (Gerhard Lamprecht, 1949), **Chemie und Liebe** (Arthur M. Rabenalt, 1948), **Der Kahn der fröhlichen Leute** (Hans Heinrich, 1949) nach der Romanvorlage des Schriftstellers Jochen Klepper. Zu den frühen Komödien gehört auch **Bürgermeister Anna** (Hans Müller, 1950), dessen digitale Neubearbeitung die DEFA-Stiftung für die kommenden Monate eingeplant hat. Sogar Science-Fiction wurde in Johannisthal gemacht, als Kurt Maetzig für **Der schweigende Stern** (1960) eine Rakete auf dem Freige-lände nachbauen ließ. Heiner Carows beeindruckender und mehrfach ausgezeichnete Film **Sie nannten ihn Amigo** (1958) ist übrigens auch in Johannisthal entstanden. Nimmt man nun noch andere Titel hinzu wie die



Petra Peters, Werner Peters, Paul Esser, Joachim Brennecke und Alfred Maack in **Der Kahn der fröhlichen Leute** (Hans Heinrich, 1949)



Ernst-Georg Schwill in **Sie nannten ihn Amigo** (Heiner Carow, 1958)

Kriminalfilme *Spielbank-Affaire* (Artur Pohl, 1957) und das DDR-Geschichtsdrama *Schlösser und Katen* (Kurt Maetzig, 1956) oder den Politthriller *Ware für Katalonien* (Richard Groschopp, 1959), dann wird deutlich, wie wenig man das Johannisthaler Filmspektrum auf ein bestimmtes Genre oder auf »übliche Verdächtige« der DEFA eingrenzen kann. Vergessen darf man ebenfalls nicht, dass zahlreiche Folgen der satirischen Kurzfilmreihe *Das Stacheltier* in Johannisthal entstanden.

*Aber wenn es keine Genre- oder Personal-Tendenzen gab, nach welchen Kriterien hat die DEFA dann entschieden, welche Filme in Johannisthal gedreht werden?*



Nun, es ist eigentlich ganz einfach. Man sollte auf keinen Fall von einer »Auslagerung« aus Babelsberg sprechen. Johannisthal war keineswegs zweitrangig. Es wurde von der DEFA-Leitung geprüft, wo für die angestrebte Jahresproduktion gerade ein Atelier frei war und ab wann es sinnvoll war, mit dem Drehstab dort oder dort einzuziehen. Vor der Grenzziehung war es auch unkompliziert, wollte man von Babelsberg nach Johannisthal gelangen. Es gab günstige Verbindungen zwischen den beiden Standorten.

*Der Abschied der DEFA-Spielfilmproduktion aus Johannisthal fällt also nicht zufällig in die Zeit des Mauerbaus?*

1961 wurde in der Tat der letzte eigenproduzierte DEFA-Spielfilm in Johannisthal gedreht: *Das verhexte Fischerdorf* von Siegfried Hartmann, der neben Walter Beck zu den profilierten deutschen Regisseuren des Films für Kinder zählt. Die innerdeutsche Grenzziehung am 13. August 1961 erfolgte zwei Wochen vor Beginn der Dreharbeiten des Films. Die Hauptdarsteller waren nun eingebunden in die kulturelle Betreuung der Kampfgruppen bei der Sicherung der Grenze. Brigitte

Filmszene aus der schwedisch-ostdeutschen Koproduktion *Spielbank-Affaire* (Artur Pohl, 1957), die in den DDR-Kinos nur als Schwarz-Weiß-Kopie zu sehen war.



Kameramann Hans Heinrich und Regisseur Siegfried Hartmann bei den Dreharbeiten zum Film **Das verhexte Fischerdorf** (1962)

Krause musste an der »Distel« arbeiten. Gerlind Ahnert war beim Fernsehen als Programmansagerin verpflichtet und Lutz Jahoda am Friedrichstadtpalast. Horst Drinda konnte vom Deutschen Theater nicht entbehrt werden. Zu einem eh schon stark wetterabhängigen Ostseedreh nach Ahrenshoop zu fahren, schien kaum denkbar. Es muss ein Kampf für Hartmann gewesen sein, der dazu führte, aus logistischen Gründen die letzten Ostseeszenen erneut im Studio nachzudrehen. Die durch die nun unpassierbare Grenze notwendige Umfahrung von Berlin wurde für die DEFA schlichtweg unpraktikabel. Die spätere Umgehungsstraße gab es noch nicht, man musste über die Dörfer tuckern. So gab das DEFA-Spielfilmstudio die Ateliers auf, die nun der Deutsche Fernsehfunk (DFF) übernahm, um dort Fernsehfilme zu produzieren.

*Das galt nicht für das DEFA-Studio für Synchronisation, das seit 1955 im Gebäude C weiterarbeitete und mit einer Zahl von an die 7.000 eine schier unvorstellbare Menge deutscher Sprachfassungen zu internationalen Filmen herstellte.*

Lässt man die eher formale Zäsur dieser Studiogründung und die Synchronateliers in Leipzig oder Weimar einmal beiseite, wurden von 1945 bis zur Wende nahezu alle ostdeutschen und DDR-Synchronisationen in Berlin-Johannisthal hergestellt. Dabei lohnt es sich, etwa an die Synchronisation des französischen Spielfilms **Rot und Schwarz** (Claude Autant-Lara, 1954) zu erinnern, die 1955 unter der Synchronregie von Albert Venohr entstand. Er war früher in **Nosferatu** als Schauspieler zu sehen und erhielt nun für seine Synchronarbeit den Heinrich-Greif-

Preis II. Klasse. Auch der bekannte Filmjournalist Georges Sadoul hinterließ nach seinem Besuch der DEFA-Synchronarbeiten ein großes Lob im Gästebuch. Bemerkenswert ist ebenfalls die Synchronisation des sowjetischen Dramas **Die Kraniche ziehen** (Michail Kalatosow, 1957), die Helmut Brandis realisierte und die sogar für Vorführungen in der Bundesrepublik übernommen wurde.

Nicht vergessen sollte man das DEFA-Kopierwerk, das ebenfalls in Johannisthal angesiedelt war. Erst war es nur das DEFA-Kopierwerk II für Schwarz-Weiß-Filme, während sich das DEFA-Kopierwerk für Farbfilme in Köpenick befand. Aber Mitte der 1950er-Jahre beschloss der Ministerrat ein zentrales Kopierwerk in Johannisthal, das Anfang des Jahres 1960 in Betrieb ging, während das Kopierwerk in Köpenick eines für Röntgenfilme wurde.

*Ab 1965 gab es beim DEFA-Spielfilmstudio die künstlerische Arbeitsgruppe »Johannisthal«, die sich vor allem auf Lustspiele, Unterhaltungs- und Musikfilme spezialisiert hatte. Gibt es hier einen Zusammenhang mit den Ateliers?*

Nein. In den Produktionsgruppen trafen sich Autoren, Dramaturgen und Regisseure, um über zukünftige Filmprojekte zu beraten. Wir vermuten, dass die Gruppe »Johannisthal« ihren Namen daher bezog, weil sie dort in einer Baracke zusammensaßen. Unseres Wissens ist aber keiner der unter diesem Label entstandenen Filme in den Johannisthaler Ateliers gedreht worden.

*Wenn wir nun einen Sprung zur Abwicklung des ostdeutschen Fernseh- und Filmbetriebs Anfang der 1990er-Jahre machen: Mit welchen Stichworten würden Sie diese Zeit kommentieren?*

Das DEFA-Kopierwerk wurde regelrecht in die Insolvenz getrieben. Die Kapazitäten in Westdeutschland waren derart ausreichend, dass es keinen Bedarf gab. Es wurde buchstäblich platt gemacht. Stehen blieb nur das Verwaltungsgebäude des Kopierwerks (das heute übrigens ein Hotel ist).

Die Halle mit den vier kleinen Ateliers wurde 1995 in einer Nacht- und Nebelaktion von Leo Kirch abgerissen, was ja nach dem Kauf sein gutes Recht war. Es gab eigentlich nie ein Zeichen für den Wunsch, den Standort Johannisthal erfolgreich zu privatisieren. Auch ein erkennbarer politische Wille dazu fehlte.

Auf der anderen Seite des Flugplatzes ging es ähnlich zu: die Fernsehstudios wurden abgerissen, das Synchronatelier, die Werkstätten ebenfalls. Vom Fernsehbetrieb blieb der Fundus übrig; anstatt der

Filmsynchronisation hat man für kurze Zeit noch einige Bandsynchronisationen im »Schafstall« gemacht, einem ehemaligen Redaktionsgebäude der **Aktuellen Kamera**.

Die Jofa und das Fernsehen hatten einen massiven Einfluss auf die Entwicklung der Berliner Ortsteile Johannisthal und Adlershof, die jahrzehntelang von der Film- und Fernsehproduktion geprägt wurden. Allein die Mitarbeiter, die hier gewohnt haben! Wenn man Film- und Fernsehbetrieb einmal zusammennimmt, handelte es sich vermutlich um den zweitgrößten Arbeitgeber in Johannisthal – nach dem VEB Kühlautomat am Segelfliegerdamm. Es bestimmte das geistige Klima, in den Kneipen, in den Clubs, mit Biografien, mit einer intensiveren Sicht auf die Geschichte und natürlich auch auf das Ende dieser Berliner Film-Ära.

*Alles das scheinen mir gute Gründe zu sein, um an diesen Teil der deutschen Filmgeschichte und an den anstehenden 100. Geburtstag der Jofa-Ateliers im kommenden Jahr zu erinnern.*

Es wird sich definitiv für alle Filminteressierten lohnen, 2020 unser Johannisthal zu besuchen. Wir planen im Frühjahr einige Veranstaltungen: eine Ausstellung zur Jofa, natürlich mit Vernissage am 4. März 2020 im Bürgerbüro Dr. Gregor Gysi in der Brückenstraße 28, 12439 Berlin. Die Buchpräsentation findet am 28. April im Wissenschafts-, Technologie- und Medienpark Adlershof statt. Es wird auch eine Filmvorführung aus dem Fundus der Johannisthaler Filmgeschichte geben. Die Einweihung einer Erinnerungstafel auf dem ehemaligen Gelände der Jofa erfolgt in der Straße am Flugplatz 6. ■

Inzwischen steht der finale Buchtitel übrigens fest und macht auf alle Fälle neugierig: **»Berlins vergessene Traumfabrik – Johannisthaler Filmgeschichte(n)«**. ■

Interessierte und Unterstützende erhalten alle Informationen über die Veranstaltungen und Termine zu **»100 Jahre Jofa«** ab dem 1. Januar 2020 via **jofa100@gmx.net**.

Filmplakat zu **Die Kraniche ziehen** (Michail Kalatosow, SU, 1957) zur Wiederaufführung des Films 1983

# Die Kraniche ziehen



# Zwischen den Zeiten Von der Ufa zur DEFA

Skizzen zu filmischen »Überläufern« 1945–54

Ralf Schenk

**17.** Mai 1946, Potsdam-Babelsberg. Die Sowjetische Militäradministration (SMAD) übergibt der Deutschen Film-A.G. (DEFA) die Lizenzurkunde zur Herstellung von Filmen aller Art. In der festlich geschmückten Halle des Althoff-Ateliers sind rund dreihundert Gäste versammelt: Regisseure, Autoren, Schauspielerinnen und Schauspieler, Politiker, Offiziere der vier Besatzungsmächte. Einer der Gründungsdirektoren der DEFA, der aus sowjetischem Exil heimgekehrte Schauspieler Hans Klering, verkündet das vorläufige Produktionsprogramm. Zehn Spielfilme sollen im ersten Jahr entstehen, vier über Probleme der unmittelbaren Gegenwart, dazu eine Adaption von Georg Büchners »Woyzeck«, die Operette »Die schöne Helena« und »Rheinsberg« nach Kurt Tucholsky. Außerdem 30 Kulturfilme und 24 Wochenschauen. Zugleich nutzt Klering seine Rede, um mit dem Kino der NS-Zeit abzurechnen, wohl wissend, dass viele im Saal eben diesem Kino eng verbunden waren.

»Es war«, sagt Klering, »ja nicht nur die verwerfliche Ideologie, die viele dieser Filme kennzeichnete, sondern es war die Unehrllichkeit ihrer künstlerischen Mittel. (...) Die Kostüme wurden reicher als in der Wirklichkeit, die Räume prächtiger, das Meublement verschwenderischer, die Ausstattung kostbarer, die Frauen wurden schöner und die Männer männlicher als in der

Wirklichkeit gezeichnet. (...) Alle diese Mittel halfen dazu (...), dem Zuschauer Schein als Wirklichkeit zu suggerieren.«<sup>1</sup> Eines der wichtigsten politisch-künstlerischen Probleme, mit dem sich die DEFA auseinandersetzen habe, sei also die »Überwindung des Goebbelsschen Pseudorealismus«.

Über eine Aufgabe, der sich schon die Keimzelle der DEFA, das im November 1945 gegründete Filmaktiv angenommen hat, spricht Klering aus gutem Grunde nicht.<sup>2</sup> Sie passt nicht ins Bild, würde den offiziell propagierten Neubeginn konterkarieren: Der Verleih Sovexportfilm, der in der Sowjetischen Besatzungszone und im Ostsektor von Berlin als Monopolverleih agiert, kann auf den »Goebbelsschen Pseudorealismus« eben doch nicht ganz verzichten. Allein mit Premierensowjetischer Filme, wie noch zwischen Juli und Dezember 1945, ist bei der deutschen Bevölkerung kein Staat zu machen. So entscheidet die dafür zuständige Sektion für Propaganda und Zensur der Politischen Abteilung der Sowjetischen Militäradministration, auch deutsche Filme zu prüfen und ins Programm zu nehmen. Zur Prüfung stehen auch bisher nicht fertiggestellte Produktionen der Jahre 1944/45 an, die, sofern es das überlieferte Material zulässt, nun vollendet werden und ihre Premiere erleben sollen. Das können, im deutschen Osten, nur die Fachleute der DEFA in Gründung.<sup>3</sup>

So beginnt die Geschichte der »Überläufer«, jener filmischen Untoten, die aus Bergen von Schutt und Asche, aus den Leichenkellern des Krieges, doch noch auf die Leinwände des jungen Friedens gelangten.<sup>4</sup> Die Filme trafen hier auf viele alte Bekannte: Allein zum 5. März 1946 ließ die Zensurbehörde der SMAD 28 Produktionen aus der NS-Zeit wieder zu<sup>5</sup>, darunter den Wien-Film *Der weiße Traum* (Géza von Cziffra, Karl Hartl, D 1943) mit seinem unvergessenen Schlager, der sich, wie schon zur Premiere, noch immer als Seelentröster eignete:

»Kauf Dir einen bunten Luftballon!

Nimm ihn fest in Deine Hand.

Stell Dir vor, der fliegt mit Dir davon

in ein fernes Märchenland ...«



Filmplakat aus dem Jahr 1963 zu Géza von Cziffras  
Revuefilm *Der weiße Traum* (1943)

## Startkapital für die DEFA

Muss die Filmgeschichte umgeschrieben werden? Sicher nicht: *Die Mörder sind unter uns* (Wolfgang Staudte, SBZ 1946) ist und bleibt der erste deutsche Nachkriegsspielfilm. Aber der erste deutsche Spielfilm, der nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges endgefertigt und uraufgeführt wurde, ist er eben nicht. Diesen Platz nimmt Géza von Bolvárys Terra-Produktion *Die Fledermaus* ein, uraufgeführt am 16. August 1945 in Berlin, zwei Monate vor Staudte.

*Die Fledermaus*, gedreht zwischen August und November 1944 für 3,5 Millionen Reichsmark in den Prager Barrandov-Studios, konnte bis zu Kriegschluss nicht mehr beendet werden: Seitdem liegen die Materialien verstreut in Berlin, Babelsberg und Prag. Die Legende erzählt von zwei sowjetischen Soldaten, die Ende 1945 bei dem Kameramann und Hochschullehrer Alexander Galperin vorsprechen und von Filmfunden in einem Babelsberger Keller berichten. Galperin, Bevollmächtigter des sowjetischen Ministeriums für Kinematographie, lässt sich die Funde bringen, eine »Unmenge von Schachteln und Büchsen mit Negativmaterial«<sup>6</sup>. Er befragt die Schnittmeisterin Alice Ludwig, die ihm bestätigt, dass es sich um Material zur *Fledermaus* handelt. Galperin arbeitet beim Technischen Büro für Kinematographie (TBK), das am Rande des nahezu komplett zerstörten Ufa-Geländes in Babelsberg sitzt und dort unter anderem die technischen und organisatorischen Voraussetzungen für eine Wiederaufnahme der deutschen Filmproduktion sondieren soll. Gemeinsam mit dem Filmaktiv sucht er nach Möglichkeiten, Geld von der sowjetischen Militärverwaltung zu akquirieren. Die DEFA als juristische Person gibt es Anfang 1946 noch nicht, an sie kann demzufolge noch nichts fließen. Aber eine Anschubfinanzierung für ihre zukünftige Produktion ist dringend vonnöten.

Da kommt *Die Fledermaus* gerade richtig. Galperin überzeugt sein sowjetisches Ministerium und die SMAD, insgesamt 300.000 Reichsmark für die Endfertigung des Films zu überweisen.<sup>7</sup> Viel mehr, als wirklich gebraucht wird. Bevor die Arbeit beginnt, steigt Alice Ludwig in die Babelsberger Filmbunker und trifft auf einen »wilden Wirrwarr«: »Bruchstücke von zahllosen alten und neuen, bekannten und noch nicht vorgeführten Spielfilmen«, die »unter Bergen von Dreck und Trümmern (ruhen). Sie hingen sogar in den Bäumen, lagen auf allen Wegen und ringsum auf den Dächern, wohin sie wohl durch den Luftdruck geschleudert wurden.«<sup>8</sup>

Drei Monate dauern Suche und Sichtung. Am 31. Mai 1946 schließlich nimmt Alice Ludwig die von ihr geschnittene Fassung in der Kopieranstalt Köpenick ab. Galperin reist mit einer ersten Kopie nach Moskau, um sie dort vorzuführen. *Die Fledermaus* wird nicht nur

MARTE HARELL  
SIEGFRIED BREUER  
JOHANNES HEESTERS  
WILL DOHM



Filmposter aus dem Jahr 1946 zum Operettenfilm  
**Die Fledermaus** (Géza von Bolváry, 1946)

Spuren des Krieges sucht, wird in **Die Fledermaus** kaum fündig, vielleicht am ehesten in den schmal gewordenen Gesichtern von Willy Fritsch und Johannes Heesters. Der Darsteller des Gefängniswärters Frosch, der Wiener Theaterschauspieler Josef Egger, nimmt sich sein Gebiss aus dem Mund, um besonders knorrig zu wirken. Zehn Jahre nach der **Fledermaus** wird er für dieselbe Rolle auch von der DEFA engagiert, in **Rauschende Melodien** (E. W. Fiedler, DDR 1955), dem Remake von Bolvárys »Überläufer«.

Einmal lässt sich die brünette Rosalinde von Eisenstein (Marte Harell) ihre Haare leuchtend rot färben. Weil der nach jeder Flüssigkeit dürstende Frosch das Entfärbemittel aussäuft, bleiben ihre Haare rot. Rot: die Farbe der Liebe, des Blutes, der Verführung und nunmehr, zur Premiere des Films, auch der politischen Zukunft.

Als Gefängniswärter Frosch ist Josef Egger sowohl in **Die Fledermaus** (Géza von Bolváry) als auch, wie abgebildet, im Remake **Rauschende Melodien** (Ernst Wilhelm Fiedler, 1955) zu sehen

in der Sowjetischen Besatzungszone, sondern auch in der Sowjetunion zum Publikumserfolg. Ein Kriegsheimkehrer berichtet noch 1950, der Film sei »der Schlager in Moskau« gewesen: »Wochenlang füllte er die Kasse eines der wenigen Kinopaläste im Zentrum der Stadt. Die Moskauer waren begeistert. Einmal, weil sie für Strauß-Melodien eine große Schwäche haben, zum anderen, weil rauschende Feste, elegante Frauen und Flirts in Filmen sowjetischer Produktion grundsätzlich nicht gezeigt werden. Die Tanzszenen auf dem Fest Orlovskijs (sic!) und diverse Meter Küsse und Verführung, die wir jetzt auf der Leinwand kredenzt erhielten, waren aus der Sowjetfassung herausgeschnitten gewesen.«<sup>9</sup>

**Die Fledermaus** ist ein einziges hedonistisches Fest, die Rahmenhandlung in Pastellfarben getaucht, die Ballszenen in sattes Rot. Die Kostüme reicher als in der Wirklichkeit, die Räume prächtiger, die Ausstattung kostbarer, die Frauen schöner und die Männer männlicher. – Am Schluss führt ein langer Kameranäher von dem dirigierenden Johann Strauß zur Galerie des Ballsaals mit mehr als zweihundert Orchestermusikern. Jeder von ihnen hat ums Überleben gespielt: Wer beim Film dabei sein darf, muss nicht an die Front. Wer nach



## Eine Kriegsbeute aus Berlin

Parallel zur Endfertigung der *Fledermaus* fahndet das Filmaktiv nach weiteren Hinterlassenschaften des NS-Kinos. So wird der Produktionsleiter Kurt Hahne beauftragt, Kostenvoranschläge für unvollendete Arbeiten der Berlin-Film GmbH zu erstellen; zur Sprache kommen Titel wie *Ich glaube an Dich* (später: *Mathilde Möhring*, Rolf Hansen), *Rätsel der Nacht* (Johannes Meyer), *Eine reizende Familie* (Erich Waschneck), *Frühlingsmelodie* (Hans Robert Bortfeldt) und *Intimitäten* (Paul Martin). Die Hoffnung ist groß, dass sämtliche Bild- und Tonnegative in den Bunkern der Afifa in Babelsberg und in Tempelhof lagern. Sovexportfilm steht als Verleih bereit und ist offizieller Auftraggeber für die Endfertigung der von ihr so genannten »Auswertungsfilmex«. Um Altrechte kümmert sich Sovexportfilm nicht; die »Überläufer« gelten als Kriegsbeute.

Die praktischen Arbeiten finden in der DEFA-Synchronisationsabteilung im Atelierbetrieb Berlin-Johannisthal in den Räumen der Linse-Film A.G. statt. Verantwortlich ist Produktionsleiter Otto Lehmann, ab August 1947 Alice Ludwig. Zunächst steht nur ein einziger Raum zur Verfügung, an dessen beiden Arbeitstischen sich bis zu sieben Personen drängen. Alice Ludwig führt akribisch Bericht über das Geleistete, auch die Überstunden. Vor allem die Anfertigung von Dialog- und Montagelisten benötigt Zeit. Drehbücher und andere Manuskripte sind nicht greifbar, die Dialoge müssen am Schneidetisch »abgehört« und zu Papier gebracht werden, was besonders im Fall von Wiener oder bayerischem Dialekt (zum Beispiel bei der Bauernkomödie *Die Kreuzelschreiber*, Eduard von Borsody, D 1944/1950) extrem aufwändig ist. Die Russen aber brauchen solche Listen, denn sie wollen die Filme auch in der Sowjetunion zeigen und russisch synchronisieren.

## Wildwest in Brandenburg

Als zweiter »Überläufer« hat am 27. September 1946 *Peter Voss, der Millionendieb* von Karl Anton Premiere. Noch ein garantierter Publikumserfolg, Illusionskino pur, ein Märchen. Diesmal reist der Zuschauer in einer Phantasiewelt des späten 19. Jahrhunderts rund um den Erdball. Peter Voss, Prokurist eines Bankhauses (Viktor de Kowa), schlägt seinem Chef einen Deal vor: Weil die Bank mit dem Geld ihrer Kunden spekuliert und viel verloren hat, eine reiche Kundin aber auf der Auszahlung ihrer Million beharrt, erklärt Voss, diese Million gestohlen zu haben. Mit falschem Bart und verfolgt von Privatdetektiv Bobby Todd (Karl Schönböck), flieht er zuerst nach Lissabon, dann nach Rio de

Janeiro, nach Texas und Kalkutta, zu den Wasserfällen von Tahiti und wieder zurück nach Europa. Zwischendurch dreht sich eine leinwandfüllende Weltkugel, und Szenen aus dokumentarischen Filmen, etwa aus *Tabu* (F. W. Murnau, USA 1931), werden als Establishing Shots für die Handlungsorte eingeblendet. Die exotischen Schauplätze sind im Atelier oder in der Brandenburger Sandlandschaft nachgebaut, der Wilde Westen ebenso wie die Südsee.<sup>10</sup>

In der Schlusszene geht ein Eine-Million-Scheck ungenannter Währung von Hand zu Hand und begründet den neuen gesellschaftlichen Status der Titelfigur. Peter Voss reicht den Scheck an Bobby Todd. Der gibt ihn weiter an die eigentliche Besitzerin des Geldes, die Millionärstochter Polly (Else von Möllendorff), die sich längst in Voss verliebt hat. Polly reicht ihn an Voss: »Meine Mitgift!« Und der an seinen Bankdirektor (Hans Leibelt): »Meine Einlage als Kompagnon!« Dass die Million überhaupt wieder vorhanden ist, ist einer Zeitungsschlagzeile geschuldet: »Der Präsident der Vereinigten Staaten erklärt: Kupfer ist das Gold unserer Zeit«, woraufhin der Wert jener Kupferaktien, mit denen der Bankdirektor spekuliert hatte, in die Höhe schießt.

Der Präsident der USA als ferner Heilsbringer in einem deutschen Film von 1944/45. Und mehr: Während eines Gottesdienstes in einem texanischen Dorf stimmt die Kapelle jazzige Töne an; die Mädchen auf dem harten Kirchengestühl, mit Cowboyhüten auf den Köpfen, schauen beseelt nach den Musikern. Auch die neue »Edison Walze«, der Phonograph, kommt aus den USA. Es ist, als ob dieser »Überläufer« ein wenig fraternisieren wollte. Gedreht im Krieg, aber gedacht für die Zeit danach.

*Peter Voss, der Millionendieb* wird am 27. Januar 1950 von der FSK auch für die Kinos der Bundesrepublik freigegeben. Felix von Eckhardt, der am Drehbuch mitgearbeitet hat, war einst als diensteifriger Autor von der Wehrmacht freigestellt. Nach 1945 avanciert er zum Leiter des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung und Staatssekretär im Bundeskanzleramt. Einer seiner Mitarbeiter wird über ihn schreiben: »Felix von Eckhardt ist immer auf der Seite der Gewinner.«<sup>11</sup>

## Frau über Bord

Haben sich Géza von Bolváry und Karl Anton an der Endfertigung ihrer Filme bei der DEFA beteiligt? In den überlieferten Akten gibt es dafür keine Hinweise, die beiden sind ja auch weit weg von Berlin: Bolváry hält sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Rom auf, Anton sucht sein Glück zunächst in der Schweiz.



Filmplakat aus dem Jahr 1946 zur Krimikomödie **Peter Voss, der Millionendieb** (Karl Anton, 1945/1946)

Andere Regisseure sind dagegen in die Endfertigung ihrer »Überläufer« involviert, zunächst per mündlicher Absprache, dann per Vertrag. Am 10. August 1946 erhält Erich Waschneck eine Bestätigung von der DEFA, dass er für die Fertigstellung seines Films **Eine reizende Familie** 5.000 Reichsmark bekommen wird; am 30. Oktober 1946 wird ihm die gleiche Summe für die Fertigstellung von Rolf Hansens **Mathilde Möhring** zugesichert. Beide Briefe tragen die Unterschrift von DEFA-Direktor Alfred Lindemann.<sup>12</sup> Dass die DEFA Waschneck überhaupt beschäftigt, ist verwunderlich, hat er doch mit **Die Rothschilds** (D 1940) einen antiseemitischen Propagandafilm als schwere Last im Gepäck. Dass dies kein Hindernis ist, ihm Arbeit zu geben, belegt auch die Tatsache von in Aussicht gestellten neuen Produktionen: So soll Waschneck für die DEFA einen Aufklärungsfilm namens »Falsche Scham« entwickeln.

Am 28. Februar 1949 schließt die DEFA einen Ver-

trag mit Wolfgang Staudte zur »Bearbeitung und Überwachung des Staudte-Films **Frau über Bord**. Der Regisseur erhält 2.000 DM-Ost sowie einen nicht steuerpflichtigen Leistungszuschlag von 1.000 DM-Ost, auszuzahlen jeweils hälftig bei Vertragsabschluss und nach Abnahme der zweistreifigen Arbeitskopie. Dieses Geld fließt zusätzlich zu Staudtes ohnehin laufendem Regievertrag mit einem monatlichen Festhonorar von 1.500 Mark und einer Pauschalvergütung pro Film von 20.000,- Mark zuzüglich einer nicht steuerpflichtigen Leistungszulage von 50 Prozent. Otto Lehmann von der DEFA-Auswertungsabteilung liefert die Begründung für den Zusatzvertrag: »Um alle künstlerischen Möglichkeiten zu erfüllen, diesen Film einwandfrei zur Vorführung zu bringen, haben wir uns mit Herrn Staudte in Verbindung gesetzt und ihn gebeten, die Bearbeitung und Überwachung persönlich zu übernehmen. Das war besonders wichtig, da einige wesentliche Teile des Films im Original nicht mehr vorhanden waren und Ersatzaufnahmen gefunden werden mussten.« Staudte habe während des Monats Februar 1949 den Film mit der Schnittmeisterin durchgearbeitet und für eine Vorführung vorbereitet.<sup>13</sup>

Erst vom Juni 1950 datiert der Vertrag zwischen der DEFA und Sovexportfilm, in dem – nachträglich – alle Bedingungen zwischen beiden Partnern für die Bereitstellung von **Frau über Bord** festgeschrieben werden. Für die zweistreifige Musterkopie erhält die DEFA von Sovexportfilm 21.800 Mark; darin sind unter anderem das Monatshonorar einer Schnittmeisterin in Höhe von 1.000 Mark sowie Kosten für den Titelvorspann (2.100 Mark) enthalten. Unter dem Stichwort Musik ist vermerkt: »Vorhanden.«<sup>14</sup> »Die DEFA hat mit der Abnahme der Musterkopie durch Sovexportfilm ihre Verpflichtung erfüllt und stellt dann gleichzeitig das hergestellte Tonnegativband Sovexportfilm zur Verfügung.«<sup>15</sup>

**Frau über Bord** gehört zu den wenigen von der DEFA zu Ende gebrachten »Überläufern«, die in der SBZ/DDR nicht in die Kinos kommen.<sup>16</sup> Über die Gründe kann nur spekuliert werden. Will man in Ostdeutschland nicht an Hauptdarsteller Heinrich George erinnern, der vom NKWD verhaftet wurde und im September 1946 im sowjetischen Speziallager Nr. 7 in Sachsenhausen starb? Aus dem Vorspann jedenfalls ist sein Name getilgt. Auch in den Eröffnungsszenen ist er – anders als in der späteren westdeutschen Fassung – nicht zu sehen.<sup>17</sup> Als **Frau über Bord** unter dem Titel **Das Mädchen Juanita** im Mai 1952 in die Kinos der Bundesrepublik kommt, schreibt ein Kritiker, George fülle »auch diese Aufgabe (...) bis zum Platzen mit seiner prallen Menschlichkeit, seinem schnaufenden Humor, seiner starken Persönlichkeit«<sup>18</sup>. Den Film selbst bezeichnet der Tagesspiegel als Torso: »Mit Ausnah-



Foto links: Regisseur Wolfgang Staudte bei den Dreharbeiten zur Satire **Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin B.**, die 1948 als Wiederauflage seines verlorengeliebten Films **Der Mann, dem man den Namen stahl** (1944/1996) realisiert wurde. Laut Staudte enthält der neue Film einige Materialien aus dem Original.

Foto rechts oben: **Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin B.** führen den »echten« Fridolin (Axel von Ambesser, hier mit Ursula Krieg) in die Hände eines Gaunerpärchens ... Foto rechts unten: Hubert von Meyerinck (hier mit Ilse Petri) spielt den »falschen« Fridolin und heiratet mit gestohlener Identität.



me der Exposition ist keine Szene ausgespielt.«<sup>19</sup> Die Neue Zeitung tadelt, **Das Mädchen Juanita** sei »nichts als eine grob und schnell zusammengehackte Unwichtigkeit ohne sonderliche Einfälle«<sup>20</sup>. Nur der Kritiker der Welt, Georg Ramseger, findet die Ausgrabung verzeihlich: »Es geht nicht um den Film; es geht um ein Wiedersehen und um Abschiednehmen.«<sup>21</sup>

Für Staudte war der zwischen November 1944 und Februar 1945 in den Johannisthaler Tobis-Ateliers gedrehte Film einst eine Überlebenschance. Heinrich George hatte ihn damit nach dem Verbot von **Der Mann, dem man den Namen stahl** (D 1944) vorm drohenden Fronteinsatz gerettet.<sup>22</sup> Staudte betrachtet **Frau über Bord** als Nebenprodukt, eine handwerkliche Übung, nicht mehr. Seine Hauptfigur, das spanische Mädchen Juanita (Charlotte Schellhorn), das sich wie eine Klette an Kaufmann Robert (Axel von Ambesser) hängt und ihn aus dem marokkanischen Tanger nach Bremen begleitet, bringt die bürgerlich-hanseatische Ordnung kaum aus dem Gleichgewicht. Robert sehnt sich

sogleich nach Ehefrau Helena (Anneliese Uhlig), nach Ruhe und Geborgenheit im Schoße der deutschen Familie zurück. Das Wilde, Ungebärdige, Exotische erschrickt ihn: Als Juanita schließlich mit dem Schiffsoffizier Alvarez (Karl Schönböck), einem südländischen Landsmann, von dannen zieht, ist ihm das nur recht. Ein prüder, müder Spaß, aus dem Patriarch George schnarrend und schnaubend herausragt.

In der Fassung für Sovexportfilm fehlt eine Szene, die 1949 möglicherweise nicht gefunden, vielleicht aber auch bewusst nicht einmontiert wurde. Hier treffen Robert und Juanita auf einen alten Passbeamten (Alfred Maack). Robert muss Juanita vom Schiff holen, hat aber nur den Ausweis seiner Ehefrau bei sich. Der Beamte zu Juanita: »Na, viel Ähnlichkeit haben Sie nicht mit dem Bild.« – Robert: »Das haben Passfotos so an sich.« – Der Beamte: »Ja, ich weiß. Hier steht, Sie sind blond.« – Robert: »Damals war sie auch blond. Das haben Frauen so an sich.« – Der Beamte: »Ja, ich weiß... Na, lassen Sie sich gelegentlich mal ein neues



Annette (Jenny Jugo) und Hans (Max Eckard) in **Träum' nicht, Annette** (Eberhard Klagemann, 1948)



Ähnlich wie Staudtes **Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin B.** kam auch Eberhard Klagemanns Lustspiel **Träum' nicht, Annette** (1948) als neugedrehte Fassung des im Dezember 1944 abgedrehten Films **Sag' endlich ja** (Helmut Weiß) in die DDR-Kinos. Der neue Film enthält ebenfalls Materialien aus der früheren Fassung.

Bild reinmachen.« So viel Lässigkeit im Umgang mit amtlichen Dokumenten mag den Sowjets nicht gefallen. In der Westfassung ist die Sequenz enthalten.

### Fluchtbewegungen

Nach rasanter Fahrt kommt eine Postkutsche in einem Kleinstädtchen der Biedermeierzeit an. »Erst Zollrevision, dann Passrevision«, wird den Reisenden beschieden: Die deutsche Bürokratie verlangt ihren Tribut. Mit in der Kutsche sitzt Christine (Elfie Mayerhofer), eine Sängerin, in die sich der Zollleutnant von Arneck (Hans Nielsen) auf der Stelle verliebt. Sie ist in die Stadt

gekommen, um nach dem Tod ihrer Mutter endlich den ihr unbekanntem Vater zu finden. Ein Lied, das ihre Mutter gern sang, führt zunächst zu einem armen Poeten, der, wie von Spitzweg gemalt, seine Tage mit Schlafmütze und Federkiel in einem Bett verbringt, über das ein Regenschirm gespannt ist. Er hat zwar den Text des Liedes verfasst, kann aber unmöglich Christines Vater sein. Schließlich kommt der Landesfürst (Erich Ponto) ins Spiel, der sich zunächst gegen die Anwesenheit der Sängerin wehrt. Bis es ihm dämmert, dass er selbst dieses Kind in die Welt gesetzt hat.

Ponto spielt den Fürsten als einsamen älteren Herrn, dessen Gefühlswelten in Wallung geraten, je näher er der Wahrheit über seine eigene Vergangenheit kommt. Da beginnt er sich sogar für die Dampfisenbahn, die er vorher strikt abgelehnt hatte, zu begeistern: »Ein bisschen«, so postuliert er, »muss man doch auch mit der Zeit gehen. Wer sich nicht anpasst, wird überannt.« Später fragt er rhetorisch: »Und warum ging es nicht ohne mein Eingreifen? Da sieht man mal wieder, wie verschlampt dieser ganze Staatsbetrieb ist.« Und, an seinen von der Eisenbahn überzeugten Bibliothekar gewandt: »Es wird jetzt überhaupt vieles anders werden.«

Anderswerden, das bedeutet in **Das kleine Hofkonzert** von Paul Verhoeven vor allem eine technische

Revolution von Gestern: Im letzten Bild sitzen die Hauptfiguren in den Wagen der Eisenbahn und reisen gemeinsam durchs Land. Die nach dem gleichnamigen Bühnenstück gedrehte Komödie<sup>23</sup> feiert den nostalgischen Blick zurück, auf eine Zeit, in der alles besser war. In Erinnerung an Christines Mutter resümiert der Landesfürst: »Merkwürdig, es gibt Tage, an denen verblasst ihr Bild. Und ich fühle alles, was mit jenen schönen Tagen zusammenhängt, nur noch als einen fernen Akkord, der meine Jugend, die Liebe, das einzige wirkliche Glück, das ich erleben durfte, zusammenklingen lässt.« Gedreht wird die pastellfarbene Tobis-Produktion von Juli bis November 1944 in Rothenburg ob der Tauber, Coburg und im Festspielhaus Bayreuth.

Während Paul Verhoeven aus dem Kriegsgeschehen in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts flieht, reist Willi Forst mit *Wiener Mädeln* zurück in dessen letztes Drittel. Der zwischen März 1944 und März 1945 gedrehte Film, ebenfalls in Farbe, porträtiert sehr frei den Komponisten Carl Michael Ziehrer (Willi Forst), der unter der Dominanz von Johann Strauß leidet und dann doch sein Glück findet. *Wiener Mädeln* ist eine Feier österreichischer Traditionen: Willi Forst selbst präsentiert sich stolz in der Uniform der Hoch- und Deutschmeister, später rückt er eine Zeitungsmeldung groß ins Bild, auf der, mit abgeschnittenem Ende, zu lesen ist: »Es lebe Österreich und sein ruhmreiches Kaiserhaus! Es lebe Wien! Möchte Österreich und möchte Wien baldmöglichst immer mehr Wohlstand (finden).«

Der Film endet mit einem elfminütigen musikalischen Duell zwischen Ziehrer und dem in weißen Uniformen gekleideten US-amerikanischen Orchester John Cross & His Band. »Es geht um Wien«, beschwört Graf Lechenberg (Curd Jürgens) den Komponisten. Und der dirigiert tatsächlich, als ob es ums Leben geht. Schließlich gibt sich Cross (Fred Liewehr) von den Wiener Walzern und Märschen, vor allem aber von den inbrünstig singenden Wiener Frauen geschlagen; die tanzenden Zuschauer reißen alle Zäune ein, die Kamera schwenkt zum Modell des Wiener Stephansdoms. Der echte liegt zwar in Trümmern, doch Österreich lebt im Walzertakt: »Die Zerstörung findet in einer anderen, der realen Welt statt, in dieser, der virtuellen Wirklichkeit, geht es um Kreation, um Traumschöpfung, die die Vernichtung ertragen helfen soll.«<sup>24</sup>

Und noch ein Farbfilm in Agfacolor, der dem Kriegsalltag entflieht: *Ein toller Tag* von Oscar Fritz Schuh, zwischen Ende Mai/Anfang Juni und September 1944 gedreht. Hochrangige Schauspieler aus den Staatstheatern des »Dritten Reiches« versuchen sich an Beaumarchais, es ist der Vorabend der Französischen Revolution, aber der Film, nach einschlägigen Verwicklungen um Graf Almaviva (Paul Hartmann) und seinen Kammerdiener Figaro (Kurt Meisel), schließt mit dem

Satz: »Vorhin hab ich direkt gezittert, aber es nahm ja nochmal ein gutes Ende.«

Alle drei Farbfilme befinden sich bei Kriegsende in Endfertigung und Musiksynchronisation. Im Auftrag von Sovexportfilm werden sie von der DEFA vorführfähig gemacht, wofür Rechnungen in Höhe von 128.094 Mark (*Das kleine Hofkonzert*), 158.085 Mark (*Wiener Mädeln*) und 25.292,79 Mark (*Ein toller Tag*) anfallen. Der Einsatz verläuft freilich nicht ohne Probleme. Die Fassung von *Das kleine Hofkonzert*, die am 15. April 1949 in die Kinos der Sowjetischen Besatzungszone kommt, zieht den Unmut von Regisseur Verhoeven auf sich. In einem Brief vom 26. Oktober 1949 an den Leiter der Sovexportfilm erklärt er, dass das Gesehene nicht seinen Intentionen entspreche. Er bietet Mitwirkung an: »Ich wäre bereit, eine künstlerisch einwandfreie Fassung herzustellen und diese Fassung auch der Sovexport-Film für die Auswertung in der Ostzone und in den für Sovexport-Film interessierenden außerdeutschen Ländern zur Verfügung zu stellen. Erforderlich dafür wäre, dass mir Sovexport-Film die Möglichkeit gäbe, das Negativ des Films zu überarbeiten und einen vollkommen neuen Schnitt vorzunehmen, gegebenenfalls in Verbindung mit der Vornahme einiger musikalischer Untermalungen.« Zugleich möchte er die Auswertungsrechte für die Westzonen und merkt an, dass ihm »die Tobis-Filmkunst GmbH, die die Herstellerin des Films gewesen ist, einen Restbetrag für das Regie- und Drehbuchhonorar von 12.000 Mark schuldet.«<sup>25</sup>

Damit berührt Verhoeven ein heißes Eisen. Sovexportfilm ist durchaus nicht bereit, »alte« Schulden aus Verträgen der Goebbels-Ära zu begleichen. Die DEFA hebt sowieso die Hände: Das sind nicht ihre Filme, sondern im Auftrag der Russen erstellte Fassungen, die von einem sowjetischen Verleih ins Kino gebracht werden.

Verhoeven bohrt weiter. Er erwähnt, dass er bald für die DEFA deren ersten Farbfilm *Das kalte Herz* (DDR 1950) inszenieren wird und es in diesem Zusammenhang nur gut wäre, wenn auch von seinem ersten Farbfilm *Das kleine Hofkonzert* eine künstlerisch hochwertige Fassung in die Kinos käme. Doch kurz nachdem er DEFA-Direktor Sepp Schwab um Unterstützung gebeten hat, erreicht ihn ein äußerst knapper Brief von Sovexportfilm: »In Beantwortung Ihres Schreibens (...) teilen wir Ihnen mit, dass wir an den von Ihnen gemachten Vorschlägen nicht interessiert sind.«<sup>26</sup> Ein letztes Mal wagt Verhoeven den Vorstoß und wendet sich an Schwab: »Da ich alle Möglichkeiten einer gütlichen Regelung erschöpfen möchte, zumal mir nichts daran liegt, unser gegenseitiges Vertragsverhältnis durch die Angelegenheit *Das kleine Hofkonzert* irgendwie zu belasten, darf ich Ihre freundliche Bereitwilligkeit zur Unterstützung nunmehr in Anspruch nehmen.« Schwab



Regisseur Paul Verhoeven bei den Dreharbeiten des ersten farbigen DEFA-Spielfilms **Das kalte Herz** (1950)

solle sich vermittelnd einschalten.<sup>27</sup> – Weitere Schreiben in dieser Sache sind nicht überliefert.

Willi Forst, dessen *Wiener Mädeln* ab dem 19. August 1949 in den Kinos der Sowjetischen Besatzungszone läuft, legt als Gegenstück zu der von ihm nicht autorisierten Ost-Fassung eine neue Version vor, die im Dezember 1949 in Wien uraufgeführt wird. Im Februar 1950 beschwert sich Inge Lippmann, Leiterin der Abteilung für kulturelle Fragen beim Amt für Information der DDR<sup>28</sup>, über den Einsatz von *Wiener Mädeln* und der *Romantischen Brautfahrt* (Leopold Hainisch, D 1943) in den DDR-Kinos: »Wir bedauern sehr«, schreibt sie an Direktor Latuske von Sovexportfilm, »Ihnen mitteilen zu müssen, dass gegen die Aufführung dieser Filme schwerste Bedenken erhoben werden. Die Tendenz dieser Filme steht im Gegensatz zur Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik. In der Zeit, in der diese Filme zur Vorführung kamen, hat sich überall die fortschrittliche demokratische Bevölkerung gegen dieselben ablehnend verhalten, da

1. eine Verherrlichung des Monarchismus und preußischen Militarismus,
2. eine Lobpreisung der Kleinstaaterei,

3. eine Verächtlichmachung der großen Ideen des revolutionären Bürgertums und
4. ein direkt provokatorischer Appell an nationalistische Instinkte

in denselben vorherrschen. (...) Wir bitten Sie, diese Filme baldmöglichst aus dem Verleih zu nehmen und sehen Ihrer Bestätigung, dass dies geschehen ist, gern entgegen.«<sup>29</sup>

Sovexportfilm reagiert prompt und zieht die beiden inkriminierten Filme zum 23. März 1950 zurück. Oscar Fritz Schuhs *Ein toller Tag*, der mit nur wenig mehr als einer Stunde Laufzeit einem Torso gleicht, kommt in der SBZ/DDR nie zum Kinoeinsatz. Als letzten »Überläufer«, der von der DEFA im November 1947 bearbeitet wurde, präsentiert der Progress Film-Vertrieb am 29. Januar 1954 *Glück muss man haben* (Theo Lingens).<sup>30</sup> Noch so eine Reminiszenz ans kaiserliche Wien, diesmal in Form einer frei erfundenen Geschichte über den Komponisten Carl Millöcker. Und ein Film voller Tagesweisheiten: »Man muss sich an alles erst gewöhnen, im Leben und auch sonst.« Oder: »Glück muss man haben, kost was' kost.«

### Fahrten ins Glück

Einige der »Überläufer« spielen in einer zeitlich und örtlich vagen Gegenwart. Einer Gegenwart, in der keine Spuren des Krieges zu finden sind, keine äußeren Zeichen des NS-Staates, weder Uniformen noch Flaggen und schon gar nicht der Hitlergruß. Filme, die eine Friedenszeit imaginieren und deren Konflikte – oder besser: kleinen Missverständnisse – mit Glück, Elan und Zuversicht aus der Welt zu schaffen sind.

*Das Dementi* (auch *Viel-Weiberei*, Karl Anton, Drehzeit: September bis November 1944) porträtiert die Bewohner eines modernen Appartementshauses, das sogar über einen Paternoster verfügt – wie alle Häuser jener schmucken Wohnanlage, die die Eröffnungstotale zeigt. Hans Schmidt, ein Bankbeamter und Hobbyzeichner (Axel von Ambesser) malt heimlich eine leicht bekleidete Nachbarin (Else von Möllendorff) beim Sonnenbad auf dem Balkon und gewinnt dafür bei einer Kunstausstellung eine Reise in den Süden. Zur selben Zeit zieht der zwei Etagen unter ihm wohnende Junggeselle Max Schmitt (Günther Lüders) das große Los einer Lotterie. Eine ebenfalls im Haus lebende Journalistin (Gretl Schörg) verwechselt beide Männer, daraus entstehen die üblichen Lustspielverwicklungen. Am Ende reisen alle vier in den Süden.

Der Plot wird mit unverwüstlichem Optimismus zelebriert. Meist scheint die Sonne, und im Dialog blitzen Sätze auf wie: »Die Menschen sind gut, ich hab's immer gesagt.« Das obligate Schlagerlied schwärmt:

»Ich möchte so gerne verreisen  
in das Land der Liebe, um mit Dir zu träumen.  
Das Glück wird die Wege uns weisen  
zu dem Silberstrand umsäumt von goldenen Bäumen.  
Dann werden wir beide ein Pärchen  
wie der Prinz und eine Fee im Märchen.  
Wie schön das wär, wie schön...«

Das westdeutsche Wirtschaftswunder der 1950er-Jahre mitsamt seiner Reiselust wird in *Das Dementi* schon vorausgeahnt.

Merkwürdig mutet ein Satz an, der vielleicht erst während der Endfertigung 1947 in den Film gekommen ist. Axel von Ambesser sagt ihn beim Öffnen seines Briefkastens: »Die Menschheit erfindet das Radio, die Atomzertrümmerung und den Reißverschluss, aber an den kleinen Problemen des Alltags zerschellt sie.« – Auf die Atomtechnik wird auch in *Eine reizende Familie* angespielt, wenn der Vormund von sieben elternlosen Geschwistern, ein alter Professor (Paul Henckels), auf die häuslichen Chemieexperimente der Jungen reagiert: »Solange Ihr hier keine Atomzertrümmerung macht, geht's ja noch.« Der Zuschauer erfährt nicht, wo in diesem Film die Eltern der sieben Kinder geblieben sind; die Sprösslinge leben jedenfalls wohlbehütet in einer Villa im Berliner Grunewald. *Eine reizende Familie* entwirft die Utopie einer freien, ungebundenen Jugend, die sich nach Herzenslust austoben kann. Als sich die ältere Schwester Martina (Karin Hardt) in einen Tierarzt (Ernst von Klipstein) verliebt und der in die verwaiste elterliche Praxis einzieht, wird die Rasselbande allerdings schnell gebändigt. Mit Ersatzvater, mütterlicher Schwester und Kindern ist die kleinste Zelle der »Volksgemeinschaft«, die Familie, wieder komplett; dazu singen die Kinder:

»Das Kriegsbeil ist begraben,  
Du kannst Martina haben.  
Uns kriegst Du noch dazu,  
dann hast Du endlich Ruh.«

Für die Fertigstellung von *Das Dementi* veranschlagt die DEFA 15.968,33 Mark<sup>31</sup>; der Film läuft ab 18. April 1947 in den Kinos der SBZ. *Eine reizende Familie* startet am 23. Januar 1948 und kostet 114.842 Mark. Im November und Dezember 1947 bearbeitet die Cutterin Ilse Voigt schließlich auch Günther Rittaus *Eine alltägliche Geschichte*, den die DEFA für 25.305 Mark an Sovexport weitergibt und der am 26. November 1948 in die Kinos kommt. Hauptfigur ist ein Schriftsteller (Gustav Fröhlich), dessen Zukunftsroman »Weltenwende« nicht angenommen wird und der vom Verleger den Rat erhält, lieber Zeitgenössisches zu verfassen: »Keine Weltenwende. Etwas, das wir jeden Tag erleben können.« Der Film changiert zwischen Realität und Phantasie, eins geht ins andere über, und zum wichtigsten Requisit wird ein Papierschiffchen, das der Poet auf dem Wasser aussetzt: »Wir fahren nicht nach Afrika und nicht nach China, sondern wir fahren einfach ins Glück.« Die schlichte Botschaft: Auch wenn alles schief zu gehen droht, es wird sich doch zum Guten fügen. Lebenshilfe 1945, die auch drei Jahre nach Kriegsschluss dankbare Zuschauer findet.

#### Der Vater, das Vieh

Ab 16. Januar 1948 wird, nach Freigabe durch die sowjetische Militärzensur, Joseph von Bakys *Via Mala* in der SBZ gezeigt. Gedreht zwischen Juli und November 1943, mit Nachaufnahmen im Sommer 1944, war der Film von Goebbels »wegen seines düsteren Charakters«<sup>32</sup> zumindest für eine Premiere während des Krieges zurückgestellt worden. Ein Opus über Tyrannennorm, Schuld und Sühne. Ein trunksüchtiger Sägemüller in einem abgelegenen Felstal (Carl Wery), der seine Familie in strengster Fron hält und auch körperlich züchtigt, verschwindet eines Nachts spurlos. Jeder glaubt, der andere habe ihn ermordet, aber keiner wagt, davon

Filmtafeln aus dem Material zur Komödie **Eine reizende Familie** (Erich Waschneck, 1944) nach der Fertigstellung durch die DEFA im Jahr 1947



zu sprechen; nach wie vor hält die Familie bei jeder Mahlzeit ein Gedeck für den Vermissten bereit. Baky lässt den Tyrannen aus der Untersicht fotografieren, das steigert die Bedrohung, die von ihm ausgeht. Die Zimmerdecke der Stube drückt auf alle, die ihm unterworfen sind. »Glaubst Du, ich bin gern hier? Glaubst Du, ich ginge nicht lieber heute als morgen weg aus dieser gottverfluchten Mühle?«, fragt eine Magd (Renate Mannhardt) und antwortet gleich selbst: »Wo soll ich denn hin? Er findet mich überall. Er lässt mich nicht los, der Teufel!«

»Das ist kein Vater, das ist ein Vieh.« – »Er ist kein Mensch mehr, er bringt uns noch um.« – »Wiederkommen kann er nicht, aber er ist immer da.« – »Wer die Mühle kauft, kauft auch den Müller.« – Solche Sätze, in einem Film am Ende der NS-Zeit ausgesprochen, klingen wie Menetekel. Alle tragen tiefe Schuldgefühle mit sich, jeder hat ein schlechtes Gewissen. Kommentiert der Film, im Gewand einer Bergsaga, die mörderischen Verstrickungen der Deutschen und die Unfähigkeit, damit umzugehen? Baky mag das womöglich im Sinn gehabt haben. Doch das Drehbuch Thea von Harbous verwischt die Parabel ins Ungefähre, kehrt den gleichnishaften Ansatz ins sentimentale Eiopopeia um. Zwar erklärt der neue Amtmann (Viktor Staal), der den Fall untersucht, seiner Frau Silvelie (Karin Hardt), einer Tochter des Sägemüllers: »Menschen wie Du



Filmplakat aus dem Jahr 1948 zu **Eine reizende Familie** im Verleih von Sovexportfilm

und ich, wir können nicht leben in einer unsauberen Welt. Wir brauchen Klarheit um uns, reine Luft, sonst gehen wir zugrunde. Und ich will nicht, dass Du zugrunde gehst. Darum werde ich fragen, solange bis ich die richtige Antwort habe.« – Silvelie aber prophezeit abwehrend-resignativ: »Das Recht wird siegen, und die Menschen werden zugrunde gehen.«

Der Mörder findet sich schließlich außerhalb der Familie. Der kollektive Vatermord, auf den John Knittel in seiner Romanvorlage noch abzielte, hat im Film nie stattgefunden, und Friede kehrt ein – ohne Reue. Der Spiegel berichtet von langen Schlangen im Berliner Sowjetsektor und resümiert, dass das Ganze nach Blut und Boden rieche.<sup>33</sup> Dazu passt der letzte Satz der Tyrannenwitwe: »Gott verzeihe ihm und uns.«

Wie aber sollte der Film ursprünglich aussehen? Baky, der inzwischen von den US-Amerikanern eine Lizenz für seine Objektiv-Film-Gesellschaft in Berlin

VIA  
MALA

Dieser Film wurde  
von der  
**DEFA**  
Deutsche Film A.G. Berlin  
fertiggestellt

Filmtafeln aus dem Material zum Spielfilmdrama

**Via Mala** (Josef von Baky, 1943/44) nach der  
Fertigstellung durch die DEFA im Jahr 1948

(West) erhalten hat, findet das Vorgehen im Osten dubios. Eine Zeitung weiß: »Ohne Wissen des Regisseurs (...) machte die DEFA den Film (...) optimistisch, ließ, ohne seine Zustimmung zu diesen Fälschungen einzuholen, seinen Namen im Vorspann und zeigte ihn, ohne dass Baky die Neufassung jemals sah oder auch nur von der ‚Fertigstellung‘ des fertigen Films unterrichtet wurde.«<sup>34</sup>

### Mathilde Möhring

Als einer der letzten »Überläufer« kommt am 9. Juni 1950 **Mathilde Möhring** in die Kinos der DDR. Fontanes Roman aus dem späten 19. Jahrhundert als Hohelied auf zupackende, lebensstüchtige Frauen. Mathilde Möhring (Heidemarie Hatheyer), Tochter einer Gemüse-

Filmplakat aus dem Jahr 1948 zu **Via Mala**  
im Verleih von Sovexportfilm



händlerin, schafft es aus der Kellerwohnung ins gutbürgerliche Dasein. Sie weiß, dass sie dazu einen Mann an ihrer Seite benötigt, sucht sich aber einen, den sie selbst formen und anspornen kann (Viktor Staal). Als er bei einem Unglücksfall stirbt, droht sie zu zerbrechen, wird aber von einem Freund (Paul Klinger) moralisch gestärkt. Doch über den Tod hinaus bleibt sie ihrem Mann treu: Die Kamera schwenkt am Schluss auf die beiden Eheringe an ihrem Finger. Ein anderes Finale ist 1944/45, angesichts Hunderttausender Kriegswitwen, auch nicht denkbar.

Als der Film erscheint, korrespondiert er mit einigen DEFA-Produktionen, die ebenfalls die Kraft der Frauen feiern: **Bürgermeister Anna** (Hans Müller, DDR 1950), **Der Kahn der fröhlichen Leute** (Hans Heinrich, 1950) und andere. Den inhaltlichen Intentionen der DEFA kommt **Mathilde Möhring** von allen »Überläufern«

am meisten entgegen. Und augenscheinlich wird an ihm auch mehrfach gearbeitet, jedenfalls liegen zwei Verträge mit Filmkomponisten vor: der erste über 6.000 Reichsmark bereits vom 29.11.1946 (mit Wolfgang Zeller), der zweite über 4.500 Mark plus weiteren 4.500 Mark Prämie vom 22.3.1950 (mit Walter Sieber).

### Eine Tradition

Die filmischen »Überläufer«, schreibt Karsten Witte, »sind Produkte der Kampfpause wie der Windstille. Ihr weißer Fleck ist eine weiße Fahne.«<sup>35</sup> Von jenen Regisseuren, um deren »alte« Filme sich die DEFA im Auftrag der Sowjets kümmert, werden nur Paul Verhoeven und Wolfgang Staudte auch im Osten inszenieren. Frühe DEFA-Projekte von Waschneck und Rittau werden nicht realisiert, ein 1949 bei der DEFA-Dramaturgie eingegangenes Angebot von Theo Lingen (das musikalische Lustspiel »Stettiner Sängler«) wird nicht angenommen. Unterhalb der Regieebene bleibt das Personal freilich weitgehend konstant: So fotografiert Georg Bruckbauer, der Kameramann von *Eine alltägliche Geschichte*, danach *Straßenbekanntschaft* (Peter Pewas, SBZ 1948), Kameramann Kurt Schulz wechselt von *Eine reizende Familie* zu *Kein Platz für Liebe* (Hans Deppe, SBZ 1947), Fritz Arno Wagner von *Das kleine Hofkonzert* zu *Die Brücke* (Artur Pohl, SBZ 1949), Friedl Behn-Grund von *Die Kreuzelschreiber* (Eduard von Borsody, D 1944/SBZ 1950) und *Frau über Bord* zu *Die Mörder sind unter uns* und anderen DEFA-Nachkriegsfilmen. Ähnlich sieht es mit Szenen- und Kostümbildnern, Komponisten und Schnittmeisterinnen aus. Auch viele Schauspielerinnen und Schauspieler, wenn auch weniger die Hauptdarsteller, werden von der DEFA gern wiederbesetzt. So kommt es, dass der DEFA-Film bei inhaltlicher Neuorientierung in Fragen der Dramaturgie, der Kadrage, der Ausleuchtung in konventionellen ästhetischen Mustern verharret. Ufa, Terra, Tobis sind auch im Osten noch lange nicht tot, sie leben in Schauspielerführung, Filmmusik, Bildfindungen fort. Das ändert sich erst Mitte der 1950er-Jahre, als sich das DEFA-Personal verjüngt und seine Vorbilder außerhalb des deutschen Kinos findet: beim italienischen Neorealismus, beim sowjetischen, polnischen, ungarischen Kino der Tauwetterzeit.

Im August 1951 startet der Progress Film-Vertrieb den bis dahin umfangreichsten Versuch, »Altfilme« aus den DDR-Kinos zurückzuziehen. Auf der entsprechenden Liste finden sich auch zwei »Überläufer«: *Eine alltägliche Geschichte* (24 Kopien) und *Via Mala* (17 Kopien).<sup>36</sup> Als die Kreisgeschäftsführer der DDR-Lichtspieltheater von diesem Vorhaben erfahren, setzen sie die Filme noch einmal verstärkt ein. Auch wenn sie peu

á peu aus den Kinos verschwinden: Im DDR-Fernsehen erleben sie eine fröhliche Auferstehung. Bis zum Mauerfall geben sich unter der Marke »Für den Filmfreund ausgewählt« nahezu jeden Montag um 20 Uhr, zur besten Sendezeit, Hans Moser und Theo Lingen, Hans Albers und Heinz Rühmann, Heinrich George und Emil Jannings, Marika Rökk und Ilse Werner ein Stelldichein. Die Räume prächtiger, die Ausstattung kostbarer, die Frauen schöner und die Männer männlicher. Nur zwei Schauspielerinnen bleiben tabu: Zarah Leander und Kristina Söderbaum finden auf den Bildschirmen der DDR nicht statt. ■

---

---

---

---

In der Edition Text+Kritik  
im Münchener Richard Boorberg Verlag  
erscheint der Sammelband  
»Ufa international. Ein deutscher  
Filmkonzern mit globalen Ambitionen«  
(Hg.: Jürgen Kasten, Ursula von Keitz,  
Frederik Lang, Philipp Stiasny) mit Beiträgen  
zur wirtschaftlichen Struktur der Ufa, ihren  
internationalen Aktivitäten und Kooperatio-  
nen, zur Entlassung und Verfolgung jüdischer  
Ufa-Mitarbeiter ab 1933 sowie zur Firmenge-  
schichte nach 1945:

[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Der vorliegende Text ist ein  
erweiterter Vorabdruck aus diesem Band.

- 1 Hans Klering in: Tägliche Rundschau, 18.5.1946. Zitiert nach: Albert Wilkening: Geschichte der DEFA von 1946–1950. Potsdam-Babelsberg o.J. (1981), S. 54–55.
- 2 Im Filmaktiv, das zur Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung gehört, arbeitet unter anderem Herbert Volkman, der spätere Direktor des Staatlichen Filmarchivs der DDR (1958–69).
- 3 Der Autor dankt Frau Barbara Barlet, die für die DEFA-Stiftung im Bundesarchiv-Filmarchiv nach Materialien zu filmischen »Überläufern« geforscht hat, für zahlreiche Informationen.
- 4 Neben der DEFA brachten in den Westzonen und in Österreich auch die Bavaria, die Wien-Film, die Tirol-Film sowie die Produzenten Hans Hass (*Menschen unter Haien*) und Leni Riefenstahl (*Tiefland*) sogenannte »Überläufer« ins Kino.
- 5 1946 wurden in der SBZ insgesamt 61 deutsche Filme aus der Zeit vor 1945 wieder zugelassen. 1947: 28, 1948: 34, 1949: 25, 1950 (DDR): 27, 1951 (DDR): 6. – Ina Merkel erwähnt in ihrem Buch »Kapitulation im Kino«, dass laut eigener Auszählung anhand der Veröffentlichungen in acht Tageszeitungen bereits 1945 in ganz Deutschland ca. 140 deutsche Titel wieder aufgeführt wurden, davon etwa die Hälfte aus den Jahren 1943 bis 1945. Vgl: Ina Merkel: Kapitulation im Kino. Berlin 2016, S. 159.
- 6 Gespräch mit Alexander Galperin, Potsdam, 2.12.1970. Unveröffentlichtes Manuskript. Zitiert nach: Christiane Mückenberger: Zur Geschichte der DEFA bis 1949. In: Filmwissenschaftliche Beiträge, Sonderband 1/1981, Potsdam-Babelsberg, S. 44.
- 7 Holger Theuerkauf spricht von 150.000 sowie 130.000 Reichsmark, die am 18. und 20. März 1946 als Vorauszahlungen an die DEFA i.Gr. flossen. – Vgl.: Holger Theuerkauf: Goebbels' Filmerbe. Das Geschäft mit unveröffentlichten Ufa-Filmen. Berlin 1998, S. 162.
- 8 Alice Ludwig in: Berliner Zeitung, 27.7.1946. Zitiert nach: Christiane Mückenberger: Zur Geschichte der DEFA bis 1949. A.a.O., S. 45.
- 9 o.A.: Fledermaus in Moskau. In: Die Neue Zeitung, 30.4.1950.
- 10 *Peter Voss, der Millionendieb* wird von September 1943 bis März 1944 gedreht. Ein weiterer Film Karl Antons, die Detektivkomödie *Der große Fall* (Uraufführung: 30.12.1949), entsteht von November 1944 bis Januar 1945 im Prager Radlitz-Atelier und imaginiert ebenfalls eine Weltreise, diesmal per Flugzeug nach Südamerika. In die Fertigstellung dieses »Überläufers« investiert die DEFA 33.040,05 Mark. Auch den Karl-Anton-Krimi *Ruf an das Gewissen* (Drehzeit: August/September 1944 in Prag, Uraufführung: 3.2.1950) bringt die DEFA zu Ende und gibt ihn für 25.305 Mark an Sovexportfilm weiter. Produzentin aller drei Filme war die Tobis-Filmkunst GmbH.
- 11 Günther Schwarberg: Das vergess ich nie. Erinnerungen aus einem Reporterleben. Göttingen 2007, S. 157. Zitiert nach: [https://de.wikipedia.org/wiki/Felix\\_von\\_Eckardt](https://de.wikipedia.org/wiki/Felix_von_Eckardt). Abgerufen am 11.7.2019.
- 12 BA DR 117/34181.
- 13 Otto Lehmann, Auswertungsabteilung, an Herrn Dir. Dr. Wilkening, 28.2.1949. BA DR 117/37286.
- 14 Die DEFA-Fassung weist Werner Eisbrenner als Komponisten aus, die westdeutsche Fassung Werner Bochmann.
- 15 Vertrag zwischen der Sovexportfilm – Vertretung in Deutschland – und der DEFA, 22.6.1950. DR 117/52790.
- 16 Im DDR-Fernsehen ist *Frau über Bord* mehrfach bis in die 1980er-Jahre zu sehen, mit dem Titelinser »Sovexport-Filmverleih zeigt«. – Ebenfalls keinen Start in den DDR-Kinos haben die von der DEFA geprüften »Überläufer« *Rätsel der Nacht* (D 1945, Kosten Gehälter und Schneideraum: 5.846,10 Mark, Zwischenstand aus der Synchronabteilung: Negativ unvollständig) und *Mit den Augen der Liebe* (Alfred Braun, D 1942-1943/1951, Kosten 3.364,88 Mark, Zwischenstand: Negativ unvollständig).
- 17 Die BRD-Fassung stellt ihn im Vorspann sogar explizit heraus: »Heinrich George/in seinem letzten Film« heißen die ersten beiden Titelinser.
- 18 Cohe in: Berliner Anzeiger, 29.6.1952. – Die westdeutsche Fassung entstand vermutlich ohne Mitwirkung von Staudte.
- 19 -nl in: Der Tagesspiegel, 2.7.1952.
- 20 C.R. in: Die Neue Zeitung, 29.6.1952.
- 21 Georg Ramseger: Heinrich George lächelt. In: Die Welt, 24.5.1952.
- 22 Nach dem Zweiten Weltkrieg glaubte Staudte, dass *Der Mann, dem man den Namen stahl* verlorengegangen sei und drehte den Stoff unter dem Titel *Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin B.* (SBZ 1948) bei der DEFA neu. Tatsächlich lagerten im Staatlichen Filmarchiv der DDR 56 Rollen Bild- und 23 Rollen Tonnegativ. *Der Mann, dem man den Namen stahl* wurde 1996 vom Bundesarchiv-Filmarchiv fertiggestellt.
- 23 Autoren des Stücks sind Paul Verhoeven und Toni Impekoven. Es wurde in Deutschland erstmals 1936 unter dem Titel *Das Hofkonzert* (Detlef Sierck) verfilmt.
- 24 Stefan Grisseemann: *Wiener Mädeln*. Wien 2000, S. 11.
- 25 Paul Verhoeven an den Leiter der Sovexport Film Generaldirektor Ussoltzew, 26.10.1949. BA DR 117/17599.
- 26 Ussoltzew an Paul Verhoeven, 10.11.1949. Ebenda.
- 27 Paul Verhoeven an Sepp Schwab, 1.12.1949. Ebenda.
- 28 Inge Lippmann (1923–1972), später Inge Kleinert, war von 1962 bis 1972 Leiterin des DEFA-Studios für Wochenschau und Dokumentarfilme.
- 29 Inge Lippmann an Sovexportfilm, Direktor Latuske, 15.2.1950. BA DR 1/4325.
- 30 In Österreich heißt der Film *Operettenklänge* und wird schon am 22.12.1950 uraufgeführt.
- 31 Andere Quellen: 77.700,- Mark. Vgl.: Holger Theuerkauf, a.a.O., S. 314.
- 32 Hans Hinkel an das Propagandaministerium, 19.3.1945. Zitiert nach: Kraft Wetzell: Filmzensur im Dritten Reich. In: Kraft Wetzell/ Peter Hagemann: Zensur. Verbotene deutsche Filme 1933–45. Berlin 1978, S. 41.
- 33 Andrang vor der Schlimmen Straße. Griff in alte Bestände. In: Der Spiegel, Hamburg, Nr. 4/1948, S. 25–26.
- 34 E.M.: Politisches Happy end. Undatierter Zeitungsausschnitt vermutlich aus Der Tagesspiegel in der Sammlung Günter Jordan.
- 35 Karsten Witte: Die Überläufer ausliefern. In: Hans Helmut Prinzler (Hg.) Das Jahr 1945. Berlin 1990, S. 160.
- 36 Progress Film-Vertrieb GmbH an Amt für Information, Abteilung Film, 20.8.1951. BA DR 1/4325.

# Rückblick 2019

## Neue DVD-Editionen

### **Der Biberpelz (1949) & Seitensprung (1979)**

bei ICESTORM erschienen sind die digitalen Neubearbeitungen von Erich Engels Verfilmung der Hauptmann'schen Diebeskomödie sowie Evelyn Schmidts Familiendrama über einen Seitensprung mit Folgen.  
Icestorm Entertainment

### **Rainer-Simon-Filmedition**

Mit den Gegenwartsfilmern *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

### **Die Elenden**

Die DVD-Edition umfasst beide Teile der ostdeutsch-französisch-italienischen Koproduktion (Les Misérables) von Jean-Paul Le Chanois mit Jean Gabin in der Hauptrolle.  
filmjuwelen

### **Marcel Marceau. Die Kunst der Pantomime**

DVD-Edition mit Filmen, die der französische Pantomime zwischen 1951 und 1952 bei der DEFA drehte.  
Absolut Medien

### **Jenseits von Golzow**

DVD-Edition mit Dokumentarfilmen von Winfried und Barbara Junge, die nicht zur Golzow-Filmreihe gehören, darunter *Mit beiden Beinen im Himmel* (1968), *Auf der Oder* (1968) und *Diese Briten, diese Deutschen* (1987).  
Absolut Medien

## Digitalisierung

Im Rahmen des Förderprogramms »Filmerbe« finanziert durch Bund, Länder und FFA konnten in diesem Jahr zahlreiche DEFA-Produktionen digital Neubearbeitet werden, darunter die acht Spielfilme *Fräulein Schmetterling* (Rekonstruktion der Rohschnittfassung,

Kurt Barthel, 1965/1966/2005), das 70-mm-Projekt *KLK an PTX – Die Rote Kapelle* (Horst E. Brandt, 1970), *Anton der Zauberer* (Günter Reisch, 1977), *Sabine Wulff* (Erwin Stranka, 1978), *Die Besteigung des Chimborazo* (Rainer Simon, 1989) sowie die Jugendfilme *Sehnsucht* (Jürgen Brauer, 1989), *Biologie!* (Jörg Foth, 1990) und *Banale Tage* (Peter Welz, 1990). Digitalisiert wurden ebenfalls die Dokumentar- und Wochenschauproduktionen *DEFA-Kinobox 1–4/1981* (Christian Klemke, Trutz Meinl, Joachim Tschirner, Annemarie Stabrey, Irina Lepke u.a.), *Radnóti* (Eduard Schreiber, 1984) und *Unsere Kinder* (Roland Steiner, 1989). Zu den neubearbeiteten Animationsfilmen gehören *Dornröschen* (Katja Georgi, 1967), *Vom kleinen Wiesenkönig* (Otto Sacher, 1969) und *Kieselchen* (Christl Wiemer, 1978).

## Neues in der Schriftenreihe

bei Bertz+Fischer

### **Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme**

Cornelia Klauß und Ralf Schenk geben einen umfangreichen Porträtband über 63 DEFA-Regisseurinnen und ihre Filme heraus. Das Buch enthält zwei DVDs mit ausgewählten Spiel-, Dokumentar- und Animationsfilmen.

### **Unter hohen Himmeln.**

#### **Das Universum Volker Koepp**

Grit Lemke schreibt über Leben und Werk des Dokumentarfilmregisseurs, dessen Wirken maßgeblich den DEFA-Film geprägt hat, u. a. mit den *Wittstock-Filmen*. International bekannt wurde Koepp mit der Dokumentation *Herr Zwilling und Frau Zuckermann* (1999).

### **Mär und mehr. Ein arbeitsbiographisches Kaleidoskop von Walter Beck**

In der Manuskriptreihe der DEFA-Stiftung reflektiert der bekannte Kinder- und Märchenfilmregisseur Walter Beck sein filmkünstlerisches Werk und wichtige Ereignisse in seinem Leben.

# Ausblick 2020

## Neue DVD-Editionen

### 75 Jahre Kriegsende

Zur Erinnerung an das Kriegsende erscheinen 2020 die Filme *KLK an PTX – Die Rote Kapelle* (Horst E. Brandt, 1970) und *Fünf Tage – Fünf Nächte* (Heinz Thiel, Anatoli Golowanow, Lew Arnstam, SU/DDR, 1960) auf DVD.

### Berlin – offene Stadt

In der Edition filmmuseum erscheinen die Filmdramen *Roman einer jungen Ehe* (Kurt Maetzig, 1951) und *Frauenschiedsalle* (Slatan Dudow, 1952).

### Filme von Wolfgang Kohlhaase

Geplant ist eine umfangreiche DVD-Box mit allen DEFA-Filmen von Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase.

### DEFA-Krimis

Geplant sind DVD-Veröffentlichungen der Filme *Alarm im Zirkus* (Gerhard Klein, 1954), *Razzia* (Werner Klingler, 1947), *Affaire Blum* (Erich Engel, 1948), *Chronik eines Mordes* (Joachim Hasler, 1964) und weiteren DEFA-Kriminalfilmen.

### Filme aus Thüringen

Anlässlich einer Ausstellung mit umfangreichem Katalog entsteht eine DVD-Edition mit Dokumentarfilmen aus Thüringen, darunter *Weimar liegt bei Buchenwald* (Peter Ulbrich, 1960), *Die Wartburg* (Heinz Fischer, 1966) und *Endlich fliegen* (Jochen Krauß, 1989).

## Digitalisierung

### Beethoven-Jahr 2020

Bei der DEFA entstanden mit dem Spielfilm *Beethoven – Tage aus einem Leben* (Horst Seemann, 1976) und der Dokumentation *Ludwig van Beethoven* (Max Jaap, 1954) wichtige Werke, die anlässlich des Jubiläums digital neubearbeitet werden.

### Filme von Frank Beyer

Geplant ist u. a. die digitale Neubearbeitung seines

Roadmovies *Bockshorn* (1983), des Nachkriegsdramas *Zwei Mütter* (1957) und des Gegenwartsfilms *Eine alte Liebe* (1959).

### Filmwerk: Petra Tschörtner

Die Regisseurin realisierte zahlreiche Filme für das DEFA-Studio für Dokumentarfilme, darunter *Unterwegs in Nikaragua* (1987), *Schnelles Glück* (1988), *Das freie Orchester* (1988) und *Unsere alten Tage* (1989).

### Slatan Dudow: Christine & Familie Benthin

Die aufwändige Rekonstruktion des durch den Unfalltod des Regisseurs nie fertiggestellten Spielfilms *Christine* (1963) ist der Auftakt einer intensiven Beschäftigung mit dem Leben und Werk Slatan Dudows. Dessen Film *Familie Benthin* entstand 1950 in Co-Regie mit Kurt Maetzig.

## Neues in der Schriftenreihe

bei Bertz+Fischer

### Im Maschinenraum der Filmkunst.

#### Die Erinnerungen des DEFA-Chefdramaturgen Rudolf Jürschik

Der ehemalige Chefdramaturg wird im Gespräch mit Detlef Kannapin tiefe Einblicke in die langjährige Arbeit im DEFA-Spielfilmstudio geben.

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

Klaus-Dieter Felsmann reflektiert über die Kamerarealität als Quelle zeitgeschichtlicher Deutungen.

### Über Slatan Dudow

Geplant ist ein Sammelband (Hg.: Ralf Schenk, René Pikarski) über das Leben und filmische Schaffen des bulgarischen Regisseurs, der mit *Kuhle Wampe* den ersten deutschen proletarischen Spielfilm realisierte und der DEFA wichtige Impulse mit Produktionen wie *Unser täglich Brot* (1949) und *Frauenschiedsalle* (1952) gab.



## Herausgeber

DEFA-Stiftung, Berlin 2019  
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](mailto:info@defa-stiftung.de)  
[www.defa-stiftung.de](http://www.defa-stiftung.de)

## Gestaltung, Satz und Herstellung

MediaService GmbH  
Druck und Kommunikation,  
Berlin

## Service

Wo kann ich DEFA-Filme auf DVD erwerben?  
[www.nd-shop.de](http://www.nd-shop.de)

Wo erhalte ich DEFA-Filme,  
die noch nicht im Handel sind?  
[www.icastorm.de](http://www.icastorm.de)  
[bingel@icastorm.de](mailto:bingel@icastorm.de)

Wo finde ich Ausschnitte zu DEFA-Filmen  
und aus den Archiven der DEFA-Stiftung?  
<https://progress.film>

Wo finde ich Informationen  
zu Kino- und Fernsichtterminen?  
[www.defa-stiftung.de/stiftung/aktuelles](http://www.defa-stiftung.de/stiftung/aktuelles)

An wen wende ich mich, wenn ich DEFA-Filme  
im Kino vorführen möchte?  
[www.deutsche-kinemathek.de/de/sammlungen-  
archive/filmverleih](http://www.deutsche-kinemathek.de/de/sammlungen-archive/filmverleih)  
[disposition@deutsche-kinemathek.de](mailto:disposition@deutsche-kinemathek.de)

Wo finde ich Publikationen rund um die DEFA?  
[www.berzt-fischer.de/defa-stiftung.html](http://www.berzt-fischer.de/defa-stiftung.html)  
[www.defa-stiftung.de/defa/publikationen](http://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](http://www.defa-stiftung.de)**

## Bildnachweise (in der Reihenfolge ihrer Abbildung)

**Titel: *Lütt Matten und die weiße Muschel*,**  
DEFA-Stiftung/Hans-Joachim Zillmer

**S. 4–23:** alle DEFA-Stiftung

**S. 24–31:** DEFA Film Library; DEFA-Stiftung/Thomas Plenert; Hiltrud Schulz; DEFA Film Library/Hiltrud Schulz; DEFA Film Library/Hiltrud Schulz; DEFA Film Library/Detlef Helmbold (2009); DEFA-Stiftung/Werner Bergmann; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss; UMass Amherst/Stam Sharer; Icestorm International; DEFA-Stiftung/Detlef Helmbold (2005); DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss, Detlef Hertelt

**S. 32–37:** Maria Gänßler; Grafik S. 34: Angaben der ARD; alle anderen: DEFA-Stiftung/Andreas Köfer

**S. 38–43:** DEFA-Stiftung/Rudolf Brix; DEFA-Stiftung/Kurt Wunsch; DEFA-Stiftung/Siegmar Holstein; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Walter Ruge; DEFA-Stiftung/Hans Schöne; DEFA-Stiftung/Rigo Dommel; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Dieter Jaeger; Plakat: Hans-Eberhard Ernst; [unbekannt]

**S. 44–47:** Bertz+Fischer Verlag, Umschlagfoto: Helga Paris; DEFA-Stiftung/Thomas Plenert; DEFA-Stiftung/Thomas Plenert; DEFA-Stiftung/Julia Kunert; Thomas Plenert; DEFA-Stiftung/Klaus Mühlstein; DEFA-Stiftung/Klaus Goldmann; DEFA-Stiftung/Dietram Kleist

**S. 48–49:** Horst Hartwig, aus dem Privatbestand von Rudolf Jürschik

**S. 50–63:** DEFA-Stiftung/Hans-Joachim Zillmer; Beck; DEFA-Stiftung/Josef Borst; DEFA-Stiftung/Horst Blümel; DEFA-Stiftung/Michael Jüttersonke; DEFA-Stiftung/Kurt Wunsch; DEFA-Stiftung/Hans-Joachim Zillmer; DEFA-Stiftung/Norbert Kuhröber; DEFA-Stiftung/Klaus Goldmann; DEFA-Stiftung/Eberhard Daßdorf; DEFA-Stiftung/Manfred Klawikowski; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Klaus Zähler; DEFA-Stiftung; DEFA-Stiftung/Eberhard Daßdorf; DEFA-Stiftung/Erich Kilian; DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Jörg Erkens, Dieter Lück, Klaus Mühlstein; DEFA-Stiftung/Max Teschner; DEFA-Stiftung/Dieter Jaeger

**S. 64–71:** alle DEFA-Stiftung/Eckhardt Hartkopf, Rolf-Eckhardt Rambow

**S. 72–75:** Bilder 1–3: DEFA-Stiftung/Jiri Pechar, Ervín Sanders; DEFA-Stiftung/Dieter Kühne, Andreas Bergmann; Bilder 5–7: DEFA-Stiftung/Sebastian Richter; DEFA-Stiftung/Viktoria Dietrich

**S. 82–99:** Gerhard Puhlmann; Filmmuseum Potsdam/Thomas Kuschel; Film Spiegel Nr. 11/1968; Gerhard Niendorf; Filmmuseum Potsdam/Thomas Kuschel; Deutsches Bundesarchiv/Thomas Kuschel; Reinhard Rinn; Reinhard Rinn; [unbekannt]; Bilder 10–15: Deutsches Bundesarchiv/Thomas Kuschel; Charlotte Förster; Reinhard Rinn

**S. 100–107:** Bundesarchiv/Sammlung W. Theurich; alle anderen: DEFA-Stiftung

**S. 108–111:** Privat-Archiv Gert Koshofer; Peter Lang Verlag

**S. 112–113:** Privatarchiv Herrmann Zschoche

**S. 114–123:** Ralf Drescher; Bilder 2–6: Filmmuseum Berlin - Stiftung Deutsche Kinemathek; [unbekannt]; Walter Martsch; [unbekannt]; DEFA-Stiftung/Kurt Wunsch; DEFA-Stiftung; DEFA-Stiftung/Eduard Neufeld; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss, Heinz Czerwonski; DEFA-Stiftung/Hans Bernd Baxmann; DEFA-Stiftung/Erich Kilian; DEFA-Stiftung/Heinz Wenzel, Eberhard Daßdorf; [unbekannt]

**S. 124–137:** Kurt Geffers; Wien; DEFA-Stiftung/Erich Kilian; [unbekannt]; Bilder 6–8: DEFA-Stiftung; [unbekannt]; DEFA-Stiftung; DEFA-Stiftung/Erich Kilian; DEFA-Stiftung; DEFA-Stiftung; [unbekannt]; DEFA-Stiftung; DEFA-Stiftung; [unbekannt]

**Impressum:** Copyright by Luther, DEFA-Stiftung/Helmut May



In fünf Jahrzehnten hat Volker Koepp über 60 Dokumentarfilme gedreht und ist damit einer der wenigen DEFA-Regisseure, die sich vor und nach 1989 mit einem bedeutenden Œuvre in die internationale Filmgeschichte eingeschrieben haben. Menschen und Landschaften, die Vergangenheit im Gegenwärtigen sind Koordinaten dieses Werks.

In größeren und kleineren Gesprächsrunden über und mit Volker Koepp geben Menschen Einblick in die Zusammenarbeit mit dem Regisseur und ihre Begegnung

mit seinen Filmen. Der Band ist zugleich eine Fallstudie über die Ästhetik und Ethik des Dokumentarfilms, Produktionsbedingungen und ihren Wandel, über Ost und West, Poesie und Magie.

Grit Lemke

**Unter hohen Himmeln. Das Universum Volker Koepp**  
Gespräche und Reflexionen

320 Seiten | 35 Fotos | Hardcover

€ 25,- [D] / € 25,70 [A] | ISBN 978-3-86505-416-6

Weitere Titel der Schriftenreihe finden Sie unter:

[www.beritz-fischer.de/defa-stiftung.html](http://www.beritz-fischer.de/defa-stiftung.html)

mail@beritz-fischer.de

Newsletter: [beritz-fischer.de/newsletter](http://beritz-fischer.de/newsletter)

