

LEUCHT
KRAFT
2020

Journal der DEFA-Stiftung | 3





Trotz Gegenwart in die Zukunft: Fragen an den neuen Vorstand

Stefanie, seit Juli bist Du Vorstand der DEFA-Stiftung und an dieser Stelle würde ich fragen, welche neuen Perspektiven und Schwerpunkte Du für die zukünftige Stiftungsarbeit setzt. Da wir aber ein Jahr erlebt haben, in dem Hans Müllers DEFA-Klassiker **1-2-3 Corona** (1948) unverhoffte Aufmerksamkeit bekam, stelle ich die Frage eher als eine nach den besonderen Herausforderungen.

1-2-3 Corona ist kein uninteressanter Film, wenn ich an die erste Einstellung und den langsamen Schwenk auf den Zettel denke, der an eine Mauer gekleistert ist: »Die Schulen bleiben bis auf weiteres geschlossen« – und schon sind wir im Jahr 2020! Ein Jahr, in dem sich die DEFA-Stiftung vielen unvorhersehbaren Herausforderungen zu stellen hatte. Viele unserer geplanten Veranstaltungen mussten verschoben und abgesagt werden. Und auch wir leiden unter dem Einnahmeverlust durch die Schließung der Kinos, durch den Einbruch des DVD- und generell des Finanzmarktes. All das kam zu den ohnehin nicht einfachen Aufgaben hinzu, das DEFA-Filmerbe durch Digitalisierung, Dokumentation und historische Aufarbeitung wachzuhalten.

Einen zeitweisen Stillstand gab es nicht?

Ganz sicher nicht! Wir arbeiten intensiv an der Publikation »Im Maschinenraum der Filmkunst. Erinnerungen des

DEFA-Chefdramaturgen Rudolf Jürschik«. Auch die umfangreiche DVD-Box mit Filmen von Wolfgang Kohlhaase wird pünktlich zu seinem 90. Geburtstag im Vertrieb von ICESTORM erscheinen. Zahlreiche Filme konnten 2020 dank der Unterstützung des Bundesarchivs digitalisiert werden, etwa Spielfilme der Wende-Jugend. Gefreut habe ich mich über die Bearbeitung des Dokumentarfilms **Grenzland – eine Reise** von Andreas Voigt (1992), und über die Dresdner Trickfilme der 1980er-Jahre, denen Marion Rasche als künstlerische Leiterin des Studios den Weg bahnte. Ein besonderes Erlebnis war zudem die Retrospektive zu Filmen von Konrad Wolf in Bologna.

Auf welche bisher zu wenig beachteten Bereiche wird sich Deine Aufmerksamkeit in Zukunft richten?

Ich sehe die DEFA-Stiftung noch stärker als bisher in der Rolle der Beraterin und Wegbegleiterin von Projekten zum ostdeutschen Filmerbe, als Schnittstelle zu allen interessierten Institutionen, natürlich zu den Filmschaffenden und Veranstaltern. Wir sind dankbar, dass wir uns seit Jahren auf eine Gemeinschaft verlassen können, die mit dem DEFA-Film großgeworden ist, ihn weiterhin sehen und erforschen will, nicht nur aus nostalgischen Gründen, sondern aus einem ernsthaften Interesse, sich mit der eigenen Geschichte auseinanderzusetzen. Dennoch

müssen wir auch neue Zielgruppen auf den DEFA-Film aufmerksam machen, damit er fester in der Familie europäischer Filmbestände verankert wird. Die inzwischen etablierte Anbindung des DEFA-Filmverleihs an die Deutsche Kinemathek spielt hierbei eine übergeordnete Rolle. Wir werden zusätzlich intensiver an Universitäten herantreten, etwa wenn es darum geht, den DEFA-Film pädagogisch einzusetzen. Wir möchten auf der gegenwärtigen Zusammenarbeit mit Partnern wie Vision Kino und dem Filmmuseum Potsdam aufbauen, die den Einsatz der Filme bereits in der Schule fördern. Ich denke, man muss gerade heute, wo die ganze Welt oft nur einen Klick entfernt zu sein scheint, auch beim DEFA-Film darauf setzen, dass er »niederschwellig« erreichbar ist. Selbst für diejenigen, die nur ein leichtes Interesse daran haben, einen DEFA-Film zu schauen, muss es auch ein Leichtes sein, diesen zu sehen. Das bedeutet: keine komplizierte Buchung, keine aufwendige Beschaffung, kurz, die Filme müssen in der bestmöglichen Qualität online verfügbar sein – parallel zur Tatsache und meiner Empfehlung, dass sie weiterhin für das Kino gemacht sind und dort nach wie vor erlebt werden sollen.

Das klingt nach einem umfangreichen Programm, das dem anstehenden Jubiläum gerecht wird: 75 Jahre DEFA.

Deshalb wird es, so denn möglich, im kommenden Jahr eine große Tagung in Berlin geben. Wir hoffen, dass wir im Mai viele Forschende dazu einladen können, sich über das Thema »Genre-Kino der DEFA« auszutauschen und sich gemeinsam Fragen nach neuen Forschungsideen zu stellen. Wir möchten, dass die Tagung ein Treffpunkt für eine breitere Vernetzung wird.

Gibt es Deinerseits bereits Ideen, welchen Forschungsthemen mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden könnte?

Ja, beispielsweise dem bisher vernachlässigten DEFA-Studio für Synchronisation. Die Gründe liegen in den größtenteils verlorengegangenen Unterlagen. Umso wichtiger ist es, noch verfügbare Zeitzeugen zu befragen: Welche Prozesse und Arbeitsabläufe gab es im Studio? Welche inhaltlichen Einschränkungen und Entscheidungen bzw. Entscheidungsfreiheiten gab es bei den verschiedenen Mitarbeitern? Wie wurden die Filme ausgewählt? Gemeinsam mit der Filmeinkaufspolitik und dem Filmaustausch, also der Arbeit des DEFA-Außenhandels, gibt es hier ein spannendes Forschungsfeld.

Welche Filmemacherinnen und Filmemacher verdienen mehr Beachtung?

Das ist eine schwierige Frage, weil ein genannter Name oft die ungenannten diskreditiert. Aber für mich wichtig sind im Bereich Dokumentarfilm vor allem Petra Tschört-

ner und Peter Voigt, deren Filme heute wiederentdeckt werden müssen, gerade weil sie damals durchaus für viele Diskussionen gesorgt haben. Beim Spielfilm bin ich der mit Ralf Schenk entwickelten Idee dankbar, gerade jene Filmschaffenden zu fördern, die in der Veröffentlichungspolitik oft zu wenig beachtet wurden, beispielsweise Lothar Warneke und Erwin Stranka. Ich denke außerdem, dass gerade in den kommenden Jahren die Filme aus den 1980ern besonders interessiert rezipiert werden, und zwar im gesamtdeutschen Filmerbe. Die Generation, die heute um die fünfzig Jahre alt ist, schaut mit einem ganz anderen Blick auf ihre Jugendzeit und ihren Alltag zurück.

Gab es für Dich einen ganz besonderen und persönlichen DEFA-Moment in diesem Jahr?

Es gibt einen, der mir zeigte, wie man mit DEFA-Filmen jeden berühren kann. Wenn ich zu Hause DEFA-Filme sichte, schaut häufig die ganze Familie mit. Neulich lief ein Spielfilm mit Christine Schorn, den mein zwölfjähriger Sohn unheimlich spannend fand. Neben vielen Fragen bemerkte er mittendrin: »Mama, die Hauptdarstellerin kann so toll schweigen...«. Wahnsinn, wie er den Film verstanden hat! – Und apropos »Karin Düwel in Lederjacke« (Titelbild): Als wir unlängst in unserer Hausgemeinschaft **Sabine Wulff** (Erwin Stranka, 1978) geschaut haben, war ich fasziniert davon, wie der Film im anschließenden Gespräch viele Geschichten und Erzählungen auslöste. Das funktioniert mit DEFA-Filmen, sie können jeden bewegen, sei es zum Staunen, Nachdenken oder Miteinanderreden. Gerade in letzter Zeit habe ich bemerkt, dass der Rückblick auf diese Filme inzwischen ein anderer geworden ist. Während in den 1990er-Jahren die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit nicht mit der Beschäftigung mit der eigenen ungewissen Zukunft mithalten konnte, wird nun häufiger ein wacher, retrospektiver Blick auf die eigene Kultur-, Alltags- und Arbeitswelt gerichtet. Das gilt es unbedingt für die Stiftungsarbeit zu nutzen.

Das ist ein schönes Geleitwort für unser Journal, das seine Leserschaft nicht wie üblich auf der jährlichen Preisverleihung, sondern als Weihnachtsgruß im Briefkasten erreicht.

Was mir ohne dieses jährliche »Familientreffen« fehlt, ist vor allem die Möglichkeit, allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern sowie Partnerinnen und Partnern der Stiftung persönlich für ihre unterschiedlichen Beiträge zu danken, mit denen sie den DEFA-Film lebendig halten, besonders in einer so ungewöhnlichen und schwierigen Zeit. Angesichts dieses Engagements blicke ich durchaus optimistisch auf das kommende Jahr und wünsche allen frohe und gesunde Festtage.

Stefanie Eckert im Gespräch mit **René Pikarski** ■ ■ ■ ■ ■

ESSAY



5 **Von Aufbauhelden, Provokateuren und Sorgenkindern Die DEFA-Lederjacke im Wandel der Zeiten**

Ein Essay von Evelyn Hampicke

DEFA. ARCHIVE



25 **Die DEFA Film Library: Ein Ort internationaler Begegnungen**

Mariana Ivanova – Die neue akademische Direktorin stellt sich und die zukünftige Arbeit der DEFA Film Library vor

31 **70 Jahre PROGRESS**

Sandra Groß über die neue Online-Plattform progress.film

ESSAY



35 **»Terra Incognita«**

Thomas Kuschel über die vergessenen Kinderspielfilme aus dem DEFA-Studio für Dokumentarfilme

DEFA. AKTUELL



51 **75 Jahre DEFA**

Ein Überblick über geplante Veranstaltungen zum Jubiläum 2021

53 **Ost und/oder West**

Ein Kommentar von Günter Jordan

57 **Ein Gefühl von lebensrettender Kultur**

Regisseur Herbert Ballmann im Gespräch mit Paul Werner Wagner



65 **Metamorphose der Wahrnehmung**

Klaus-Dieter Felsmann zu DEFA-Spielfilmen als Quelle zeitgeschichtlicher Deutung



ESSAY

67 **Affäre B. – Eine deutsche Geschichte**

Ein Essay von Günter Jordan





81



93



99

■ ■ ■ ■ DEFA. DIGITAL

81 Auf Augenhöhe
Notizen zum filmischen Werk Petra Tschörtners
Ein Essay von Claus Löser

93 Denken, was eigentlich nicht geht
Daniela Dahn über den Film *Zeitschleifen* nach dreißig Jahren

99 Morgen werdet Ihr Deutschland sein: KLK an PTX – Die Rote Kapelle. Der Film und seine Geschichte
Ein Protokoll von Ralf Schenk

■ ■ ■ ■ DEFA. GESCHICHTE



121

121 Der Regisseur Slatan Dudow
Erinnerung an Slatan Dudow
Christa Müller über ihre Begegnung mit dem Regisseur von *Christine*

Zum 50. Jahrestag der Uraufführung von Kuhle Wampe
Günter Agde erinnert an ein Filmprogramm in der Akademie der Künste 1982



131

131 Vorwiegend aus politischen Gründen: Die DEFA-Zeitkinos in Berlin und Leipzig in den 1950er-Jahren
Ein Kommentar von Jeanpaul Goergen



135

135 Babelsberger Verlobung
Jörg Foth über seine Assistenz bei Bernhard Wicki

143 Es wird nur das gemacht, was abgesprochen ist! ... und dennoch wurde es mehr
Akiko Hitomi und Evelyn Schmidt über ihre Assistenz bei der japanisch-west-/ostdeutschen Filmproduktion *Die Tänzerin*



143

159 Miscelle des Archivarius

■ ■ ■ ■ ANSCHAUEN & ENTDECKEN

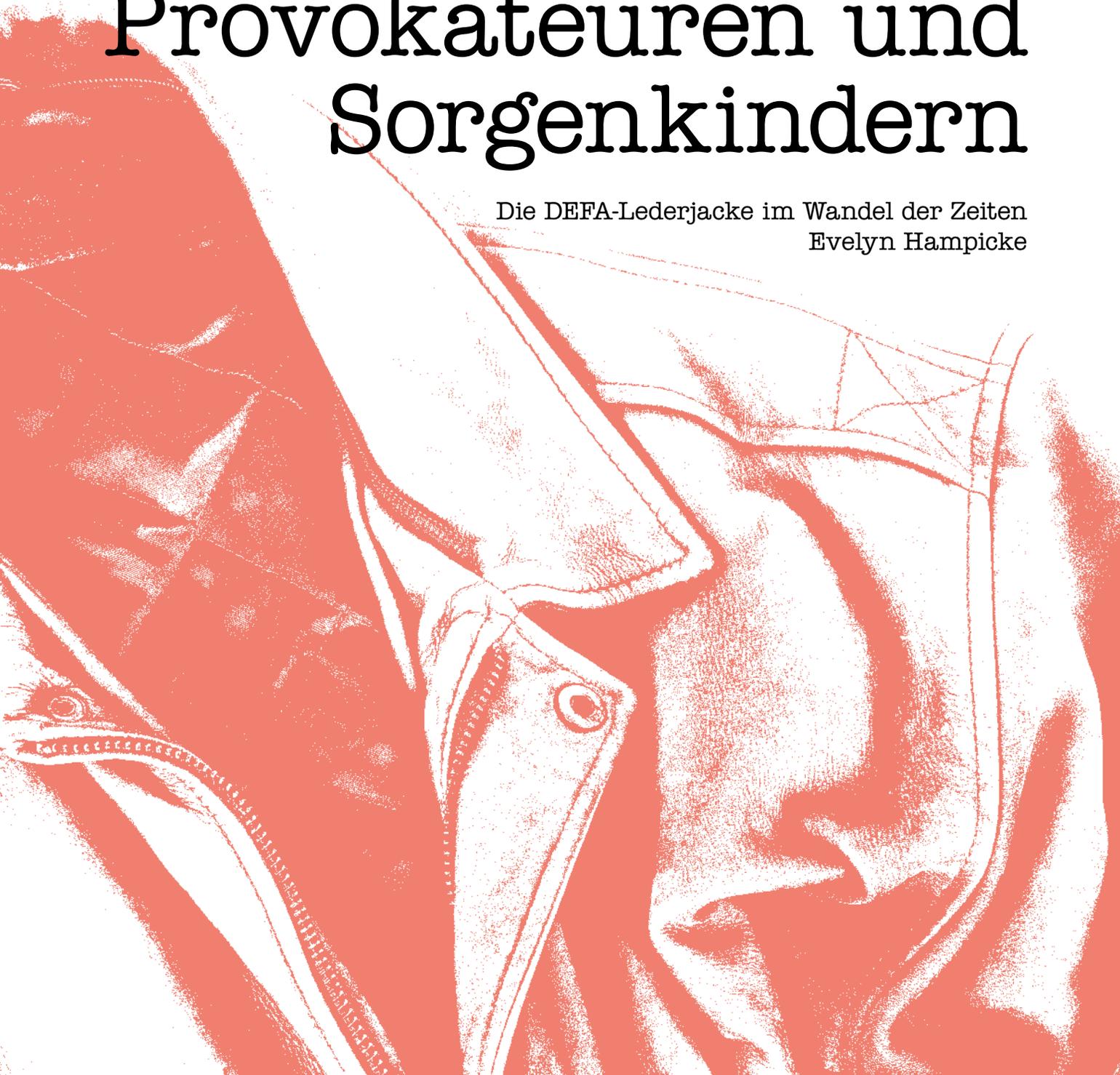


161 Rückblick 2020 / Ausblick 2021

164 Impressum

Von Aufbauhelden, Provokateuren und Sorgenkindern

Die DEFA-Lederjacke im Wandel der Zeiten
Evelyn Hampicke



Unlängst beschloss ich meinem Pensionärinnen-Image eine flottere Note zu verleihen. Was kann da cooler sein als eine Lederjacke. Als ich, völlig überwältigt von Formen und Farben, von Laden zu Laden taumelte, entwickelte ich plötzlich biografische Flashbacks. Wie einfach war es doch zu Ost-Zeiten, als ich voller Vorfreude über die Oder-Neiße-Grenze auf den polnischen Markt fuhr und mir unter gefühlten 798 schwarzen Kunstlederjacken desselben Zuschnitts lediglich die passende Größe auswählen musste. Ersatzbefriedigung, denn letztlich trachtete ich nach einer Jacke aus echtem Leder: bordeauxrot und weich genug für meine Nähmaschine. Ich ergatterte sie, weil ich einen kannte, der einen kannte. Aber da war plötzlich noch etwas anderes: Lederjacken aus meiner Vergangenheit tanzten einen Frontalhirn-Ringelreihen und andere, mir fremde, reihten sich mit ein und taten das, wozu sie gemacht waren: Sie erzählten ihre Geschichten. Es waren allesamt DEFA-Film-Lederjacken. Ich dachte plötzlich an die von Manfred Krug, dem Kerl, und an die von Dieter Mann, dem Jüngling, und war sofort in das Thema verliebt.

So verkroch ich mich hinter dem DVD-Player, was zur Folge hatte, dass ich tagelang zwischen Neugier, Rührung, Wut und Nachdenklichkeit herum emotionalisierte. Letztlich fand ich mich auf einer Entdeckungsreise in Geschichte und Geschichten eines längst versunkenen Landes wieder, von der ich unbedingt berichten wollte. Die Reaktionen auf mein Vorhaben mutierten zum geopolitischen Abstammungstest. Die von östlich des ehemaligen antifaschistischen Schutzwalls riefen: »Ja super, mach' ma'!« Die mauermäßig eher westlich angesiedelte Sozialisation mahnte, dass ich aber nicht die Lederjacke vergessen dürfe, die Udo Lindenberg an den Genossen Honecker schickte! Ich war verwundert. Aber woher sollte man dort auch wissen, dass beide nicht in den DEFA-Spielfilmen auftauchten.

Bezüge zur Jacke fanden sich überall. Ich erinnerte mich, dass es zu DDR-Zeiten hieß, die DEFA produziere Filme im Auftrage der Arbeiterklasse. Lag darin vielleicht eine brauchbare Herleitungs-Strategie für meinen Bericht? Denn der sogenannte »proletarisch revolutionäre Film« galt als Wurzelwerk des Sozialistischen Realismus und so auch des DEFA-Spielfilms.¹ Ich hätte es gern gesehen, wenn hier auch die Mutter der DEFA-Lederjacke ihre proletarische Tradition verorten könnte! Das ist aber nicht der Fall. Ich hab's geprüft. Die zeitgenössische linke Film-Proletarier-Jacke ist nämlich eine

Joppe aus fest gewebtem, zumeist dunklem Stoff, wie z. B. Segeltuch, Cord oder »Affenfell«. Sicher war das auf die hohen Anschaffungskosten einer Lederjacke zurückzuführen, und der Prolet griff gern auf den kostengünstigen, wenn auch nicht wirklich wetterfesten Ersatz zurück. Lediglich in *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt* (Slatan Dudow, 1932) lassen sich Lederjacken finden. Aber erst am Ende, in den Dokumentaraufnahmen des proletarischen Sportfests. Motorradfahrer sind in schwarzen, langen Lederjacken und Organisatoren in fesch-knappen, dunklen Jacken am Start.

Die DEFA-Lederjacke hat zwei Mütter

Damit sind schon die beiden Grundformen der Lederjacke entdeckt. Sie waren allerdings ebenso wenig eine Erfindung des Rotfrontkämpfer-Bunds, wie James Dean der »Vater« aller Film-Lederjacken war. Schon in ihren Anfängen um 1900 waren Lederjacken Männerjacken, zweckmäßige und haltbare Kleidungsstücke zum Schutz vor Wetter, Arbeits- oder Sportbekleidung oder zu Beginn des Ersten Weltkriegs auch U-Boot- oder Fliegerjacken. Heute würde man sie als Funktionsbekleidung bezeichnen. So hatte die ursprüngliche Männerjacke zwei »Mütter«. Der eine Prototyp ist die *Fliegerjacke*: eng am Körper anliegend endet sie, den Hosenbund verdeckend, mit oder ohne Bund, in oder über der Taille; geschlossen wird sie mittig mit Reißverschluss. Eine Variante der Fliegerjacke ist der Blouson-Schnitt, der schnittig knapp sein kann oder sich durch größere Weite und Länge unterscheidet. Der bis über die Hüften hinabreichende Blouson ist zumeist wenig kleidsam. Eine weitere Variante dieser Grundform ist die Bomberjacke, sie ist oft mit Schaffell-Kragen oder -Futter ausgestattet. Der andere Prototyp, die *Automobilisten-, U-Boot- oder Kutscher-Jacke* ist weit, gerade am Körper herabfallend geschnitten und

1 »Wir haben es mit den Anfängen einer sozialistischen Filmkunst in Deutschland und einer Volksbewegung für den progressiven Film zu tun [...]. Hier liegen die Wurzeln unseres sozialistischen Films von heute [...].« In: Gertraude Kühn, Karl Tümmler, Walter Wimmer: Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918 – 1932, Band 1. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1975, S.14.



Die zwei Lederjaken-»Mütter« in **Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse** (Kurt Maetzig, 1955): links in Automobilistenjacke: Günther Simon als Ernst Thälmann; rechts mit Fliegerjacke ein junger Kradfahrer (Paul Pfinst)

endet deutlich unterhalb des Becken-Bereichs. Sie ist schwarz oder dunkelbraun mit ebensolchen, oder als Uniform mit gold- oder silberfarbenen Knöpfen versehen. Die Formen-Kreise der DEFA-Film-Lederjaken entsprechen diesen beiden Grundtypen und ihren Varianten.

Da filmisches Erzählen generell gut über Stereotypen funktioniert, unterstützt die Lederjacke die Schauenden dabei, Figuren oder Situationen sofort zu erfassen. Umso spannender ist es, wenn einige Filme das Stereotyp überraschend umdeuten bzw. in den DEFA-Jahren sogar seine Bedeutung ändern. Da sich diese Wandlungen jedoch zeitgenössisch konform zur DDR-Realität entwickelten, fallen sie wohl erstmalig in dieser Zusammenschau deutlich ins Auge und lösen Erstaunen aus.

Der kulturelle Hintergrund dieser Entwicklung ist jetzt schon Geschichte. Die Bedeutungen und Verweise werden sich irgendwann komplett auflösen und die Filme sind dann, ohne das besondere Detail »Lederjacke«, nur noch unvollständig les- und entschlüsselbar. Dem sei hiermit entgegen erzählt.

Von linken, rechten und unpolitischen Jackenträgern

Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse und *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (Kurt Maetzig, 1954/1955) präsentieren die kommunistische Kampf-Ikone als dramatisierte Filmfigur. In diesem Großprojekt werden Lederjaken in diversen Bestimmungen und Zuschreibungen gefeiert. Sie erleichtern das szenische Ein-

schwören des Publikums auf den Klassenkampf und die Verpflichtung, dessen Ziele durch Aufbau und Schutz des Sozialismus zu realisieren. »Breit in den Schultern steht wieder Thälmann vor uns, wie er war ...«, heißt es im Lied und über eine imposante Einkleidung in eine dunkel-rotbraune Automobilisten-Lederjacke kann das realisiert werden. Dank rostfarbener Kostümfundus-Patina zieht sie den Zuschauerblick im Leinwand-Kampfgewimmel auf sich. Während Film-Thälmann zu politischen Auftritten den seriösen Drei-Teiler-Anzug wählt, wird er mit der Kampfjacke als Führer im Hamburger Aufstand geadelt. Die »Geburtshelfer des neuen Lebens« kombinieren sie mit erbeuteten Waffen. In den inszenierten Sitzungen der Aufstands-Komitees ringen pelzgefütterte Bomberjaken der Kradmelder und Automobilisten-Jaken der Chauffeure um ikonografische Authentizität. Auch ein attraktiver Saalschutz-Franzose mit einer seinem jung-dynamischen Kampfgeist entsprechend abgenutzten Fliegerjacke ist mit von der Partie. Und dann wird plötzlich eine graue Lederjacke zur Fluchtvorbereitung in Thälmanns Gefängniszelle geworfen, während der Film eine ganz andere Geschichte über Lederbekleidung zu erzählen beginnt: Von Osten her machen sich bereits die Befreier der Roten Armee in schwarzen Panzerfahrer-Leder-Overalls und Partisanen in Lammfell-Lederjaken auf ihren Weg. Diese auffällige Militär-Funktionsbekleidung aus Leder verbindet den Abschied in der sowjetischen Heimat durch Wiedererkennungseffekt mit der Befreiung von deutschem Boden.

Ein DDR-ideologisch völlig anders geartetes Kampfgeschehen etwa desselben historischen Abschnitts

zeigt *Wolz – Leben und Verklärung eines deutschen Anarchisten* (Günter Reisch, 1973). Der Film ist eine Annäherung an den Revolutionskämpfer Max Hoelz und der Versuch der Begründung seines Scheiterns. Erzählt wird die Geschichte eines wild gewordenen Fanatikers zwar mit Kampf-Lederjacke, aber Abneigung gegen die organisierende Revolutionstheorie. Diesmal denkt ein lederner Möchtegern-Bolschewist, Charisma wäre alles, was man als Umsturz-Chef für die Weltrevolution benötigte. Er bemüht sich, Gewalt in ein positives Image zu transferieren, indem er sich als rücksichtsloser Proleten-Robin-Hood mit Lederhaut, einer Pistole und fünf Freunden geriert. Sein Bruder, ein organisierter, belebener Kommunist mit Lenin-Bild und im Strickpullover (der in der DEFA öfter als Bekleidungswiderpart zum Leder auftaucht), ein Nachdenker, wird zum filmischen Gegenspieler. Und dann geht es mit Jacke gegen die senfgelb uniformierte SA. Trompeter, Personenschützer und Fahrer der Kommunisten grüßen in Lederjacken mit »Rot Front«. Und nun stimmen die Bilder mit Jacke. Eine interessante Petitesse bleibt es, dass es nicht gelang, Fotos der authentischen Kämpfer Thälmann und Hoelz mit Lederjacke aufzuspüren.

Einer, dessen Kampfjacke allerdings nur eine sozialdemokratische ist und der nicht den mutigen Weg beschreitet, ist ein arbeitsloser Familienvater. Mit *Die Toten bleiben jung* (Joachim Kunert, 1968) entsteht der Zeitraum 1918 bis 1945 erneut, diesmal als Familiensaga, und ist abermals einer der vielen Herleitungs-Filme der DEFA, der mit dem Beschwören des Antifaschismus das Glücksgefühl der sozialistischen Gegenwart auslösen möchte. Entsprechend gewählt ist die Lederjacke im Automobilisten-Format dunkelbraun, abgewetzt

Mirko Haninger als unpolitischer Kraftfahrer
Emanuel in ölfleckiger Automobilistenjacke
(*Junge Leute in der Stadt*, Karl Heinz Lotz, 1985)



Günter Wolf als arbeitsloser Sozialdemokrat Geschke
in seiner Automobilistenjacke (*Die Toten bleiben
jung*, Joachim Kunert, 1968)

und schäbig. Obwohl ihr Träger anfänglich mit »roten« Lederjacken-Kämpfern und Waffen unterwegs ist, bleibt er letztlich gegenüber Kampf und Widerstand unentschlossen. Nicht so seine Söhne. Sie werden vom Film mit unterschiedlichen Lederjacken politisch stigmatisiert. Der eine nimmt sein Arbeitslosen-Essen bei den Lederjacken der »Roten Hilfe« und der andere lässt in kurzer militant-schnittiger, echter Fliegerjacke sein Bekenntnis zur deutschen Wiederbewaffnung imaginieren und ernährt sich im Sturmbüro der SA.

Der Film *Junge Leute in der Stadt* (Karl Heinz Lotz, 1985) nostalgisiert ebenfalls im Milieu der Hungerleider ohne Zukunft. Ein hübscher Taxi-Fahrer, einer von den viel zu vielen im Berlin des Jahres 1931, trägt seine fleckige Automobilisten-Lederjacke tagtäglich. Obwohl er ein arbeitsloser Prolet ist, mangelt es ihm an der passenden Weltanschauung. Er ist ein Träumer in braunem Leder und flirtet gern mit Tanzmädchen von der Revue. Politik? – Fehlanzeige! Und doch gerät er unschuldig in eine Massenprügelei mit der Polizei. Durch seine charakteristische Lederjacke bleibt er erkennbar für das Publikum und einen gemeinen Denunzianten. Als er wegen falscher, politischer Mordverdächtigung verhaftet wird, hängt ihm sein Liebchen zum Abschied die Lederjacke um. Letztlich erzählt der Film mit dem noch nicht einmal erwachsenen Chauffeur-Lederjacken-Boy die oft gleiche DDR-Geschichte vom unpolitischen Zeitgenossen, der so oder so in den Klassenkampf hineingerissen wird. Nur eben diesmal kostümfilmmäßig, mit entzückenden Mädels, reizenden Kleidern und dem Großstadt-Flair der »Weimarer Endzeit«.



Von Aufbauern und Störenfrieden

Ein Film, der 1958 gedreht und sofort verboten wurde, ist **Sonnensucher** (Konrad Wolf). Daran waren jedoch nicht die vielfältig eingesetzten Lederjacken schuld. Die Leitung des wirtschaftlich brisanten Objektes Uran-Bergbau »Wismut« übt um das Jahr 1950 ein stattlicher Genosse Oberst der Roten Armee im imposanten knöchellangen Offiziers-Ledermantel aus. Träger und Mantel konkurrieren um die szenische Mitteilung von Allmacht. Soziale, materielle und politische Probleme kulminieren. Abends tanzen, toben und pöbeln Strolche in Lederjacken und Wismut-Kumpel in Bergmannsuniform in den Kneipen. Zur Schicht fahren sie alle in gleichmachenden Lederol-Jacken² und -hosen, der Steiger-Kluft, in den Schacht – Arbeiterklasse eben. Es ist ein Männerfilm mit Frauenschicksal um die Suche nach dem für sie gemäßen Leben zwischen Prostitution und Selbstverwirklichung. Pikant wird der Gruben-Film aber erst durch die Rivalität zweier attraktiver Galane, die in sich unterscheidenden Lederjacken auf sehr ungleiche Weise um das Mädchel herum erotisieren. Da ist Sergej, der erwartbar (!) kultivierte, sympathische Vertreter der sowjetischen Administration im sehr zivilen, nahezu neuen hellen Leder-Blouson mit hellen Strickbündchen, die seinem Träger eine weiche, elastische, anpassungsfähige Note verleihen. Als Gegenbild des im Nationalsozialismus aufgewachsenen deutschen Heiratskandidaten fungiert eine dunkle, enge, lederne Fliegerjacke, mit starken Gebrauchsspuren, die ihre und seine Herkunft aus dem vergangenen Krieg erzählt. So düster und von gestern wie seine Jacke ist er selbst und sein verachtendes Frauenbild. Mit dunkler und heller Lederjacke werden ihre dramatisierten Träger vom Film ikonografisch gegeneinander ausgespielt, ideologisch aufgeladen und stehen für dunkle Vergangenheit und helle Zukunft.

Von der Zeit, als die Befreiung durch die Rote Armee in die Bewegung »Junkerland in Bauernhand« mündete, handelt **Schlösser und Katen** (Kurt Maetzig, 1957), ein gesellschaftspolitischer Entwicklungsfilm über die Konflikte der LPG-Gründungen. Eine alte, schäbige, dunkelbraun-lederne Fuhrmanns-Jacke, die von Armut erzählt, gehört einem lächerlichen, buckligen Säufer. Und seine Figur ist eine rechte Knecht-Seele. Gekrümmt wie ein giftiges Reptil wird die Jacke seine schäbige Haut. Aber im Dorf sind noch zwei andere Lederjacken-Träger unterwegs. Zum einen ist da der Vertreter der Saatgut-Gesellschaft, ein übler Geschäftemacher, Saboteur und letztlich Mörder, der sich auf Kosten der neuen Gesellschaft bereichert. Er konnte sich eine sichtbar nagelneue Lederjacke im Automobilisten-Format leisten. Und einer von den Dorfkommunisten, die nun das Sagen haben sollen, tritt ebenfalls in hellgrauer Lederjacke hervor. Ein dörfliches Lederjacken-Dreigestirn steht



Der »Geschäftemacher« Bröcker (Erwin Geschonneck) in seiner neuen Motorradjacke (**Schlösser und Katen**, Kurt Maetzig, 1957)

für unterschiedliche Lebenswege in der neuen Zeit: der Saboteur, der Dorfkommunist und der ewige Untertan. Letzterer begreift zum Ende doch die neue Zeit und löst sich aus seiner Hörigkeit, legt die Jacke und die bittere Armut ab, die seine Wandlung begleitet hat.

Auch **Leute mit Flügeln** (Konrad Wolf, 1960) ist, fünfzehn Jahre nach Kriegsende, ein ideologisch argumentierender Film mit viel Aufbaupathos im Flieger- und Flugzeugtechnikermilieu. Im Zentrum stehen die Lebenssituationen eines Flugzeugbauers und Kommunisten: von der Weimarer Republik über den Spanienkrieg, die Konzentrationslager bis hin zur neuen Flugzeugwerft und der NVA in der frühen DDR. Die Inszenierung spielt mit einer erstaunlichen Diversität an Lederjacken, die auf Grund der etwas unübersichtlichen Zeitsprün-

2 Lederol ist ein wasserdichtes gummiertes oder Öl-beschichtetes Gewebe, das sich in Realität und immer wieder auch im DEFA-Film als funktionale Arbeitsbekleidung zeigte und bewährte.



Diverse Lederjacken für unterschiedliche Lebensabschnitte: Funker Ludwig Bartuscheck (Erwin Geschonneck) in **Leute mit Flügeln** (Konrad Wolf, 1960)

ge und Rückblenden des Films hier zusammengefasst seien. Es finden sich eine kommunistische Kampfjacke, eine Lammfell-Bomberjacke mit sowjetischem Transportflieger im Krieg, ein Gestapo-Sturmbannführer-Ledermantel, ein General der Roten Armee im imposanten langen Offiziers-Ledermantel, eine lederne Panzerfahrer-Montur und eine alte, enge Fliegerjacke auf dem illegalen Weg zurück ins Deutsche Reich. In den Gegenwartsszenen trägt der gesellschaftskonforme Sohn des Altkommunisten einen modischen, rotbraunen, hüftlangen Leder-Blouson als Motorradjacke. Als Flugzeugführer stürmt er in dunkelbrauner NVA-Piloten-Lederjacke den DDR-Himmel, um später in steingrauer Uniform der NVA-Luftstreitkräfte wieder aufzutauhen. All die Zeit flankiert eine attraktive Nebenrolle das Geschehen: ein Doktor-Ing. der alten Sperber AG und nun Chefkonstrukteur in der Aufbau-DDR. Er ist der immer unpolitische »Nur-Techniker«. Das erzählen sein

Alkoholkonsum, sein rotes Wartburg-Cabriolet, aber vor allem seine uralte hellbraune Flieger-Lederjacke mit den ölerschmierten Strickbündchen!

Von Grenzgängern und Ganoven

In den 1950er- und 1960er-Jahren findet ein Wandel in der symbolischen Zuschreibung der Jacke statt. Sie wird von der Konnotation altkommunistischer Ideale der proletarischen Kampfzeit in die Ecke ideologischer Diversion durch den Klassenfeind aus dem Westen gedrängt. Ihre Träger stören den Aufbau des Sozialismus und neigen zu Asozialität und Kriminalität. Das seit 1947 neue Staatsgebilde ohne kapitalistische Ausbeutung leidet unter finanziellem Ausbluten durch kriminelle Schmuggler und Wechselgeschäfte. Und so setzte man vor dem Mauerbau auf filmische Aufklärung mit Lederjacke, eine Mischung aus Abraten, Warnen und Werben, das in dieser Zeit mehr oder weniger gern verfilmt und mit Sicherheit von der DDR-Obrigkeit geschätzt wurde.

In Berlin, der gespaltenen Stadt eines gespaltenen Landes, spielt *Der Fall Dr. Wagner* (Harald Mannl, 1954). Ein »So geht's nicht weiter«-Krimi, der nach Grenzschießung ruft. Realität und so auch der Film sind geprägt von Industriespionage, Sabotage, Abwerbung und Grenzkriminalität. All das dreht sich um einen weltfremden Wissenschaftler, der den falschen Menschen vertraut. Kriminelle Elemente aus dem Westsektor planen die Abwerbung des Ost-Wissenschaftlers, dessen Kraftfahrer der Film als suspekt anbietet. Stiefelhose, Schaftstiefel, Schirmmütze und vor allem seine aus dem Krieg stammende Flieger-Lederjacke wirken auf den Betrachter wie eine Uniform. Sie macht aus ihm einen szenischen »Körper-Arier« in Gegenlicht-Silhouette, den man sofort einer der ehemaligen NS-Gliederungen zuordnen möchte. Und tatsächlich ist er der skrupellose Handlanger, der die Wirtschaft in der Sowjetischen Besatzungszone ruinieren hilft. Er ist, obwohl nur eine Nebenrolle, die Schlüsselfigur zum Geschehen, denn ohne Menschen wie ihn und sein büttelhaftes Agieren dies- und jenseits der Grenze, hätte die Gefährdung des sozialistischen Aufbaus nicht funktioniert.

Eine Teenager-Liebesgeschichte mit politischer Ausrichtung und Lederjacke ist *Berlin – Ecke Schönhauser ...* (Gerhard Klein, 1957), heute bekannt und beliebt als *der* »Ost-Halbstarke-Film«. Eine Clique rottet sich täglich am U-Bahnhof im Prenzlauer Berg zusammen, unweit des verheißungsvollen Grenzübergangs Eberswalder Straße. Es sind die Kinder und Enkel der Armut-Proleten des ehemaligen Berliner Schmuttelbezirks. Sie wissen nicht, wohin mit sich, haben keine Motorräder, Kofferradios oder Lederjacken. Freizeitangebote? – Fehlanzeige. Die Elterngeneration



Rückert (Raimund Schelcher)
ist ein »West-Ganove« übelster Sorte in Fliegerjacke
(Der Fall Dr. Wagner, Harald Mannl, 1954)

ist auf unterschiedliche Weise vom Krieg traumatisiert, die Wohnungsnot tut ihr Übriges. Und am schlimmsten steht es mit den »Bürgerlichen«, die eigentlich in den Westen abhauen wollen und deren Abiturienten-Sohn der DDR-Ideologie entsprechend zum Straftäter wird. Er gibt mächtig an mit seiner auffallend schicken hellen Lederjacke aus dem Westen, die er sich durch den Gewinn aus grenzüberschreitenden kriminellen Schiebergeschäften im Auftrag von West-Ganoven leisten konnte.

Es ist die hohe Zeit der Ostberliner Grenz-Krimis, und so wird 1957 ein weiterer agitierender Film mit dem Titel **Tatort Berlin** (Joachim Kunert), gedreht, der von Polizeiarbeit im Ost-Sektor erzählt. Ein gerade aus dem Ost-

Die neue West-Jacke des jugendlichen
Grenzkriminellen Karl-Heinz (Harry Engel)
im Gegenwartsfilm **Berlin – Ecke Schönhauser ...**
(Gerhard Klein, 1957)

Knast entlassener Kraftfahrer bekommt Arbeit in seinem ehemaligen Betrieb. Aber sein Bruder stiftet ihn zum Schmuggel an. Und dann gibt es Ärger vor einer Kneipe mit Ami-Musik, dem Treffpunkt einer Rüpkel-Clique mit sieben Lederjacket-Typen, ebenso vielen Motorrädern und einem Kofferradio. Eine wirkliche Entdeckung sind aber die beiden »Motorrad-Bräute«, zwei Mädels in Lederjackets. Nur Fräulein Schulz aus der HO trägt eine brave Strickjacke, als sie den kleinen Grenzgangster kennenlernt, der sich einen schwarzen ledernen Blouson von seinen kriminellen Machenschaften leisten konnte.

Mauerkletterer und Mauerschützer

Im Jahre des Mauerbaus 1961 wurde der DEFA-Film **... und deine Liebe auch** von Frank Vogel gedreht, der das Geschehen flankiert und rechtfertigt. Eine kurze, schnittige, helle Flieger-Lederjacke mit Gebrauchsspuren fungiert als Sofort-Kennzeichen für ideologisch verblendete Westbindung, asoziales Verhalten und kriminelle materielle Interessiertheit. Ihr Träger wohnt im billigen Osten, arbeitet für Westgeld im anderen Teil Berlins und führt durch Umtausch und Schmuggel ein faules Leben, mit viel Geld und wenig Arbeit! Er kann sich nicht in die sozialistische Ordnung einfügen, die wenig Geld für viel Arbeit bietet. Die geliebte Lederjacke ersetzt ihm sogar den Bademantel, wenn er mittags aus dem Tiefschlaf geklingelt wird. Sein Gegenspieler ist der große Kampfgruppen-Aktivist-Bruder, der durch seine Uniform ideologisch gezeichnet ist, und der einen Film lang erfolglos um die Integration des missratenen Verwandten kämpft. Während die alte Fliegerjacke des einen ein Uniform-Relikt aus dem Krieg darstellt, signalisiert die aktuelle Kampfgruppen-Uniform des anderen Schutz und Frieden. Am Ende taucht die Fliegerjacke wieder auf und wird zur Fluchtjacke. Unter einem Mantel zuerst verborgen, begleitet die





»Stramme Motrorradbräute« konkurrieren mit bravem »Strickjacken-Mädchen« (**Tatort Berlin**, Joachim Kunert, 1957)

alte »Westhaut« nun den Republikflüchtling gut sichtbar auf die Leiter, die an der Mauer lehnt. Film-Schüsse an der Film-Mauer und Gefängniszenen bekräftigen mahnend die Drohung der Erzählung. Der inszenierte filmische Ausschnitt aus damaliger Realität schließt wie selbstverständlich mit glimpflichem Ausgang für den nur beinahe »verlorenen Sohn«. Die Filmbilder machen damit ein Kleidungsstück zum ideologischen Verdächtigungsmerkmal für den vor 1961 legalen und nun auch illegalen Grenzgänger. Das Thema scheint DEFA-filmisch und in der DDR-Wirklichkeit lange nicht abgearbeitet zu sein. Die unmittelbaren Angriffe und Einflüsse des Imperialismus, insbesondere in Form der »politisch-ideologischen Diversion«, wie insbesondere die schädlichen Einflüsse westlicher Medien und Geheimdienste vom MfS genannt wurden, kurbelten die gesamtgesellschaftlichen agitatorischen Bemühungen an.

Gegen diese »politisch-ideologische Diversion« drehte die DEFA 1967 den Mauerfilm **Geschichten jener Nacht**. Vier Episoden leiten die Notwendigkeit des Mauerbaus vom antifaschistischen Kampf der NS-Zeit und von der Republikflucht her und legen sie ideologisch aus. Und so wärmt auch folgerichtig die Schlussepisode **Der große und der kleine Willi** (Gerhard Klein) den entschlossenen Kampfgruppeneinsatz mit der verhinderten Gruppe der Grenzgänger jener Nacht im August nochmals auf. Da sind zwei Männer mit Namen Willi, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Der eine ist ein alter Kampfgruppen-Aktivist, der als »Roter Bergsteiger« Antifaschisten rettete. Sein Widerpart ist der junge Willi, der im Osten billig

wohnt und als Hilfsarbeiter bei Siemens für Westgeld jobbt, angetan mit schwarzer Lederjacke und deutlich sichtbaren West-Jeans der Marke Levis. Als Willi dem Willi den Grenzübertritt verweigert, probiert dieser, als Kampfgruppenmitglied verkleidet, in letzter Minute doch noch über die Grenze zu schleichen. Aber er hat doppeltes Pech: Ein westlicher Halbstarker, eigentlich sein Bruder im Geiste, in schwarzer Lederjacke und Jeans, greift ihn mit einem Messer an, möchte den kleinen Willi als vermeintliches Kampfgruppen-Mitglied abstechen. Sie stehen sich gegenüber: Der eigentliche Lederjacken-Willi nun in der geklauten Uniform der Kampfgruppe und der Messer-Spitzbube in der gescholtenen Halbstarcken-Uniform: Jeans und schwarze Lederjacke. Der alte Willi rettet den jungen und

Lederjacke über'm Schlafanzug: Der Ostberliner Klaus (Ulrich Thein) ist Grenzgänger und Taxifahrer im Westen (... und deine Liebe auch, Frank Vogel, 1962)





Der große Willi (Erwin Geschonneck) provoziert den Klassenfeind beim Mauerbau mit Klein-Willis Lederjacke



Der kleine Willi (Jaecki Schwarz) als »Westgänger« mit Jeans und Motorradjacke (**Geschichten jener Nacht, Teil 4: Der große und der kleine Willi**, Gerhard Klein, 1967)

verschafft ihm eine Zukunft in der DDR, in der er ohne Lederjacke sogar Partei- und Kampfgruppenmitglied wird. Mit diesen Szenen wird die Lederjacke mit Jeans und Springmesser als eine Art Feind-Uniform gekennzeichnet, die mit der Entwicklung zur allseitig gebildeten sozialistischen Persönlichkeit nicht vereinbar wäre.

Die Lederjacke, vor allem der schwarze Blouson, scheint in der DDR verpönt für alle Zeit und ihre Träger als »vom RIAS verblendete Halbstarke« in West-Lederjacke, West-Jeans in Banden und Cliques ideologisch suspekt. Von Fall zu Fall werden Jeans, Kofferradio (damals »Koffer-Heule« genannt) und Motorrad mit der Lederjacke im Film wie in der Realität vergesellschaftet.

Die Jacke wird ein Opfer der Übertragung und ebenso einer spießig bürgerlichen wie spießig sozialistischen Furcht. Immer wieder sind es Geschichten, die zumeist männliches Schmarotzertum auf Kosten des jungen Arbeiter- und Bauernstaates anprangern.

Sorgenkinder des Sozialismus

Im Oktober 1962 hat ein 23-minütiger »Anti-Lederjcken-Propaganda«-Kurzfilm mit dem Titel *Die Sorgenkinder – Eine Geschichte für erwachsene Kinder, gedreht vor dem 13. August* (Helmut Nitzschke) Premiere. Das ist wohl der ideologische Höhepunkt der DDR-Verteufelung eines harmlosen Kleidungsstücks aus Tierhaut. Ähnlich wie die damals so genannte »Jeans-Hose« musste auch die Jacke aus einem Westpaket stammen, oder aus der grenzoffenen Zeit. Und so wurden ihre Träger in einer Art »Hexerich-Jagd« der »politisch-ideologischen Diversion« durch West-Kontakt real und auch filmisch denunziert. Dabei bleibt fraglich, ob der Film eher die ehemals offene Grenze oder die böse Jacke

diffamieren möchte. Ein junges Mädchen aus dem Textilbetrieb VEB Fortschritt begeht einen Diebstahl, als die Frauenbrigade mit Angehörigen ins Theater gehen will. Sie stiehlt im sozialistischen Handel für ihren Freund ein modernes Stoff-Jackett, weil sie sich schämt, dass er nur eine Lederjacke aus dem Westen besitzt. Sie macht sich strafbar, damit er die West-Klamotte endlich ablegt. Missgeschicke bei der Aktion veranlassen sie, ihm die Wahrheit zu sagen. Beide bringen das Jackett zurück und sie muss über ihre Schandtat und deren Ursache in der Brigade berichten. Die noch im Deutschen Kaiserreich geborenen damaligen DDR-Würdenträger muss es gefreut haben, dass Studenten »ihrer« Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg bei der Wahl der Filminhalte derart auf Linie waren!

Mit dem Krimi *Die Glatzkopfbande* (Richard Groschopp, 1962) wird die Zeit um den Mauerbau mit Lederjcken kollektiv kriminalisiert. Junge Männer mit der Ausrüstung der Dreifaltigkeit: Naht- und Nietenhosen (frühe Jeans), Motorrad, Kofferradio – bei der natürlich die schwarze Motorrad-Lederjacke, das i-Tüpfelchen, nicht fehlen darf. Denn all das war sowohl in der DDR-Realität als auch im zeitgenössischen DEFA-Film immer noch suspekt und eignete sich gut zum Agitieren mit der Verteufelung durch längst bekannte und neue Bilder. Staatliche und gewerkschaftliche Institutionen hatten auf Grund von Fluktuation und Facharbeitermangel durch die offene Grenze versagt. Eine versoffene Großbaustellen-Brigade hat durch schlechte, leichtsinnige Arbeit ein

Menschenleben auf dem Gewissen. Die fünf Hilfsarbeiter unter ihrem Chef »King«, einem ehemaligen Fremdenlegionär, wollen in den Westen »abhauen«. Aber das ist Ende August des Jahres 1961 nicht mehr möglich, also macht die Bande mit den schwarzen Jacken einen lauten Rüpel-Urlaub auf einem Ostsee-Zeltplatz, wo sie biedere Urlauber mit ihren frisch rasierten Glatzen provozieren oder mit ihren Mopeds die nächtliche Straße blockieren. Der Film inszeniert das ganze Ausmaß des Negativ-Kollektivismus solcher Banden mit einem Springmesser als aggressiven Höhepunkt des dämonisierten Lederjacket-Spuks. Am Ende prügeln sie sich mit einem als Gegenpol positiv besetzten Kollektiv, den ebenso DDR-konformen wie uniformen Trägern von FDJ-Hemd und dunkler Tuch-Hose. Die Sozialismus-konforme Lederjacke trägt der Baustellen-Vorgesetzte der kriminellen Tunichtgute, der den Fall aufklärt. Dabei handelt es sich um einen hellen Kunstleder-Blouson mit markant abgesteppten Nähten, angeschnittenen Ärmeln und Stehkragen ohne Taillebund mit mittelmäßiger kunstgewerblicher Anmutung.

Rivalisierende Positiv- und Negativ-Kollektive scheinen stark angstbesetzt für den Staat. Sie finden sich auch in dem dreizehn Jahre später entstandenen Film *Die Moral der Banditen* (Erwin Stranka, 1975), der seine polarisierte Erzählung in die Zeit vor dreißig Jahren zurück katapultiert. Albert, Nazi-Sohn und Dauer-Träger einer grau-dunklen, großen Blouson-Lederjacke, langhaarig, stärkster in der Zwergschul-Klasse und schon etwas älter, ist der Chef einer Dorf-Rüpel-Bande. Flüchtlingskinder, Halbweisen, Kriegskinder, Streuner, kleine

Banditen, die sich selbst als »Rächer« bezeichnen, markieren ihre Bandenzugehörigkeit durch das Tragen von zerschlissenen alten Lederjacken oder Mänteln aus dem vergangenen Krieg. Es entsteht ein Machtkampf mit der dörflichen FDJ-Gruppe einschließlich Schlägereien und Verwüstungen. Natürlich siegt das »Gute«, die Mitglieder der Bande können resozialisiert werden, sie waren nur unter den schlechten Einfluss des Haupt-Lederjackenträgers geraten. Der unbelehrbare Bandenchef verantwortet einen Toten und muss als schwer erziehbar in den Jugendwerkhof.

Helden der Großbaustelle

In den 1960er-Jahren werden Filme mit sozialismusfeindlichen Lederjacket-Trägern als Außenseiter der durchkollektivierten Gesellschaft weniger. So wird mit der wirtschaftspolitischen Sicherheit der DDR durch den Mauerbau eine neue Art von Helden in DEFA-Lederjacketen sichtbar. Die Aufmerksamkeit etabliert sich auf die Dar- und Ausstellung des starken Individualisten, als Vertreter der proletarischen Persönlichkeit. Zumeist sind es Männer auf den sogenannten Großbaustellen des Sozialismus, die noch nicht ideologisch gefestigt sind. Dafür eignen sich besonders Kerle, die in früher Jugend Kampferfahrung im Krieg hatten oder aus anderen Gesellschaftssystemen in die DDR kommen. Zuweilen changieren sie zwischen Parteiverfahren und »Held der Arbeit« oder werden vom Baubudenrülps in Lederjacke zur allseitig gebildeten sozialistischen Proletarier-Persönlichkeit in textiler Freizeitbekleidung domestiziert.

In *Beschreibung eines Sommers* (Ralf Kirsten, 1962) lenkt ein DEFA-Film seine Blicke zurück auf wirtschaftliche, soziale und politische Konflikte des Jahres 1957, die Anfänge des Industriekomplexes Wartha. Auf einer Jugendbaustelle mit Barackenlager im Wald träumen Jungarbeiter wie Schuster, Tischler, Fleischer, fast noch Kinder, zwischen Kofferradio und Beton, mit wenig Bildung und noch weniger Bewusstsein von etwas ähnlichem wie Kommunismus. Die Situation erfordert dringend einen ausgezeichneten Ingenieur mit lederner DEFA-Großbaustellen-Helden-Jacke. Dieser war Panzerfahrer im Krieg und ist ein starker Individualist mit fragwürdiger politischer und sexueller Moral. All das fasst seine abgewetzte Lederjacke bildlich zusammen. Sie gibt der – wahrscheinlich einzig möglichen – Darstellung durch Manfred Krug den Ruch eines Montage-Junkies, der nur diese eine, schwarze Lederjacke im Automobilisten-Format besitzt. Sie charakterisiert und begleitet ihn auf eine DEFA-Filmlänge durch den unvermeidlichen sozialistischen Geschlechterkampf mit einer verheirateten, streng linientreuen Baustellen-FDJ-Sekretärin.



Provokant uniformiert mit Jeans und schwarzer Motorradjacke: **Die Glatzkopfbande** (Richard Groschopp, 1962)



Manfred Krug als Montageingenieur mit frecher Baustelleneleganz (**Beschreibung eines Sommers**, Ralf Kirsten, 1962)

Dabei kommt ihm die Funktion eines Advocatus Diaboli zu, der die Frau in ihrer ideologischen und Partei-moralischen Rechtgläubigkeit prüft und gleichzeitig von ihr domestiziert wird. Ein Kerl wie ein Baum; seine Jacke: fest und beschützend, flexibel und gerade.

Drei Jahre nach den Bau-Geschichten aus Wartha sind die Großbaustellen des Sozialismus filmisch immer noch höchst brisant. So wird 1966 in *Spur der Steine* (Frank Beyer) das Rollenprofil des Baustellen-Junkies in Lederjacke ein weiteres Mal fortgeschrieben. Eine Beton-Brigade agiert und funktioniert nach den hierarchischen Mustern der im DDR-Film dargestellten westlich konnotierten Halbstarke-Bande. Die Bau-Kumpels in Zimmermannsmontur sind der Gegentrupp zu den Anzug- und Krawatten-Trägern der staatlichen Leiter und Partei-Riege an den Schreibtischen der Großbaustelle. Der Brigadeführer ist ein despektierlicher Räuberhauptmann in John-Wayne-Manier und »Mutter der Kompanie« zugleich. Folgerichtig trägt er eine bemerkenswerte Metamorphose der DEFA-Lederjacke, die in der DDR-Realität wahrhaftig ihresgleichen suchte. Der schwarze Leder-Blouson im erforderlichen Großformat seines Trägers hat einen für diese Schnittführung unüblichen V-Ausschnitt mit Strick-Schalkragen, der eine weiche, fast feminine Anmutung besitzt und eher an Damenstrickjacken aus den 1950ern erinnert. Leder und Schalkragen kennzeichnen den Nonkonformisten, das Festhalten am selben Kleidungsstück erzählt, dass er sich selbst treu bleibt, als moralischer Fels bis in das quälende Tribunal der Bonzen hinein. Sie stülpt sein butterweiches Inneres nach außen und ist ein gutes Beispiel für die besonders glückliche Wahl einer DEFA-Lederjacke.



Großformatiger Leder-Blouson mit Schalkragen, passend zu Manfred Krug als »Fels in der Brandung« in *Spur der Steine* (Frank Beyer, 1966)

Kennen Sie Urban? (Ingrid Reschke) fragt 1970 ein weiterer Baustellen-Film. Denn Urban ist ein agitieren-des Super-Vorbild der sich entwickelnden sozialistischen Gesellschaft und trägt die im DEFA-Film anscheinend immer positiv besetzte dicke Lammfell-Lederjacke, aber nur zweckgebunden zum Montageeinsatz nach Spitzbergen. Und dann gibt es schon wieder das Zeigefinger-Szenario herumlungender männlicher Jugendlicher mit Kofferradio im Park, mit zwei schwarzen Leder- und einer Wildlederjacke, die das öffentliche Ärgernis der »ordentlichen Leute« erregen. Aber eigentlich geht es um die lederne »Verantwortungs-und-Erwachsenwerden«-Jacke eines eher aus sozial zweifelhaften Verhältnissen stammenden Knast-Bruders, der sich als Angelernter auf dem Bau in einem Superkollektiv bewährt. Seine Entwicklung zum Familienvater und Zeitsoldaten mit Heirat einer politisch korrekten FDJ-Funktionärin hat ihn domestiziert. Und nun gibt es auch Gegenbilder einer positiv konnotierten Jungmännergruppe mit Motorrädern und schwarzen Lederjacken. Die Bestarbeiter-Brigade knattert mitten am hellen Tag in Formationsfahrt durch Berlin und erobert damit sinnbildlich die Hauptstadt-Baustellen, um Großes zu leisten. Hier werden echte Kerle mit kollektivierender Männerbündelei geboten. Mit diesen Sujets werden die traditionellen Filmbilder der »sozialismusfeindlichen« Lederjacken-Cliquen überschrieben. Ein Kollektiv der sozialistischen Arbeit in Jeans, ausgerechnet schwarzen Motorradjacken und auf ihren »Feuerstühlen« wird zum Umkehrzitat der kriminellen Baubrigade in *Die Glatzkopfbande* acht Jahre zuvor.

In den 1970er-Jahren werden Bekleidungsstücke aus Leder auch endlich Bestandteile des normalen Bekleidungsangebotes der DDR. Fotos aus der Zeit des sozialistischen Handels zeigen heute noch Kleider-röcke, Röcke, Jacken aus Kunstleder, auch Mäntel aus dicker Plastefolie waren im oft knappen Angebot der



Mit vollem »sozialistischen Tatendrang« erreicht die motorisierte Baubrigade das Berliner Stadtzentrum (**Kennen Sie Urban?**, Ingrid Reschke, 1970)

Jugendmode. Ich erinnere mich an meinen knallroten »Lack«-Mini-Mantel. Damit sind Lederjacke und Co. nicht mehr ausschließlich die »Uniform des Bösen«, des Klassenfeindes und nicht mehr unzweifelhaft als Sozialismus-Kritik lesbar. Nun kann der »innere Wert« der jugendlichen Lederjackenträger ins Gewicht fallen. Die Kleidungsstücke Jeans und Lederjacke gehen in die oft zweckgebundene sportliche Freizeitgarderobe über, vorrangig als Bestandteil männlichen Jugendlebens. DEFA-Lederjacken gehören nun auch zur sozialistischen Jugendkultur, werden allerdings auch gern an inszenierte Zweifler oder unangepasste Individualisten verliehen. Filmtypen in diversen Lederjacken werfen gern mal Fragen auf, die die Filme oft nicht abschließend beantworten wollen oder dürfen. Im Alltag oder zu Anlässen trägt die DEFA-Film-Population im Gegenwartsfilm allerdings weiterhin gern Stoffhosen, Popeline-Blousons, Anzüge und hübsche Kleider. Vielleicht, weil das Bestücken der DEFA-Helden mit den für die dramatische Figur charakterisierenden Lederjacken im DEFA-Fundus auch ein materielles Problem war.

Im Jahre 1974 entsteht mit **Zum Beispiel Josef** (Erwin Stranka) die wer-weiß-wievielte DEFA-Geschichte vom unangepassten Kollektiv-Leugner. Diesmal ist es ein in die DDR zurückgekehrter, kriegstraumatisierter Fremdenlegionär mit Flashbacks und dem unbezwingbaren Hang, durch Glasscheiben zu springen. Er gibt den frechen weltgewandten Macker, provoziert, kennt weder Pläne noch Regeln. Sein Markenzeichen ist eine besonders verwegene Lederjacke. Unterschiedliche Farbtöne und Strukturen zu Stückwerk verbunden, wie sein Leben, kennzeichnen seine Figur als bunten Hund, als frechen Straßenköter. Die Jacke ist aus Schaffell mit großem Kragen, schwarzbraunem Glattleder an den Schultern und brauner Verlängerung bis zur Hälfte der Oberschenkel zusammengesetzt. Seine grausame Kriegskampferfahrung in Beirut und Hongkong stößt auf Konflikte in der spießig braven DDR. Und zum Beweis trägt sein Brigadier die eher konformistisch besetzte Automobilisten-Jacke aus dunkelbraunem Wildleder in Jackett-Form mit Strickkragen. Als Joseph eine Liebe findet, tauscht er seine Köter-Jacke gegen einen anständigen Mantel, der ihn den anderen äußerlich gleich macht. Aber der



Extra. gebautes Foto der Jugendclique im Stadtpark: in Lederjacke und erstaunlich brav gekemmt! (**Kennen Sie Urban?**, Ingrid Reschke, 1970)

halbherzige Integrationsversuch scheitert und er wirft den Mantel demonstrativ von sich, wählt bewusst die besondere Jacke als Teil seiner Persönlichkeit. Mit zwei Lederjacken, die unterschiedlicher nicht sein können und einem fehlgekauften HO-Mantel erzählt der DEFA-Film gleichzeitig von dem kleinen eingesperrten Land, dass keine Leute habe, sie sich nicht aussuchen könne und sie deshalb erziehen und ausbilden müsse.

Schläger, Provokateure und Nachdenker

Denk bloß nicht, ich heule (Frank Vogel, 1965/89) ist ein Film über den inländischen kalten Krieg mit der eigenen nachgeborenen Generation und wurde prompt verboten. Der jugendliche Protagonist opponiert seiner sozialistisch geordneten Kleinwelt, fliegt von der Schule, trifft sich mit Typen, deren Anführer »Ami« heißt und aus dem Westen kommt. In diesem Kreis von Lederjackenträgern wird sinnlos gesoffen. Später rotten sie sich zusammen und verprügeln den Lehrer zu »Ami-Musik« aus ihrem Kofferradio. Der Film bebildert das



Die Straßenkötterjacke - ein Rüpel wird angepasst:
 Jürgen Heinrich als Werftarbeiter Josef Neumann in
Zum Beispiel Josef (Erwin Stranka, 1974)

Zerriebenwerden der »Nachgeborenen« zwischen alten und neuen Lebensideologien. Dass sich der suchende Held einen Anzug statt einer Lederjacke kauft, darf als Verweigerung der Lederjacken-Cliquenzugehörigkeit deutbar sein. Damit wäre er nicht verloren für die sozialistische Gesellschaft. Körperliche An- bzw. Abwesenheiten von Filmlederjacken sind zur gruppenbezogenen ideologischen Verteufelung in Szene gesetzt, aber der Held verweigert sich beiden Zugehörigkeiten.

Auch in **Berlin um die Ecke** (Gerhard Klein, 1966/1990) begleitet die DEFA-Lederjacke junge Männer auf brutaler Prügelattacke gegen Verfechter der sozialistischen Ordnung. Diesmal trifft es den alten »DEFA-Vorzeige-Parteisekretär vom Dienst«, der wieder einmal einen linientreuen Vertreter von Partei und Staat gibt. Der erste Zuschauerblick trifft sofort auf eine schwarze Lederjacke. **Berlin um die Ecke** erzählt Generationskonflikte aus einer maroden Ostberliner Metallfabrik

heraus. Der Film beobachtet seinen Protagonisten beim Erwachsenwerden im Vaterland der Werktätigen mit Lederjacke. Dauernd gibt es Ärger, auf der Arbeit und beim Motorradschrauben. Einer der Kumpels ist mit 18 in den Westen abgehauen, aber mit Torero-Absatz-Stiefeln und Jeans zurückgekommen. Und endlich wird die Jacke auch lauthals im Dialog benannt: »Du musst wieder dabei gewesen sein, mit Deiner Lederjacke!«, heißt es vom Polizei-ABV über die Jugendlichen, die sich mit Kofferradios auf der Straße »herumtreiben«. »Ick bin et doch immer, der mit der Lederjacke!«, ist die Antwort. Die Frau seiner Träume sagt: »Ziehen Sie sich doch mal 'ne andere Jacke an!« – Doch die »böse Jacke« gehört zu ihm, dem tagsüber kaum unterscheidbaren farblos-grauen Träger der uniformen Arbeitsklamotten. Sie hilft ihm, zu Ende zu rebellieren, ist Schutzhaut und ein Teil seines noch fragilen Egos. Als er mit der Freundin auf dem Soziussitz seines Motorrades in die neue Wohnung knattert, hat er fertig pubertiert und gibt die »Jacke des Anstoßes« an den kleinen Bruder weiter, der nun in sie und mit ihr, in seine eigenen Konflikte mit dem Sozialismus, hineinwachsen wird.

Eine weitere filmische Variante von Generationskonflikt ist 1966 der Film **Jahrgang 45** (Jürgen Böttcher). Der zentrale Lederjackenträger entwickelt 21 Jahre nach seiner Geburt und der Befreiung vom Faschismus einen enormen Pubertäts-Anfall. Er ist nicht nur verheiratet, Autoschlosser und guter Arbeiter, sondern auch ein riesen Spielkalb. Es heißt im Dialog: »Er wird sich

Auch die Weitergabe eines Lebensstils? Der kleine bekommt vom großen Bruder die Lederjacke zum Hineinwachsen (**Berlin um die Ecke**, Gerhard Klein, 1966/1990)





Alfred (Rolf Römer): Trotz Motorrad und Lederjacke endlich erwachsen? (Jahrgang 45, Jürgen Böttcher, 1966/1990)

noch die Rente in Nietenhosen abholen!« Die Scheidung ist beantragt. Er will wieder bei Mutti einziehen, trödelt, blödel, »gammelt rum«, nimmt nichts ernst. Über der Schulter baumelt die schwarze Lederjacke im Automobilisten-Format. Und da sind sie wieder alle: Jeans, Motorrad, Kofferradio und auch seine Kinderfreunde-Jungs in der Motorrad-Kellerwerkstatt. Und dann kommt auch noch der dünnste der Knaben in der riesigen Schalkragen-Jacke von Manfred Krug aus *Spur der Steine* auf den Hof. Die »Herren« sind sogar zu faul, sich zu prügeln. Aber »da besinnt sich das Kind, kehrt zurück geschwind«: Hänchenklein knattert mit Motorrad, Lederhandschuhen, Sonnenbrille, Lederjacke und wiedergefundener Ehefrau los. Der Zuschauer guckt auf Neubauten, in denen die Protagonisten eigentlich Wohnungen haben sollten, mit Bad und Kindern. Und plötzlich passt doch alles zusammen.

1975 darf der Lederjacken-Rebell einen Film lang gar nichts sagen. *Unser stiller Mann* (Bernhard Stephan) ist ein Bauwagen-Milieu-Film: eine Schienenleger-Brigade mitten im Wald. Der neue Mann ist starker Individualist und der einzige mit schwarzer Motorradjacke im Flieger-Format. Der hübsche Wahrheitsfanatiker, mit West-Jeans, langen schwarzen Haaren, gepflegtem sexy Bartwuchs hatte früher eine »richtig große Fresse«. Nun schweigt er, rackert wie blöde und bringt damit die ihn umgebende, sozialistische Labor- und Agitier-Gemeinschaft an die Grenzen ihrer Selbsterkenntnis. Er ist der Prototyp des DDR-Gesellschaftsaussteigers in der inneren Emigration, den es in der Realität häufiger gab als angenommen. Die Filmautoren haben ihn mit den hier genannten Attributen ausgemalt, weil anderes wohl außerhalb ihrer Vorstellung lag. Der Zuschauer

darf lernen, dass Schweigen auf Dauer einsam macht! Ein freches Lied begleitet und kommentiert den Film: »... muss man in allen Lebenslagen das was man denkt auch sagen!« – Diesem geträllerten Aufruf wohnt, angesichts der Historie, bis heute eine Verhöhnung inne.

Frauen mit und zwischen Jacken

Die Aussage der DEFA-Lederjacke ist inzwischen ambivalenter geworden, sie kann jetzt alles sein, ist vor allem aber cool, teuer und schwer zu erhalten. Sie stammt aus Auslands-Einkauf, West-Paketsendung, ist selbstgenäht, im Exquisit-Laden gekauft oder ein Dachbodenfund. Und nun exponiert sie auch Trägerinnen und verdeutlicht ihre Positionen in der Film-Sozialisation und im sozialistischen Geschlechter-Gebaren. Auch als modisches Bekleidungsstück ist sie noch immer aussagekräftig genug, um Protagonistinnen direkt oder indirekt zu definieren, den Zuschauenden Möglichkeiten zur Identifikation und Projektion anzubieten.

Lederjacken begleiten diverse weibliche Selbstfindungsbemühungen im Sozialismus, wie Beispiele zeigen. *Sabine Wulff* (Erwin Stranka) kommt 1978 in die DDR-Kinos, aber eigentlich nach 18 Monaten aus dem DEFA-Jugendwerkhof, in dem sie auf das Leben in der sozialistischen Gesellschaft vorbereitet werden sollte. Sie landet in einer öden Kleinstadt zur Untermiete bei einer jener liebenswerten, altschrulligen DEFA-Wirtinnen. Extrem eintöniger Schichtdienst im VEB Schuhfabrik »Roter Stern«, Männer-Kontakte und andere Katastrophen begleiten Sabine durch den Film. Sie ist unbequem, sagt was sie denkt, sucht ihren eigenen Weg und kauft sich vom selbstverdienten Geld eine schwarze, gerade geschnittene, kunstlederne »Ost-Jacke« mit silbernen Druckknöpfen, die reichlich unterhalb der Hüfte endet. Als sie eine träumerische Phase durchlebt, kombiniert sie die neue Jacke mit einem glockigen Maxirock. Ein Outfit, das sie wieder verwirft. Denn als sie am Ende des Films nach durchgestandenen Konflikten und einer ungunstigen Lederjacken-Männergeschichte ihren eigenen Weg geht, positioniert sie ihren Körper und ihr Bewusstsein mit Ost-Jeans und Ost-Lederjacke androgyn, mitten auf der Leinwand! Sie ist selbstbewusst und angekommen, erzählt das Schlussbild.

Im Mittelpunkt von *Bürgschaft für ein Jahr* (Herrmann Zschoche, 1981) steht eine junge Hilfsarbeiterin mit drei kleinen Kindern, bildungsfern, Alkoholikerin, asozial, auf der Suche nach Halt und dem, was man die große Liebe nennt. Der Film visualisiert zwar die Geschichte einer Frau ohne Lederjacke, aber im Dauerkontakt mit zwei Lederjacken-Trägern. Der eine will sie auf den richtigen Weg bringen, der andere bringt sie davon ab. Der eine trägt als ehrenamtlicher Bewährungshelfer eine schwarze



Einmal umgekehrt: sie in Leder, er in weichem Strick – Sabine (Karin Düwel) und Hansel (Hans-Joachim Frank) in **Sabine Wulff** (Erwin Stranka, 1978)

Automobilisten-Jacke, die hier zur Konformisten-Jacke wird. Denn ausgerüstet mit Frau, Kind, Neubauwohnung, Fernheizung, fließend Warmwasser und zwei guten Gehältern lässt es sich auch im Sozialismus gut leben. Der andere ist der freche Prototyp des sorgen- und verantwortungslosen Affärenhoppers mit wilden Locken und verlebtem Leder-Blouson. Die Sujets zeigen einen coolen Typen, der gern bedürftige Frauenherzen knackt. Diesen beiden Männergestalten wird ein besorgter Kümmerer entgegengestellt. Ein netter anpassungsfähiger Versorger-Typ im beige Ost-Popeline-Parka, der die Langweiligkeit seines Trägers ausplaudert.

Ein April hat 30 Tage (Gunther Scholz, 1978) ist ein Film zum Thema kommunistische Emigranten in der DDR. Im Zentrum der Erzählung erscheint eine in der sozialistischen Gesellschaft gut integrierte, selbstbewusste Industrie-Arbeiterin, alleinerziehend mit frisch zugewiesener Neubauwohnung. Als Zeichen trägt sie eine knappe Automobilisten-Jacke in dunkelbraun, mit Gürtel, wie sie derzeit modern und begehrt war. Als sie sich in den attraktiven südamerikanischen Emigranten von gegenüber verliebt, weicht ihr stabiles Leben auf und wird gefühlig. Das Nachdenken über mögliche Zugeständnisse auf Kosten ihrer selbstverständlichen Emanzipation findet sein ikonographisches Zeichen in einer weichen, weißen, langen, durchlässigen Woll-Strickjacke, die der sonstigen Lederjacke entgegen inszeniert wird. In den dreißig Tagen ihrer Liebe wird deutlich, dass die Stellung von Mann und Frau, natürlich mit kommunistischem Kampf begründet, völlig erodiert. Ihr Warten auf den Mann und seine Null-Informationen-Taktik weisen sie in eine ausschließlich reagierende Lebenssituation der Großmütter-Generation zurück. Als er wieder »hinaus in den Kampf gehen muss« und sie all ihre Kraft braucht, da trägt sie wieder ihre Lederjacke und versteht.

Eine Frau und drei Männer mit vier sehr diversen



Auf dem Weg: Stark, allein und Leder. Das Schlussbild von **Sabine Wulff** (Erwin Stranka, 1978)

Lederjacken werden in **Solo Sunny** (Konrad Wolf, 1979) vorgeführt. Damit erfolgt eine Art Gleichstellung, die dennoch in eine hierarchische sozial-moralische Zuordnung zerbrochen wird. Eine ambitionierte Sängerin ohne wirkliche Perspektive wird als Singe-Zahn bei Brigadefeiern quer durch die Republik verheizt. Das war zu DDR-Zeiten ein gut bezahlter Job. Und so kann sie sich eine den Zuschauerneid erregende Lederjacke leisten. Denn auch die Klamotte gehörte zum Geschäft. Es handelt sich um einen knappen schwarzen Blouson, in dem sie sich gleich zu Anfang des Films demonstrativ am Fensterkreuz ihrer Prenzlauerberg-Altbauwohnung räkelte. Diese Jacke ist eindeutig ausgewählt, um nichts

Attraktiver Tunichtgut in Dachbodenfund aus Leder: Christian Steyer neben Katrin Sass in **Herrmann Zschoches Literaturverfilmung Bürgschaft für ein Jahr** (1981)





Renate Krößner spielt **Solo Sunny** (Konrad Wolf, 1978/1979), hier als verträumte Kämpferin im Leder-Blouson

anderes zu sein als sexy und zusammen mit den knallengen Jeans keinen Zweifel an der verhüllten Figur zu lassen. Aber sie ist auch eine junge Frau auf der Suche nach sich selbst, dem eigenen Weg, nach Liebe und Wahrhaftigkeit. Auf ihrem Weg durch die illustrierte und illustre DDR-Sozialisation muss sie sich an mehr oder weniger speziellen Männern mit markanten Lederjacken abarbeiten. Da wäre zunächst der heftig gockelnde Dauer-Taxifahrer in einer schwarzen, abgewetzten, folgerichtigen Automobilisten-Lederjacke mit der ausgeprägten finanziellen Interessiertheit des etablierten DDR-Spießbürgers und Kaufabsicht bezüglich einer Dauerbeziehung. Ein weiterer Lederjacken-Galan ist der »letzte« versoffene Musiker der Tournee-Truppe, der nur noch die Sängerin unter sich hierarchisiert und sie zum »sexuellen Unterliegen« benutzen will. Die Jacke des Möchtegern-Vergewaltigers ist so dunkel und schmierig wie ihr Träger. Und der unangenehmste der Herren ist der ungünstig gealterte Pausenansager, der mit seiner beigen, edelspießigen Wildlederjacke seine Primitivität verkleidet und mit wenig Mühe »ne gute Mark« macht. Der Film markiert Verlogenheiten, Eitelkeiten, materielle Interessiertheiten und frauenfeindliches Verhalten in einer Art Mikrokosmos der entwickelten sozialistischen Gesellschaft, mit wirkungsvoller Unterstützung ihrer teuer erkauften Lederjacken.

Sozialistische Schnuckel-Typen

Der »DEFA-Film-Mann« im Allgemeinen hatte Stil, er trug eher Jackett. Dennoch war die lederne Statement-Jacke auch in der DDR zum Modeaccessoire, zur legeren sportlichen Freizeitjacke geworden und damit der ideologische oder soziale Aspekt in den Hintergrund



Auch hinter der Kamera trägt man gern die Lederjacke. Autor Wolfgang Kohlhaase und Regisseur Konrad Wolf bei den Dreharbeiten zu **Solo Sunny** (1978/79)

getreten. Das wird besonders sichtbar im vorgespielten Geschlechterkampf mit putzigem Balzgehave und Hahnenkämpfen im Tanz- und Musikfilm **Heißer Sommer** (Joachim Hasler, 1968). Angereichert mit damals noch ulkigen männer- und frauenfeindlichen Schlagworten zur Gleichberechtigung kämpfen 21 filmisch behauptete 17-Jährige gegen die Hemmung der erotischen Entwicklung im Ostsee-Sommer vor dem Abitur. Zwei der Mädels sind im modisch-bräunlichen Kunstleder-Blouson unterwegs. Unter den jungen Männern sind nur die beiden Rivalen um das schönste Mädchen ganz selbstverständlich mit echter Lederjacke angetan. Der eine in braun-beigem, weitem Wildleder-Blouson. Der andere in schwarzer, gerade geschnittener Automobilisten-Jacke mit sportlich kurzer Hüftlänge. Beim Tanz am Lagerfeuer, beim erotischen Treff im Heu, in Traumsequenzen und bei der Prügelei um die Cliques-Schönheit sowie am Morgen danach tragen die beiden Kampfhähne stolz ihre Lederjacken zur Schau, die ihnen in der Gruppenhierarchie von Anfang an eine Sonderstellung und erotische Attraktivität bescheinigen. Sie sind erste unter Gleichen und werden in diesem Sinne vom »Urlaubs Kollektiv« wieder eingeholt, als sie sich auf die Nase hauen. Die blonde Kollektiv-Schönheit entscheidet sich für den Träger der strammen Automobilisten-Jacke. Der »Richtige« mit der Männer-Jacke triumphiert gegen den Träger des schlaksigen Blousons mit eher samtiger Anmutung.

Die zum absoluten DDR-Kultfilm erklärte **Legende von Paul und Paula** (Heiner Carow, 1972) arbeitet zwar wenig,



Attraktive Kampfhähne, unterschieden durch Wildleder und Leder: Hanns-Michael Schmidt und Frank Schöbel in **Heißer Sommer** (Joachim Hasler, 1968)

dafür aber pointiert mit der Film-Lederjacke und auch mit ihren interessanten Bekleidungs-Ableger-Varianten. Die Anwesenheit der Lederklamotte erzählt von persönlicher Freiheit und ein wenig DDR-Abenteuer, ihre Abwesenheit von auch dem Sozialismus immanenter kleinbürgerlicher Enge und bildungsferner Spießigkeit. Gleich zu Beginn wird Lederbekleidung in engem Zusammenhang von Rummelplatz und fahrenden Budenbetreibern visualisiert. Eine junge Frau fällt auf einen Karussellmitfahrer herein. Seine unzuverlässige »Wanderarbeiter-Wildheit« wird mit einer braunen Wildlederweste unterstrichen, die ihren unteren Abschluss im



Leder-Erotik in Jacke und Schnürstiefeln: Heidemarie Wenzel und Winfried Glatzeder in **Die Legende von Paul und Paula** (Heiner Carow, 1972)

Hüftbereich durch zirzensisch baumelnde Fransen findet. Zur gleichen Zeit erscheint ein junger Mann an einer Schießbude desselben Rummels in graubrauner weiter Flieger-Lederjacke. Dieser Paul schießt und flirtet gut und kann die durch kreuzweis geschnürte Leder-Kleidung erotisierte Schießbuden-Tochter heiraten. Seine Lederjacke legt er mit der wilden, ungebundenen Zeit ab. Als Funktionär trägt er Anzug. Als böses Vorzeichen der Entwicklung trägt schon der Hochzeitsfotograf das teure beigefarbene Edelspießer-Lederjackett.

Paul droht, den im DEFA-Film immer wieder gern beschworenen Kampf um die wahre Liebe feige zu verlieren. Erst als er mit der Kaufhallen-Kassiererin romantisierende Unzucht treibt und unrasiert im Suff ihre Wohnungstür belagert, hängt plötzlich seine alte, lederne Jacke hinter ihm. Er hat sie wiederentdeckt, als Zeichen seiner neuen Freiheit und der echten Liebe, die er einst durch begehrlische Blicke auf weibliche Leder-Erotik verlor.

Vorspiel (Peter Kahane, 1987) ist eine New-Girl-in-Town-Geschichte und besonders interessant, weil es gegen Ende dieser Betrachtungen eine Motorrad-Lederjacken-Clique zu entdecken gibt, die weder ideologisch noch moralisch vorgeführt wird, sondern einfach nur pubertieren darf! Und es wird eine Geschichte mit Realitätsbezug erzählt, die auch in der DDR ein ungeschriebenes Gesetz war: Der Cliquen-Chef bekommt immer das schönste Mädchen! Und diesmal ist der einzige mit der supercoolen schwarzen Motorrad-Lederjacke der uncoole Cliquen-Blödi, der doof rumsteht! Den harmlosen, eierschalenfarbenen Jugendmode-Parka trägt der Beziehungs-Verlierer, der damit von Anfang an



Jungwolf im Lammfell-Blouson: Ahmad Mesgarha als »Major« in **Vorspiel** (Peter Kahane, 1987)



Kleiner Pierrot im abgewetzten Flieger-Blouson:
Dirk Kummer als Matthias in **Coming Out**
(Heiner Carow, 1988/1989)

gezeichnet ist. Der Cliques-Chef hingegen ist auf seinem Motorrad mit einer alten fellgefütterten Bomberjacke unterwegs, die ihn als Jung-Wolf im Schafspelz mit jeder Menge Erfahrung bei der Weiblichkeit illustriert. Denn die Schönste bekommt auch den Tollsten.

Eine weitere »Lederjacke-gegen-Ost-Parka«-Geschichte ist **Coming Out** (Heiner Carow, 1988/89). Das Spiel beginnt, und in der legendären Ostberliner Schwulenbar »Burgfrieden« trifft man sich in fantasievollen Lederklamotten, die keine Jacken sind. Der Film begleitet den jungen Lehrer, der ungewollt auf die Suche nach seiner sexuellen Identität gerät. Eigentlich läuft alles »normal« in seiner Beziehung mit Frau und Schwangerschaft und seinem eierschalenfarbenen Tagsüber-Stoff-Spießer-Parka, der auch in anderen Filmen schon Angepasstheit erzählt hat und in dem er so auffällig unauffällig sein kann. Und dann verliebt er sich in einen entzückenden kleinen Pierrot in einer richtigen, echten, alten und männlichen Fliegerjacke, in schwarzbraun. Es scheint, als möchten die Filmbilder der sehr abgetragenen Jacke von vielen nächtlichen Suchen plaudern, die nun ihr Ziel erreicht haben. Auch der Lehrer streift nun mit seiner Lederjacke durch das nächtliche Berlin und wird in den Gängen der U-Bahn am Alexanderplatz beinahe verprügelt. Dabei wird der dunkelbraune Blouson zum Begleiter seines Coming Outs. Die knappe Jacke begleitet ihn bei seinen Stippvisiten auf dem »Schwulen-Laufsteg« und am Toilettenhäuschen am Märchenbrunnen, bei seiner traurigen Suche nach dem ängstlich verschmähten Geliebten. Aber es ist mehr. Die Lederjacke begleitet einfach sein Erwachsenwerden als Mensch und damit seine Selbstdefinition als homosexueller Mann. Sie wird Schutzhaut

und Stärke, für den Zuschauer optisches Zeichen seiner Entwicklung. Der Stoff-Spießer-Parka hat gegen die Lederjacke verloren, die er nun auch am Tage trägt.

Von Künstlern in Angeber-Lederjacken

Eine ganz besondere Lederjacke taucht höchst selten, aber zielgerichtet in einigen späteren DEFA-Filmen auf. In der DDR-Realität spielte sie keine wirkliche Rolle: die »Ich weiß nicht wohin mit meinem Geld«-Lederjacke. Mit ihr wird die Grenze vom Kleidungsstück zum Accessoire überschritten. Es ist das beigefarbene Lederjackett, das wie ein Anzugjackett aus stoffweichem Leder auf den Männerkörper genäht ist. Dieses Jackett in Leder oder gern in Wildleder unterstreicht den exquisiten Lebensstil am Gipfel sozialistischer Dekadenz. Es ist so empfindlich, dass selbst der Zuschauer Angst hat, der Verkörperer der entsprechenden dramatischen Figur könne sich beschmutzen. Mit diesem modischen Auswuchs der »Kampf- und Männerjacke an sich« wurden gut betuchte Künstler oder Oberspießer versehen.

Besonders deutlich wird das in **Der Mann, der nach der Oma kam** (Roland Oehme, 1971) in der Gegen-Inszenierung. Der Entertainer und Vater einer Künstler-Ehe trägt das lederne Statussymbol des gereiften, männlichen DDR-Edelspießers von gehobener Lebensart, das beige Wildleder-Jackett. Die dienstlich und gesellschaftlich stark engagierte Familie sucht Unterstützung durch ein temporäres männliches Dienstmädchen. Auch der hilfreiche Student trägt eine Lederjacke als praktische Arbeitsbekleidung, beim Kinderwagenschieben. Der Haushaltshelfer wird als sozial und mental



Rolf Herricht als Fernsehkomiker Günter Piesold im beigefarbenen Angeber-Wildleder-Jackett (**Der Mann, der nach der Oma kam**, Roland Oehme, 1971, rechts neben ihm: Harald Wandel)



Winfried Glatzeder als ledriges Kindermädchen
 Erwin Graffunda in der Komödie **Der Mann, der nach der Oma kam** (Roland Oehme, 1971, links neben ihm: Marita Böhme, rechts: Carmen-Maja Antoni)

unterschiedenes Männer-Gegenbild zum spießig-hilflosen Künstlervater durch einen flotten, modisch weiten, grau-braunen ledernen Schlabber-Blouson mit Gebrauchsspuren inszeniert.

Einem weiteren Edeljackett-Film-Vater begegnet der Betrachter in der »vorwiegend heiter« gemeinten Ferienhaus-Stress-Komödie **Der Baulöwe** (Georgi Kissimov, 1979). Der Protagonist ist ein angeblich bekannter Fernsehkomiker. Unter dem Dialog-Motto: »Du musst die Zähnnchen zeigen, zum Optimismus neigen« wird kolportiert: Künstler haben Geld und sind im Alltag eitle Idioten. Das Baugeschehen nimmt seinen Lauf. Zwei Künstler der leichten Muse und ein abgehobener Architekt werden in beigefarbenen Lederjacken als merkwürdige Vertreter der nicht in der Produktion arbeitenden Bevölkerung in Szene gesetzt. Der wenig begabte Architekt trägt einen hemdartig geschnittenen, mit Goldknöpfen bestückten, hauchdünnen, hüftlangen Angeber-Leder-Blouson mit aufgeklappten Manschetten, den er, wie scheinbar alle DDR-Künstler, mit einem albernem Seidenschal kombiniert. Der Baulöwe im Baustress ist scheinbar ein gänzlich beiger Mensch mit wenig Neigung zu anderen Bekleidungsfarben. Zum beigen Lederjackett gehören bei ihm auch Hose, Pullover und Schal in beige. Den Glanzpunkt der filmischen Lederkluft-Parade setzt jedoch die lächerliche dramatische Figur eines Berliner Alt-Regisseurs mit einer auf jugendlich getrimmten Körper-Illustration. Er hat seine Ost-Jeans auf Hochwasserstand gekrempelt und sie mit einem auffälligen Damengürtel versehen. Das kombiniert er mit eierschalenfarbenen Cowboy-Stiefeln ohne Torero-Absatz, dem »Künstler-Seidenschal« sowie einem beige-braunen, nicht ganz taillenlangen kunstledernen Blouson, der seine Herkunft aus der



Parodie auf einen Regisseur: Herbert Köfer in **Der Baulöwe** (Georgi Kissimov, 1979, rechts neben ihm: Rolf Herricht)

Kinder-Konfektion schlecht verleugnet. Damit hat die einstige heroisierte oder kriminalisierte DEFA-Jacke ihren wandelbaren Stellenwert als kunstledernes Jokus-Mäntelchen eines Pseudo-Clowns gekrönt.

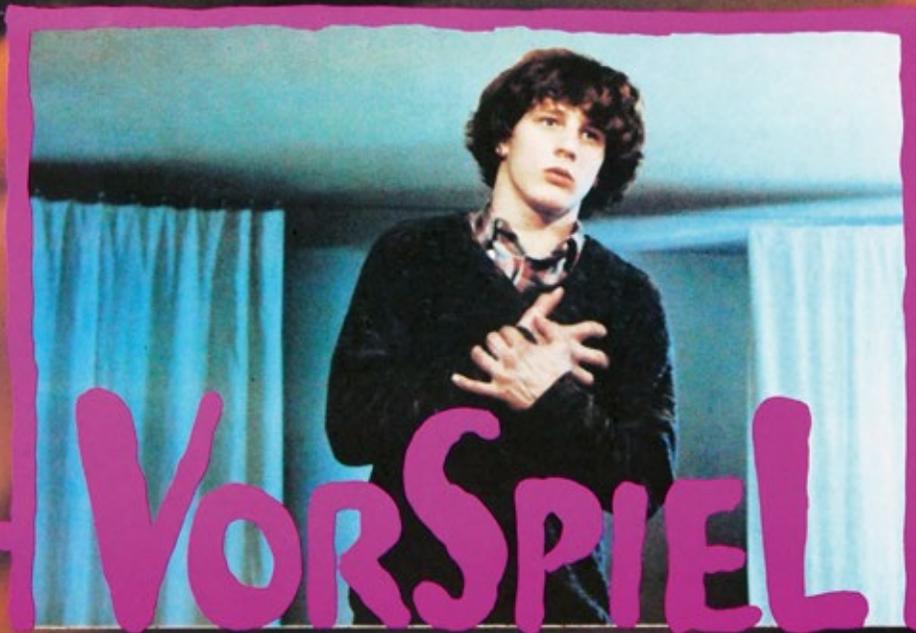
Die DEFA-Lederjacke war mehr als nur Teil des Filmkostüms. Ihr oblag es, dramatische Figuren ab- oder aufzuwerten und sie innerhalb des Leinwandgeschehens zu positionieren. Durch sie wurden Veränderung oder Kontinuität in dramatischen Figuren oder Geschichten bezeichnet. Gegeninszenierungen von militärischen, paramilitärischen oder zivilen Uniformen sowie Strickwaren oder Stoffbekleidung wurden als optischer Gegenpol forcierend eingesetzt. Auch sozialer Status in der erzählten Hierarchie oder Eliten-Zugehörigkeit wurden flugs von der Jacke ausgeplaudert. Sie bezog sich in ihrem Getragenwerden bis zum Ende der DEFA immer auf die sozialistische Gesellschaft, ihre Vorkämpfer, Verfechter und gern auch auf ihre Zweifler, Kritiker und sogar Feinde. Damit ist die DEFA-Lederjacke im weiteren Sinne immer mit der Sicht auf Herleitung, Aufbau, Bedrohung und Schutz der Diktatur des Proletariats und also der Ideologie zu lesen. Sie wird ideologisch, geopolitisch, sozial und psychologisch vom Sujet in Anspruch genommen, lässt nur allzu oft den propagandistischen Zeigefinger erkennen und ist immer eine Art in Leder gefasste Zeitdiagnose.

Letztlich habe ich mir keine neue Lederjacke gekauft, trage stattdessen die mir gemäße, die alte, mit den Gebrauchsspuren von gelebter Zeit. ■

Die Filmhistorikerin und Diplom-Kulturarbeiterin Evelyn Hampicke (*1953) ist Autorin, Kuratorin und Gastdozentin, u. a. an den Universitäten Trier, Marburg, Lüneburg und Babelsberg. Sie forscht zur Imagebildung durch Kleidung und Mode, latenten Propaganda in den Unterhaltungsfilmern deutscher Diktaturen, zur filmischen Darstellung von Minderheiten sowie Armut. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin im Staatlichen Filmarchiv der DDR und lebt in Berlin.



Ein DEFA-Film der Gruppe „Roter Kreis“ Mit Hendrik Dury, Susanne Hoß, Antje Straßburger, Ahmad Mesgarha,
Hermann Beyer, Karin Schröder – Szenarium: Thomas Knauf, Peter Kahane Drehbuch: Peter Kahane
Regie: Peter Kahane Produktionsleitung: Uwe Kraft Kamera: Andreas Köfer
Musik: Tamás Kahane, Karl-Ernst Sasse Bauten: Dieter Adam



VORSPIEL



Foto: DEFA-Goldmann

Projekt P
Produktion



Mariana Ivanova ist Professorin für Deutschen Film und Deutsche Medien und seit diesem Jahr die akademische Direktorin der DEFA Film Library an der University of Massachusetts in Amherst (USA) – dem außerhalb Deutschlands einzigen und größten Archiv und Forschungszentrum, das sich dem Filmschaffen der DDR widmet.

Die DEFA Film Library: Ein Ort internationaler Begegnungen

Mariana Ivanova – Die neue akademische Direktorin stellt sich und die zukünftige Arbeit der DEFA Film Library vor

Als Kind im Bulgarien der 1980er-Jahre saß ich oft stundenlang vor dem Fernseher und schaute mir am Wochenende das Kinderprogramm *Millionen und einen Wunsch* an. Das Programm hatte mit dem Millionenfilm der DEFA wenig zu tun, oder vielleicht doch? Auf jeden Fall saß ich da und war von einer Welt gebannt, die sich wahrlich nur in meinen Wünschen spiegelte. Vielleicht waren es sogar viele unterschiedliche Welten, die in russischen und tschechischen, ostdeutschen und polnischen, ungarischen und rumänischen Filmen existierten. Es waren wundersame Welten voller Zauberblumen und klingenden Bäumchen, sprechende Raben und auch Prinzessinnen, die sich fragten, ob Wolken aus Zuckerwatte sind ... Und obwohl mir vieles damals seltsam

erschien, da die Filme oft in einer Fremdsprache mit Untertiteln ausgestrahlt wurden, kommt es mir heute so vor, als ob das an ihnen Merkwürdige und Wundersame mit der Zeit doch »eigen« geworden ist. Jedenfalls habe ich damals angefangen zu begreifen, dass es andere Länder gibt, in denen man andere Sprachen spricht und wo andere Kinder sich möglicherweise dieselben Filme wie ich anschauen.

Ich bin 2001 in die USA umgezogen, um meinen Master an der University of Pittsburgh zu erwerben. Beim großen Sprung über den Atlantik habe ich die DEFA mitgenommen. Mein erster Vortrag bei einer Studententagung an der University of Texas, an der ich später promoviert wurde, war über Konrad Wolfs Kriegsdra-

ma **Sterne** (1959) und seine Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor Angel Wagenstein. Meine Doktormutter, die Filmwissenschaftlerin Sabine Hake, unterstützte mich im Vorhaben, die DEFA weiter zu erforschen. Sie war auch diejenige, die mir von dem Sommerfilminstitut der DEFA Film Library erzählte. 2007 habe ich dann am Institut »Solidarität: DEFA und Lateinamerika« teilgenommen, das von meiner Kollegin Sky Arndt-Briggs und dem Gründer der DEFA Film Library, Prof. Barton Byg, organisiert wurde. Neben DEFA-Koproduktionen mit südamerikanischen Studios habe ich damals auch ein Filmfestival mit kubanischen Filmen besucht. Nach den Filmvorführungen wurden anregende Diskussionen mit dem Publikum und den Forschenden geführt. Alle, ob Studierende oder bereits etablierte Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler konnten mitreden und mitdenken. Unter den Teilnehmenden waren Deutsche, Amerikaner, Osteuropäer, Kanadier und Südamerikaner... Es hat mich sehr beeindruckt, dass sich Leute aus aller Welt über die internationalen Beziehungen des ostdeutschen Kinos austauschen wollten. Es waren anregende Diskussionen, bei denen verschiedene kulturelle, politische und soziale Erfahrungen eingebracht wurden.

Vor allem fiel mir damals Rainer Simons Film **Die Besteigung des Chimborazo** (1989) als Koproduktion zwischen der DEFA, westdeutschen Partnern und Filmemachern aus Ecuador auf. Ich wusste zwar, dass die DEFA schon 1959 mit bulgarischen Koproduktionspartnern den Film **Sterne** gedreht hatte, doch nun wurde mir klar, dass das Babelsberger Studio weltweit Kontakte pflegte! Diese internationalen Beziehungen haben mich fasziniert und wurden dann zu meinem eigentlichen Forschungsthema. So begann ich in den nächsten Jahren DEFA-Koproduktionen und den Austausch von Dienstleistungen zwischen dem Babelsberger Filmstudio und anderen Produktionsfirmen in Ost- und Westeuropa zu untersuchen. Zunächst habe ich mich mit Angel Wagenstein, dem Drehbuchautor, der bei fünf DEFA-Filmen mitgewirkt hatte, in Kontakt gesetzt. Das war naheliegend, da Wagenstein, wie ich, aus Bulgarien kommt. Ich habe zwei Kurzfilme über ihn gedreht, die seine gemeinsame Arbeit mit Konrad Wolf beleuchten. Die Begegnung mit Wagenstein, der ja auch Filme in Polen und der Tschechoslowakei gedreht und mit Wolf in der Sowjetunion studiert hatte, hinterließ bei mir Spuren. Er berichtete begeistert von einem regen Austausch von Regisseuren, Darstellern, Autoren an Mosfilm und Barrandov, Lenfilm, Boyana und DEFA und von vielen Filmschaffenden, die in Moskau, Prag oder Potsdam studiert hatten. Seine Berichte habe ich dann in Kurzfilme umgestaltet, deren Produktion von der DEFA Film Library und der DEFA-Stiftung großzügig unterstützt wurde und die anschließend als Bonus-Material auf den

nordamerikanischen DVD-Editionen zu **Sterne** und **Goya** (Konrad Wolf, 1971) erschienen.

Später bin ich auf meinen Forschungsreisen nach Deutschland vielen anderen DEFA-Regisseuren, Drehbuchautoren, Schauspielern und Dramaturgen begegnet. Ich erinnere mich so gern an meine interessanten Gespräche mit Günter Reisch, Iris Gusner, Andreas Dresen und Egon Günther, mit den Schauspielerinnen Annekathrin Bürger und Angelica Domröse, aber auch mit dem DEFA-Chefdramaturgen Rudolf Jürschik, dem Aufnahmeleiter Gerrit List und mit dem Filmwissenschaftler Ralf Schenk, der viele dieser Kontakte vermittelte. Und natürlich habe ich jede Gelegenheit genutzt, Filmvorführungen im Kino Arsenal oder im Zeughauskino zu besuchen, um weitere DEFA-Filme zu entdecken und mich mit anderen Fans und Forschenden auszutauschen.

2011 habe ich an der Tagung »DEFA International« teilgenommen, die an der Filmuniversität Babelsberg »Konrad Wolf« stattfand und von der DEFA Film Library mitveranstaltet wurde. Auch auf dieser Tagung gab es eine internationale Teilnehmerschaft und es waren viele junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler vertreten. Diese Tagung schlug meiner Meinung nach eine neue Richtung der DEFA-Forschung ein, da sie über den Begriff »Nationalkino« hinausging. Das überzeugte mich abermals, dass das DEFA-Studio weder provinziell noch in sich geschlossen war, wie es bis dahin in englischsprachigen Publikationen, vor allem aus der Zeit des Kalten Kriegs, beschrieben wurde. Es gab ein internationales

In **Sterne** (Konrad Wolf, 1959) begegnet der Wehrmachts-Unteroffizier Walter (Jürgen Frohriep) der Jüdin Ruth (Sascha Kruscharska), die seine Soldatenpflichten mit seinem humanistischen Engagement in Konflikt bringt ...





Nach dem Roman von Lion Feuchtwanger zeigt Regisseur Konrad Wolf 1971 den Künstler Goya (rechts Donatas Banionis mit links Fred Düren als Esteve) im Widerspruch zwischen Volksverbundenheit und Treue zum König

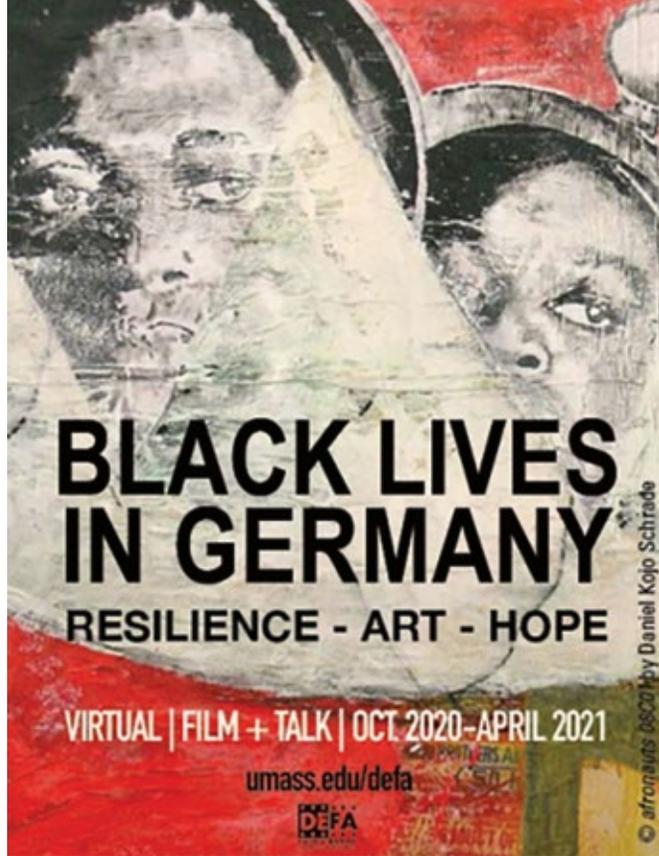
DEFA-Netzwerk, welches nicht nur die Produktion, sondern auch die Auswertung der DEFA-Filme betraf. DEFA-Filme wurden auf vielen wichtigen internationalen Festivals gezeigt. Die Strukturen des Studios ähnelten denen in Hollywood, denn es gab alle Gewerke der Filmproduktion an einem Ort. Oft wird das DEFA-Studio deshalb auch das »Hollywood hinter der Mauer« genannt. Nach der Wende sind Hollywood-Blockbuster und etliche europäische Koproduktionen in Babelsberg entstanden, aber die Voraussetzungen dafür waren sozusagen schon früher da, durch das Studiogelände, aber auch die Kostüme und Kulissen, die bis heute im Filmmuseum Potsdam aufbewahrt werden. Aus meinen Interviews, Begegnungen mit internationalen DEFA-Forschenden und natürlich meinen jahrelangen Archiv-Recherchen entstand mein erstes Buch *Cinema of Collaboration: DEFA Coproductions and International Exchange in Cold War Europe (Kino der Zusammenarbeit: DEFA-Koproduktionen und Internationaler Austausch in Europa während des Kalten Kriegs)*, das 2019 auf Englisch erschienen ist. Ich beschäftigte mich mit einem Unternehmen, in dessen Mittelpunkt auch ein internationaler Austausch und die Sehnsucht nach weltweitem Erfolg und Anerkennung standen. Das Buch ist nur ein Anfang, um wichtige internationale Beziehungen und Projekte der DEFA zu rekonstruieren und zu zeigen, inwieweit die DEFA das Weltkino mitgeprägt hat.

Seit Januar 2020 gehöre ich nun zum kreativen Team der DEFA Film Library an der University of Massachusetts. Mir ist bewusst, dass ich die erfolgreiche Stafette von Prof. Barton Byg übernehme und in seinem Sinne helfen werde, dass hier an der DEFA Film Library internationale Film-, Kunst-, Theaterwissenschaftlerinnen und -Wissenschaftler oder Historikerinnen und Historiker ein Zuhause finden. Gemeinsam mit meinen Kolleginnen Sky Arndt-Briggs, Hiltrud Schulz, Victoria Rizo Lenshyn und

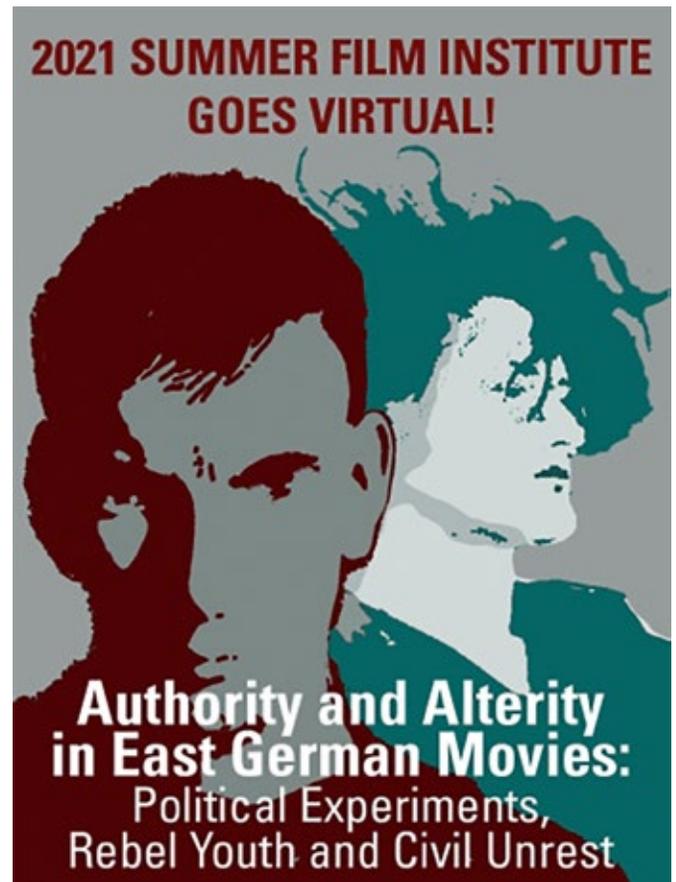
Kevina King werden wir dieses Zuhause auch weiterhin zu einem willkommenen Ort gestalten. Sky Arndt-Briggs kümmert sich um die Arbeit mit Studierenden, die Organisation von Filmfestivals und der Sommerfilm-institute und begleitet die wichtigen Gespräche mit unseren Partnern zu den »Special Collections« an der University of Massachusetts. Hiltrud Schulz pflegt zahlreiche Kontakte und Korrespondenzen, etwa mit dem weltweit größten Streaming-Service für Bildung, Kanopy, dem Goethe-Institut-Netzwerk, der Deutschen Botschaft in New York und dem Deutschen Konsulat in Boston und vielen anderen. Aber auch der Produktionsverlauf wäre undenkbar ohne Hiltruds Einsatz und unermüdlicher Arbeit. Zudem bin ich beiden sehr dankbar, dass sie mich in die Arbeit der Library eingeführt haben und bei allen Projekten Elan und Wissen einbringen. Kevina King ist unser Kontakt für alle, die DVDs ausleihen möchten oder unsere Filme streamen wollen. Sie ist auch die Kuratorin des *Black German Film Festivals*, das diesen Herbst erfolgreich gestartet ist und auch im Frühling spannende Filme und Theaterauftritte dem nordamerikanischen Publikum zugänglich machen wird. Victoria Rizo Lenshyn, die über DEFA-Stars und Filmemacherinnen geforscht und publiziert hat, arbeitet schon mehrere Jahre für die DEFA Film Library, z. B. als Assistant Director von Sommerfestivals, Kuratorin von Filmreihen und nun als Leiterin unseres Social-Media-Teams.

Ganz in diesem Sinne wird auch das *2021 Summer Film Institute, Authority and Alterity in East German Movies: Political Experiments, Rebel Youth and Civil Unrest (Staatliche Macht und Anderssein im ostdeutschen Film: politische Experimente, rebellierende Jugend und Zivilbewegungen)* stattfinden. Zusammen mit meinem Kollegen Seth Howes von der University of Missouri führe ich die Tradition der bisherigen Institute damit weiter. Dieses Mal wird das Institut virtuell stattfinden, was den Vorteil hat, dass es für viele Teilnehmende leichter erreichbar sein wird. Eine Reihe von Jugend- und Protestfilmen, einschließlich Roland Steiners *Unsere Kinder* (1989), Jörg Foths *Biologie!* (1990) und Kurt Tetzlaffs Dokumentarfilme *Erinnerung an eine Landschaft – für Manuela* (1983), *Im Durchgang – Protokoll für das Gedächtnis* (1990) und *Im Übergang – Protokoll einer Hoffnung* (1991), werden im Zentrum der Diskussionen stehen. Und natürlich verbinden wir mit diesem Institut auch die Hoffnung, dass sich junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler für dieses Thema begeistern und ihre Beschäftigung damit in Unterrichtseinheiten, Konferenzdiskussionen und Buchprojekten mündet.

Als »akademische Direktorin« der DEFA Film Library verpflichtete ich mich einem hohen Anspruch: Wie kann der DEFA Film in der internationalen akademischen Welt neue Interessenten finden? Wie können junge Leute einer Generation, die mit neuen Medien wie Zoom, Vimeo,



Informationen zum Summer Film Institute:
ecommerce.umass.edu/defa/sfi/37764



Informationen zur Veranstaltung:
ecommerce.umass.edu/defa/film-series/37978

Instagram aufwächst, sich für Filme begeistern, die im letzten Jahrhundert entstanden sind? Das sind wichtige Fragen und zusammen mit meinem DEFA-Team werde ich an den Antworten arbeiten. Durch die Pandemie sind wir alle kleine Computerspezialisten geworden und mussten, fast über Nacht, eine virtuelle Filmwelt gestalten. Dabei kam uns zugute, dass wir bereits seit 2014 mit der Streaming-Plattform Kanopy arbeiten und viele DEFA-Filme für den Bildungsbereich virtuell verfügbar machten. Um die effektive Arbeit mit den Filmen für Unterrichtende zu ermöglichen, haben wir begonnen, umfangreiche Teaching Guides (Unterrichtsmaterialien) für ausgesuchte Filme anzubieten. In wenigen Tagen werden unsere ersten Guides für *Coming Out* (Heiner Carow, 1989), *Unsere Kinder* und *Biologie!* fertig sein. Wir hoffen, dass sie nicht nur von Lehrenden an Schulen, sondern auch von Programmgestaltern an Bibliotheken und Colleges genutzt werden.

Ich möchte noch eine Projektserie erwähnen, die uns allen sehr am Herzen liegt und an der die DEFA Film Library gegenwärtig arbeitet. In Zeiten, in denen sich Rassismus, Ausländerfeindlichkeit und Intoleranz ausbreiten, wollen wir mit einigen Projekten einen Dialog zu diesen Themen eröffnen. Da wir mit einem kleinen Team

arbeiten, können wir sehr flexibel auf die politische Situation hier in den USA reagieren. Nach den Ermordungen von Breonna Taylor, George Floyd und vielen anderen Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern in diesem Jahr und in der Vergangenheit, haben wir uns solidarisch mit der Black-Lives-Matter-Bewegung erklärt und damit auch Verpflichtungen übernommen. Eines unserer Projekte wird sich mit DEFA-Filmen beschäftigen, die das Thema Rasse im engeren und weiteren Sinne behandeln. Wir werden diese Filme sukzessive sichten und Filmbeschreibungen nach neuen wissenschaftlichen Gesichtspunkten schreiben. Einer dieser Filme wird auch Kurt Tetzlaffs Dokumentarfilm *I'm a Negro, I'm an American – Paul Robeson* aus dem Jahr 1989 sein. Wir haben diesen Film im Oktober auf der German-Studies-Konferenz in einer virtuellen Filmvorführung vorgestellt und werden ihn auch im November auf dem Kongress der Association for Slavic, Eastern European and Eurasian Studies zeigen. Wir hoffen, dass diese beiden Filmpräsentationen Interesse wecken, mit uns an dem genannten Projekt zu arbeiten. Auch unser erstes virtuelles Filmfestival – *Black Lives in Germany: Resilience, Art and Hope* (Schwarze Le-



Im Fokus: Roland Steiners Dokumentarfilm **Unsere Kinder** (1989) über sogenannte »Randgruppen« in der DDR, die erstmals zu Wort kommen. Seit 2019 liegt der Film auch in digitaler Neubearbeitung vor.

ben in Deutschland: Resilienz, Kunst und Hoffnung), das von Oktober 2020 bis April 2021 stattfindet, beschäftigt sich mit den benannten Themen. Das Festival, welches von unserer Graduate-Project-Assistentin Kevina King kuratiert wird, bezieht sich auf den Forschungsbereich Black German Studies (Afrodeutsche Studien), wofür das Programm für German Studies an unserer University of Massachusetts Amherst bekannt ist. Das Festival zeigt Filme von afrodeutschen Regisseuren, Schauspielern und Aktivisten, wie etwa Sheri Hagen, Branwen Okpako, Tyron Rickett, Denise Ekale Kum. Auch wenn es in diesem Fall nicht um DEFA-Filme geht, hoffen wir auf übergreifende Diskussionen, die auch für die DEFA-Forschung zum Thema Rasse und Rassismus wichtig sind. Wir hoffen, mit dem Festival und den Diskussionen die Erfahrungen von Peoples of Color in Deutschland zu beleuchten und junge Studierende in diese wichtige Diskussion über die Zukunft unserer Gesellschaften stärker einzubeziehen.

Ich habe das Wort »solidarisch« erwähnt. Für manche mag das eine leere, abgenutzte Floskel sein, ein Klischee vergangener Zeiten oder ein Wort aus ideologischem Jargon. Doch das Publikum der DEFA-Filme von Bulgarien bis Frankreich, von Korea bis Südamerika hat sich oft in den Figuren oder Geschichten der DEFA-Filme wiedergefunden, bzw. konnte historische Erfahrungen und Konflikte in den eigenen Ländern besser verstehen und in einem größeren Kontext sehen. Ich bin mit DEFA-Filmen aufgewachsen, meine kindliche Fantasie wurde von Märchen- und utopischen Filmen aus der DDR, aber auch aus anderen sozialistischen Ländern geprägt. Ich sehe auch heute noch den Wert der DEFA-Filme in ihrer verbindenden Kraft, in der oft verblüffend ehrlichen Dis-



Der Solidarität mit der Black-Lives-Matter-Bewegung schließt sich auch die DEFA-Stiftung an, in dem sie sich zukünftig stärker für die Auseinandersetzung engagiert, wie bei der DEFA Motive ethnischer Differenz behandelt wurden. Hier zu sehen: Kurt Tetzlaffs Dokumentarfilm **I'm a Negro – I'm an American** (1989) über den afroamerikanischen Bürgerrechtler Paul Robeson.

kussion über gesellschaftliche Verhältnisse und Unrecht, die Rolle des Künstlers oder der Frau in der Gesellschaft. Der Mut der Filmschaffenden zum Experiment und zu einer anspruchsvollen visuellen Sprache, die von vielen Generationen anerkannt wurde, wird hoffentlich auch in Zukunft einen Platz in der Filmwelt junger Generationen haben.

Und zum Schluss: »Stay tuned!« – und besuchen Sie uns auf unserer Website oder in den Sozialmedien. Da ist noch viel Spannendes zu entdecken! Wir sind in viele Filmreihen der Goethe-Institute und gesprächsanregende Filmvorführungen und Premieren hier in den USA involviert; neue DVDs erscheinen mit englischen Untertiteln und wir stellen auch von der DEFA-Stiftung restaurierte Filme für das internationale Streaming-Programm im Video-on-Demand-Bildungsbereich bereit. In diesem Sinne freue ich mich auf unsere Zusammenarbeit mit schon bewährten wie neuen Partnern und bin davon überzeugt, dass die DEFA Film Library ein Ort für wichtige und bedeutende internationale Begegnungen bleibt. ■



umass.edu/defa



Sag mir.
wer du bist

Tanz auf der Kippe

Ein Film der DEFA Studio Babelsberg GmbH, Dresden, unter der Leitung von
Heidi Jochims. Regie: Heidi Jochims. Drehbuch: Heidi Jochims. Musik: Frank
Bühner. Kamera: Frank Bühner. Schnitt: Frank Bühner. Produktion: Heidi
Jochims. DEFA-Logo: Heidi Jochims. DEFA-Logo: Heidi Jochims.

BRUNNEN

DEFA



Bei der Aufgabe, das DEFA-Filmerbe lebendig zu halten und als reiche Quelle für historische Forschungen, politische Diskussionen und ästhetische Entdeckungen bereitzustellen, unterhält die DEFA-Stiftung enge Beziehungen zu ihren Archiv- und Auswertungspartnern. Das Bundesarchiv verwahrt und erhält die Ausgangsmaterialien der DEFA-Filme. Die Deutsche Kinemathek lizenziert deren Aufführungen im Kino, während die ICESTORM Media GmbH sie auf DVD, bzw. Blu-ray veröffentlicht und sie für Fernsehausstrahlungen und Online-Dienste anbietet. Die Bereitstellung von Ausschnitten aus dem DEFA-Bestand sowie den angekauften Archiven der DEFA-Stiftung betreut die PROGRESS Film GmbH, vor allem mit ihrer neuen Online-Plattform. Grund genug für uns, nach den Chancen und Herausforderungen zu fragen, die sich mit diesem Meilenstein eines niederschweligen Zugriffs auf historisches Filmmaterial ergeben.

Nora Freytag am Filmscanner

70 Jahre PROGRESS

Sandra Groß

PROGRESS feiert in diesem Jahr 70. Geburtstag und blickt auf eine bewegte Geschichte zurück, vor allem aber in eine spannende Zukunft hinein. 1950 wurde die PROGRESS Film-Vertrieb GmbH in Ostberlin durch Zusammenschluss des DEFA-Filmverleihs mit dem sowjetischen Filmverleih Sovexportfilm unter deutsch-sowjetischer Leitung von Rudolf Bernstein und Georgij Nikolajewitsch Nikolajew gegründet. Im gleichen Jahr wurden Walter Ulbricht zum Generalsekretär der SED gewählt und das Ministerium für Staatssicherheit gegründet. Im Görlitzer Abkommen erkannte die DDR die Oder-Neiße-Grenze als »Friedensgrenze« zu Polen an und die – zu diesem Zeitpunkt noch gemeinsame – deutsche Fußballnationalmannschaft durfte erstmals nach dem Zweiten

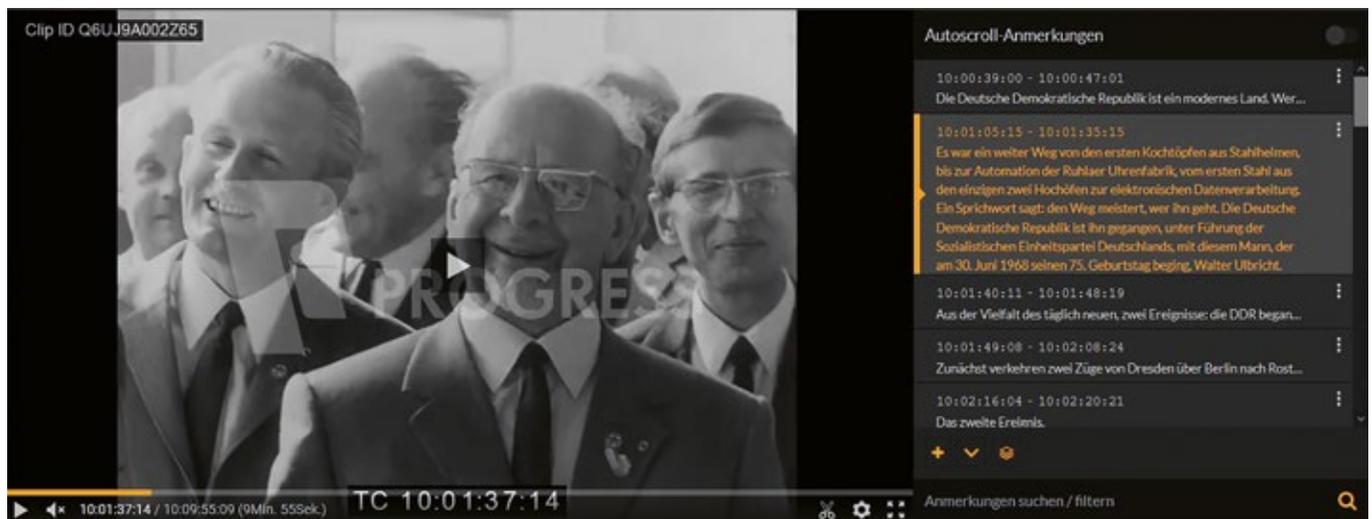
Weltkrieg wieder am internationalen Spielgeschehen teilnehmen. Die erste Rakete startete in Cape Canaveral und der Koreakrieg begann. Historische Ereignisse wie diese wurden auf Film festgehalten und für kommende Generationen bewahrt. Der Film formt buchstäblich ein Bild der Geschichte und ist das prägende Medium des 20. Jahrhunderts. PROGRESS hat sich diesem besonderen Medium damals wie heute verschrieben. Seit 1950 brachte PROGRESS Filme in die Kinos, zunächst in der DDR und später in ganz Deutschland. Als alleiniger Filmverleih der DDR erreichte PROGRESS bis 1990 jeden Tag durchschnittlich 190.000 Menschen in rund 2.200 Vorstellungen mit Filmen der DEFA und Produktionen aus über 50 Ländern weltweit von Australien bis Vietnam.

Nach dem Ende der DDR wandelte sich die Aufgabe von PROGRESS. Die DEFA-Filme, die nun Filmerbe waren, wurden selbst Ausgangsmaterial für neue Filmproduktionen und von PROGRESS nunmehr im Auftrag der DEFA-Stiftung ausgewertet. Einmalig am DEFA-Filmbestand ist, dass er nahezu geschlossen das gesamte Kinoerbe eines Landes darstellt. Diese außergewöhnliche Situation führte zu zahlreichen Anfragen von Filmschaffenden aus dem In- und Ausland, Ausschnitte dieses Archivs für Dokumentationen und Spielfilme zu verwenden, die sich um Geschichten östlich des Eisernen Vorhanges drehen.

2019 ging die Plattform www.progress.film mit dem Ziel online, bis 2023 das gesamte Filmerbe der DEFA der interessierten Weltöffentlichkeit digital zugänglich zu machen. Seit 2020 wird dieses stetig um vielfältige Film-

und Fotokollektionen weltweiter Provenienz erweitert, um einen möglichst vielseitigen und umfassenden Zugang zur Geschichte des 20. Jahrhunderts zu ermöglichen. Die Sammlungen umfassen im Oktober 2020 bereits über 25.000 Filme und Aufnahmen aus aller Welt, vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart, darunter allein fast 18.000 Filme aus den Beständen der DEFA-Stiftung und der ihr zugehörigen Videoarchive (Cintec, Wydoks, Zeitzeugen-Archiv Thomas Grimm, Blickpunkt).

Als eine der großen europäischen Archivplattformen beliefert PROGRESS die führenden TV-Sender der Bundesrepublik Deutschland und Europas sowie Produktionsfirmen und Museen weltweit mit historischem Archivmaterial für Dokumentar- und Spielfilme, Serien, Nachrichten, Ausstellungen und Veranstaltungen.



KI-gestützte Transkription auf progress.film (Aufnahmen aus dem **DDR-Magazin 1968/44**, Werner Wüste)

DEFA im Kontrast

Das gesamte DEFA-Filmerbe ist auf der Plattform progress.film erstmals an einem Ort online zugänglich: Spiel-, Dokumentar- und Animationsfilme sowie alle Ausgaben der DEFA-Wochenschau **Der Augenzeuge**, deren Ausschnitte nach wie vor besonders gefragt sind. **Der Augenzeuge** und die DEFA-Dokumentarfilme aus der fernsehfreien Zeit zwischen 1946 und 1952 sind die einzigen offiziellen filmischen Dokumente über Politik, Alltag und Zeitgeschehen in der Sowjetischen Besatzungszone und der frühen DDR.

Eine große Chance zum besseren Verständnis des 20. Jahrhunderts liegt in der Gegenüberstellung des DEFA-Filmerbes mit historischem Filmmaterial von jenseits des Eisernen Vorhanges. Mit **Der Augenzeuge** und **Blick**

in die Welt vereint PROGRESS geschlossene Bestände von Wochenschauen aus beiden deutschen Staaten gut vergleichbar auf einer Plattform. Hinzu kommen die kompletten Ausgaben der katholischen Monatsschau **Zeitschau/Spiegel der Zeit** und zahlreiche Ausgaben amerikanischer Wochenschauen wie **Universal Newsreel**. [Progress.film](http://progress.film) bietet erstmals und als einzige Plattform die Möglichkeit, ein historisches Ereignis und dessen Rezeption aus den Perspektiven der verschiedenen politisch-gesellschaftlichen Systeme zu betrachten.

2021 jährt sich der Mauerbau zum 60. Mal. **Der Augenzeuge 1961/34** berichtet – ohne Bilder der Mauer zu zeigen – davon, dass die Menschen in Berlin nun »ruhiger und zufriedener noch als vor einer Woche« ihrer Arbeit nachgehen und einkaufen können und dass das, was »in den letzten 16 Jahren von Millionen Menschen [...] aufge-



Sandra Groß im Filmrollenarchiv von PROGRESS

baut und geschaffen wurde [...] jetzt ein für alle Mal vor dem Zugriff fremder Hände gesichert« ist. **Blick in die Welt 1961/34** und **1961/35** und **Universal Newsreel 1961/ Vol. 34, Rel. 69** und **79** zeigen hingegen Aufnahmen von NVA-Soldaten an der entstehenden Mauer und Menschen, die durch Stacheldraht oder aus den Fenstern grenznaher Berliner Gebäude aus der DDR fliehen. Das Geschehen wird aus unterschiedlichen Blickwinkeln und mit gegensätzlichen Narrativen kommentiert. Durch die Gegenüberstellung lässt sich außerdem der vertraglich geregelte Sujetaustausch zwischen beiden deutschen Wochenschauen – auch noch nach 1961 – und mit dem Ausland nachvollziehen: Mehrfach verwendete **Blick in die Welt** Beiträge aus dem **Augenzeugen**. Teilweise geschah dies sogar mit dem Originalkommentar, etwa in Beiträgen über die Wahl der Volkskammer (**Blick in die Welt 1967/31**), die NVA (**Blick in die Welt 1972/12**) und die Volksmarine (**Blick in die Welt 1973/13**) oder die deutsch-deutsche Teilung (**Blick in die Welt 1976/37**).

Digitalisierung und Metadaten

Um den Schatz des Filmmaterials für eine internationale Öffentlichkeit recherchier- und lizenzierbar zu machen, sind die technische und inhaltliche Erschließung eine wichtige Voraussetzung. Die DEFA-Stiftung stellt zu diesem Zweck alle bestehenden und neuen Digitalisierungen ihrer Spiel-, Dokumentar- und Trickfilme zur Verfügung. Bis 2023 werden von PROGRESS die noch nicht digitalisierten Filme und Tapes – etwa zwei Drittel des Gesamtbestandes – mit zwei Filmscannern und 14 Mäzen für verschiedene Videoformate digitalisiert, nachbearbeitet (Farb- und Tonkorrektur) und online zur Verfügung gestellt.

Genauso wichtig wie die Digitalisierung und technische Aufbereitung ist die inhaltliche Erschließung, damit in der großen Menge von Filmen zielgerichtet recherchiert werden kann. Dafür erstellt PROGRESS umfangreiche Metadaten: Parallel zu den von der DEFA-Stiftung bereitgestellten Daten wie Filmtitel, Aufnahmejahr und -ort, Kurzinhalt und die an der Produktion beteiligten

Personen, erstellt PROGRESS für alle Filme Verschlagwortungen und detaillierte Bildbeschreibungen. Der Kommentartext oder O-Ton der Filme wird mit Hilfe einer Spracherkennungssoftware transkribiert, korrigiert und mit Angabe des Timecodes neben dem Film zur Verfügung gestellt. Der Einsatz von künstlicher Intelligenz zur automatischen Bilderkennung ist in der Entwicklung. PROGRESS erstellt hierfür eigene Modelle, da die derzeit auf dem Markt befindlichen Programme Geschichtskonzepte und die dazugehörigen Gesichter im Wesentlichen aus einer US-Perspektive abbilden.

Die zahlreichen Retrospektiven mit DEFA-Filmen auf der ganzen Welt spiegeln das große internationale Interesse am DEFA-Filmerbe wider. Um das Filmmaterial international möglichst breit zugänglich zu machen, ist die Plattform nicht nur auf Deutsch, sondern auch auf Englisch, Französisch und Arabisch verfügbar. In naher Zukunft werden weitere Sprachen folgen.

Filme und Fotos können auf der Plattform nach verschiedenen Kriterien gefiltert und durchsucht werden: nach Provenienzen (z. B. DEFA, Bundesarchiv, Cinecentrum), Kollektionen (DEFA-Spielfilme, DEFA-Dokumentarfilme, DEFA-Animationsfilme, DEFA-Wochenschau, Blick in die Welt, NVA Filmstudio etc.) oder Genres (z. B. Fiktion, Dokumentation, Wochenschau, Interview) sowie chronologisch nach Dekaden, Erscheinungs- oder Aufnahmejahren. So lässt sich etwa gezielt Archivmaterial zu Jubiläen und Jahrestagen recherchieren. Es kann nach Filmtiteln gesucht werden sowie nach Begriffen, Orten und Personen in den Bildbeschreibungen und Kommentartexten.

Ausblick in die Zukunft

Gegründet in einem Land, das es heute nicht mehr gibt, erlebte PROGRESS in den vergangenen 70 Jahren große Umbrüche und Transformationen vom Monopolverleih der DEFA zu einer stetig wachsenden Archivplattform. Bei allen Wandlungen ist sich PROGRESS seiner Geschichte bewusst, ohne in der Vergangenheit zu verharren. Im kommenden Jahr wird PROGRESS ein Stück zu seinen Wurzeln zurückkehren und die Verleihfähigkeit wieder aufnehmen. Beginnend mit **Die Naturgeschichte der Zerstörung** (2020) von Sergei Loznitsa wird PROGRESS 2021 wieder Filme in die Kinos bringen. Weitere Verleihtitel sind in Vorbereitung.

Für die Zukunft plant PROGRESS, die engen Kooperationen mit Verleihern, Studios und Filmproduzenten, die weltweit zwischen 1950 und den 1990er-Jahren gepflegt wurden, wieder aufleben zu lassen. Als nächstes wird die Zusammenarbeit mit dem Vietnam Film Institute wieder aufgenommen und das vietnamesische Filmerbe auf www.progress.film zu finden sein. ■

Kollektionen

DEFA

Die Sammlung umfasst das komplette Filmerbe der DEFA (1946–1992): ca. 2.500 Wochenschauen und Periodika, 2.000 Dokumentarfilme, 950 Animationsfilme, 730 Spielfilme und 450 fiktionale Kurzfilme sowie 6.700 Synchronisationen internationaler Filme.

Videoarchive der DEFA-Stiftung

Die von der DEFA-Stiftung angekauften Videoarchive enthalten Aufnahmen der gesellschaftlich-politischen Umbruchphase um den Mauerfall und die deutsche Wiedervereinigung, darunter viele unentdeckte Schätze. Das vielfältige Material spiegelt zahlreiche Facetten der letzten Jahre der DDR sowie der Wende- und Nachwendezeit wider, die bisher noch (zu) wenig Beachtung gefunden haben.

Das Cintec-Archiv umfasst rund 2.200 Stunden Filmmaterial der ehemaligen Cintec Film- und Fernsehproduktionsgesellschaft GmbH aus der Zeit von 1985 bis 2005. Sie bietet unter anderem Material zur Treuhand, der Abwicklung von DDR-Betrieben und der Währungsunion sowie Aufnahmen von Politikern wie Erich Honecker nach 1989. Die Sammlung Blickpunkt enthält Sendungen und Rohmaterial des Fernsehmagazins **Blickpunkt – Berichte aus den neuen Bundesländern** aus der Zeit von 1990 bis 2005 aus dem Archiv der Firma TI:ME:CO:DE Berlin. Der Fokus der Sammlung liegt auf Entwicklungen im Gebiet der ehemaligen DDR und den gesellschaftlichen und politischen Umbrüchen nach dem Mauerfall. Das Zeitzeugen-Archiv Thomas Grimm umfasst auf rund 3.500 Videokassetten Interviews des Filmproduzenten Thomas Grimm mit über 1.000 Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und gibt Einblicke in individuelle Sichtweisen auf die großen politischen Ereignisse der jüngeren deutschen Vergangenheit sowie den Alltag der Menschen im geteilten und wiedervereinigten Deutschland. Die Kollektion Wydoks beinhaltet circa 100 Stunden Videomaterial des Vereins Wydoks e.V. und des Berliner Musikers Alexander »Aljoscha« Rompe, einem der Gründer und Sänger der DDR-Punkband Feeling B, aus der 1994 die Band Rammstein hervorging. Konzertmitschnitte, Interviews und Aufnahmen von Demonstrationen bieten einmalige Einblicke in die alternative Musik- und Kulturszene der Nachwendezeit sowie in die Berliner Hausbesetzerszene.

NVA-Filmstudio und Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR

Im Auftrag des Bundesarchivs und der Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR (SAPMO) erschließt PROGRESS ca. 2.500 Auftragsfilme von rund 40 Ministerien, Parteien und Massenorganisationen der DDR und wertet diese exklusiv aus. Dies umfasst Aufnahmen der Zivilverteidigung der DDR, des Ministeriums des Innern und des Ministeriums für Kultur, Produktionen des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB), der Freien Deutschen Jugend (FDJ) und der Staatlichen Plankommission sowie rund 1.000 Produktionen des Filmstudios der Nationalen Volksarmee (NVA) aus den Jahren 1960 bis 1991, die zahlreiche, bisher der breiten Öffentlichkeit unbekanntere Aufnahmen vom Grenzgebiet, dem Mauerbau und Mauerfall enthalten.

Kinowochenschau Blick in die Welt

Die Kollektion umfasst alle rund 2.000 Ausgaben von **Blick in die Welt**, der Kinowochenschau der französischen Besatzungszone und später der Bundesrepublik Deutschland. Von 1945 bis 1986 berichtete sie über wichtige nationale und internationale Ereignisse, Themen und Persönlichkeiten und spiegelt den westlichen Blick auf die DDR und das weltweite Zeitgeschehen des 20. Jahrhunderts wider.

Katholische Monatsschau Zeitschau/Spiegel der Zeit

Die Sammlung enthält über 100 Ausgaben der katholischen Monatsschau **Zeitschau/Spiegel der Zeit** des Katholischen Filmwerk e.V. aus den Jahren 1953 bis 1962. Das katholische Pendant der Wochenschauen informierte sowohl über innerkirchliche Neuigkeiten als auch das allgemeine Zeitgeschehen und verknüpft weltpolitische und kirchliche Themen miteinander.

National Archives and Records Administration (NARA) in Washington

Die Kollektion beinhaltet ca. 900 Filme des Nationalarchivs der USA mit weltweit gedrehten Aufnahmen der zentralen Ereignisse und Personen des 20. Jahrhunderts, darunter US-amerikanische Wochenschauen wie **Universal Newsreel**.

Essay



Terra Incognita

Thomas Kuschel über die vergessenen Kinderspielfilme aus dem DEFA-Studio für Dokumentarfilme



Rauch über der Insel – Eine Feriengeschichte

(Wolfgang Bartsch, 1958) erzählt von fünf Kindern, die ungewollt ein rekonstruiertes Steinzeitdorf entdecken

DEFA-Kinderfilme – inzwischen eine Marke in der Welt und lange, lange Zeit nahezu die einzige Quelle der öffentlich-rechtlichen Sender, die von Kinderwünschen dominierten Weihnachts- und Osterprogramme mit Sendezeit zu füllen. Inzwischen hat sich das geändert. Die Sender haben den Schatz der deutschsprachigen Märchenliteratur durchforstet, entmistet, neu bewertet und den sich gewandelten Gefühlswelten einer neuen Zeit durch frische Produktionen angepasst. Nicht immer ist dabei auch der »bessere« Film entstanden. Häufig mangelt es schon an Poesie und Charme. Aber das Genre wird ernst genommen, sicher auch, weil die überwältigenden Erfolge der DEFA-Produktionen den Blick der Programmacher geschärft haben.

Was noch fehlt, ist die Zuwendung der Fernsehanstalten zu den Filmen, die nicht im anonymen Märchen-Raum spielen. Der Kinderfilm der DEFA ist jenseits dieser Kategorie reich an abenteuerlichen Geschichten und stimmungsvollen Sujets. Manchmal hat man bei den Programmachern das Gefühl, sie glauben, ein Kinderfilm würde unversehens eine Realität des DDR-Alltags in die Herzen und Hirne der Zuschauerkinder pflanzen. Das aber möge doch bitte verhindert werden. Aber auch hier wird vermutlich die Zeit ihre unerschütterliche Kraft zur Wirkung bringen. Warten wir also – weil wir Optimisten sind – geduldig auf eine sich langsam ändernde Wahrnehmung der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten.

Häufig fehlt mir heute in der Rückschau auch die Heiterkeit im Blick auf die DEFA-Produktionen, die wir alle gelebt und erlebt haben. Erlebt in einer Zeit, die durchaus sehr viel Heiteres zu bieten hatte. Wer mag das heute nach dreißig Jahren DDR-Bashing noch als (wenn auch vergangene) Wirklichkeit wahrnehmen? Wer erinnert sich noch?

Es ist die reine Wahrheit, – »Kannste glauben ...«.

Dabei haben sie alle in ihrer differenzierten Betrachtung recht und man sollte ihnen für ihre Gründlichkeit danken: von Hellmuth Häntzsche und Dieter Wiedemann, Klaus-Dieter Felsmann und Ulrike Odenwald, über Walter Beck und Günter Jordan, Bernd Sahling und Claus Löser bis hin zu den Organisatoren und Referenten der Tagung »Von Pionieren und Piraten« der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Über den Kinderfilm in der DDR wird seit geraumer Zeit viel

Positives geschrieben – aber auch gerätselt, gedeutet, behauptet, geleugnet – und leider auch vergessen. Vergessen vor allem das, was vielleicht nur marginal im Bewusstsein derer angekommen war, die sich mit dem Kinderfilm in der DDR seit Jahren und Jahrzehnten beschäftigen und über ihn schreiben.

So möchte ich das Wort »vergessen« aufnehmen und von Begebenheiten und Ereignissen erzählen, die bisher nicht vordergründig Gegenstand wissenschaftlicher Analysen und kulturhistorischer Betrachtungen waren oder sind, sondern vielmehr »nur« eine Erinnerung an Zeiten des Enthusiasmus und der differenzierten Streitkultur. Erinnerungen an eine Nische in der Kinderfilmproduktion der DDR, an eine »Terra incognita«, ein unbekanntes Land.

Der Wunsch, der sich damit verbindet, ist der Wunsch nach Heimkehr in den Schoß der großen, überdauernden DEFA-Familie, an ihren angemessenen Platz in den Regalen des DEFA-Kinderspielfilms.

Am Anfang stehen wir vor einem Dilemma. Von welchen Filmen reden wir eigentlich? Bevor ich versuche, von ihnen zu erzählen, gilt es, einen Blick auf dieses schier unbeschreibbare »Monstrum« zu werfen, auf den VEB DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme, den VEB DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme, den VEB DEFA-Studio für Kurzfilme, den VEB DEFA-Studio für Dokumentarfilme. Das ist die Reihe der Namen, unter denen er zwischen 1946 und 1991 in Berlin und Babelsberg geführt wurde.

Schaut man zurück auf die Geschichte dieses erfolgreichen Filmstudios, so ist es immer wieder überraschend, wie viele Filme dort hergestellt und wie viele Genre dort bearbeitet wurden. Viele wissen, dass dort die Wochenschau *Der Augenzeuge* entstand, natürlich auch die bekannten Dokumentarfilme von ca. zwanzig Minuten Länge als Beiprogramm für den Hauptfilm im Kino. Überlange Dokumentarfilme für den Sondereinsatz waren schon seltener, nahmen aber mit den Jahren an Häufigkeit und Bedeutung zu. Ein wesentlicher Teil des Produktionsvolumens des Studios waren Aufträge für das Fernsehen. Prominentester Vertreter war *Unser Sandmännchen*. Auch Unterrichtsfilme wie *English for You* oder *Russisch für Sie* gehörten dazu, dann medizinspezifische Lehrfilme, klassische populärwissenschaftliche Berichte, Ausbildungsrichtlinien für die Feuerwehr, der *Verkehrskompass*, *Treffpunkt Kino* bis hin zu dokumentaren Geschichtsserien und Porträtfilmen über Weltstars wie Theo Adam oder Orchester wie das des Gewandhauses in Leipzig.

Dieses weltweit einmalige filmische Warenhaus konnte eine durchaus sehenswerte Produktionspalette aufweisen. Was die wenigsten wissen: Auch Kinderfilme für den Einsatz im Kino und im Fernsehen kamen aus dem DEFA-Dokumentarfilmstudio. Es waren – wie sollte

man es bei einem Dokumentarfilmstudio auch anders vermuten – natürlich Dokumentarfilme für Kinder. Natürlich!

Natürlich?

Ganz so natürlich war es nicht. Denn es gab neben den Dokumentarfilmen für Kinder auch eine stattliche Anzahl von Spielfilmen für den Einsatz im Kinderprogramm der Kinos. Gut genug eigentlich, um auch in den Analysen und wissenschaftlichen Untersuchungen aufzutauchen. Und diese Filme sind es, an die hier erinnert werden soll, die damals leider schon nicht ganz ernst genommen wurden und heute erst recht vergessen sind. Ich möchte dazu erzählen, was ich weiß, meine Erfahrungen weitergeben und meine Freude vermitteln, an dieser Entwicklung maßgebend beteiligt gewesen zu sein.

Angefangen hat alles 1955, als Wolfgang Bartsch gemeinsam mit Bohumil Vosahlik eine Co-Produktion mit der CSSR realisierte: *Gebirge und Meer*, über den Austausch von Kindergruppen aus der Tschechoslowakei und der DDR. Die Bilder aus der Hohen Tatra und von der Ostsee lassen den damaligen Kinder-Zuschauer völlig ungekannte Landschaften entdecken.

Wie es dazu kam?

Es begann mit dem Wunsch zweier tschechischer Schulkinder. Sicher teilten viele mehr ihren Wunsch, doch die Geschichte dieser beiden ist überliefert. Jana und Jirí wohnten im Prager Stadtbezirk 5, in Barrandov. Ihr Vater war dort, bei Statni-Film (Staatsfilm), Stellvertreter des Direktors und Hauptproduktionsleiter. Jana und Jirí kamen am Ende des Sommers 1954 aus dem Ferienlager in der Hohen Tatra zurück nach Hause und knallten ihre Rucksäcke gelangweilt, angeödet, vielleicht sogar wütend in die Ecke ihres Kinderzimmers. Die Mutter hatte sie von der Sammelstelle abgeholt und bereitet nun das Abendessen für die Familie vor. Jeden Moment musste auch der Vater von der Arbeit zurück sein. »Immer latschen wir durch diese blöden Berge ...« »Ich hab' mal gehört, es gibt ein großes Meer, da kann man baden und schwimmen ...« Die Kinder wollten auch einmal woanders hin als nur in das Ferienlager in den Bergen. Der Vater signalisierte Verständnis für die Wünsche seiner Kinder und hatte auch schon eine Idee. In einer Woche würde eine Delegation des populärwissenschaftlichen Studios Babelsberg (Direktor Heino Brandes, Produktionsleiter Heinz Rüscher) nach Prag kommen, wo der Vater vorsichtig nach Möglichkeiten eines Ferienaustausches für die Kinder fragen wollte.

Der Plan gelang und wurde durch die Produktion eines gemeinsamen Films organisatorisch und kulturpolitisch abgesichert. Ein Jahr später, im Sommer 1955, fuhren Kinder aus der CSSR an die Ostsee und Kinder aus Berlin in die Hohe Tatra und es entstand der Film

Tschechische Kinder erkunden die Insel Rügen,
die deutschen klettern in der Hohen Tatra;
Gebirge und Meer (Hory a more) von
Wolfgang Bartsch und Bohumil Vosahlik ist 1955
die erste Co-Produktion zwischen DDR und CSSR

Gebirge und Meer. Er wurde, auch wenn er nicht so richtig gelungen war (künstlerische Leitung: Karl Gass), zum Grundstein eines langjährigen Schüleraustauschs und einer noch länger andauernden freundschaftlichen Beziehung der beiden Studios.

Drei Jahre später nimmt Regisseur Wolfgang Bartsch das Genre Kinderspielfilm noch einmal auf und begibt sich mit **Rauch über der Insel** wieder in das dankbare Milieu der Schulferien. In einem Zeltlager macht eine kleine Gruppe von Schülern eine »geheime« Extratour. Sie haben ein verlassenes Ruderboot gefunden und fahren damit auf eine im See liegende Insel. Dort entdecken sie ein scheinbar verlassenes Lager von Steinzeitmenschen. Es ist allerdings die Rekonstruktion eines Dorfes, das eine Arbeitsgruppe junger Historiker dort gebaut hat. Die Ausreißer lernen, wie die Menschen damals lebten und welche Werkzeuge sie benutzten. Genug Stoff, um eine spannende Erzählung zu liefern, ganz in der Tradition des populärwissenschaftlichen Films, aber eben doch ein normaler Spielfilm.

Neben seiner kurzen und gut erzählten Geschichte bietet dieser Film auch eine Überraschung. Die Schüler im Zeltlager sind offensichtlich nicht alles Pioniere, zumindest tragen nicht alle ein Halstuch. Auch ist der Umgang zwischen Erziehern und Kindern sehr locker, keinesfalls ideologisch belastet, und das gezeigte Interieur ist völlig normal und selbstverständlich. Das ist ein erstaunlicher Unterschied zu dem drei Jahre vorher entstandenen Film **Gebirge und Meer**, wo noch alle – sowohl die tschechischen als auch die deutschen Schüler – Pionierhalstücher trugen. Diese eindeutige »Politisierung« durch äußerliche Kennzeichen, wie sie noch weit in die nächsten Jahrzehnte hineinwirkte, spielt hier keine besondere Rolle mehr. Damit gibt dieser Film, im Gegensatz zu manch anderen aus dieser Zeit, ein reales Bild der damaligen Lebenswirklichkeit wieder.

Übrigens hat Wolfgang Bartsch 1961 den Versuch gestartet – der Erfolg von **Rauch über der Insel** hatte ihn beflügelt – ins Spielfilmstudio überzuwechseln. Er realisierte dort mit **Küsschen und der General** als Gastregisseur einen wichtigen und sehenswerten Kinderfilm. Warum der endgültige Wechsel zum Spielfilm nicht zustande kam, lässt sich heute kaum noch ergründen.

Nach einer längeren Zeit der »Kinderfilmabstinenz« im Babelsberger Studio drehte Kurt Tetzlaff 1964 den





Rauch über der Insel – Eine Feriengeschichte

(Wolfgang Bartsch, 1958)

Puppentrickfilm *Das Märchen von Jens und dem Kasper*; ein Jahr später die Spielfilm-Etude *Jens und Fiaza*. Im Kasper-Film erzählt Tetzlaff nach einer Vorlage von Heiner Carow die Geschichte eines Jungen, der glaubt, schon genügend zu wissen, sodass er nicht mehr lernen müsse. Der Kasper lehrt ihn aber, dass er noch sehr viel lernen muss, um sein Leben zu meistern. Hier wird die Absicht deutlich, das Medium Film bewusst als Erziehungsmittel einzusetzen. Das war ebenfalls in den ersten eigenen Filmen von Heiner Carow deutlich spürbar, die mit ihren Geschichten die »positive« Erziehung der Kinder unterstützen sollten. Heiner Carow hatte es schon vorher in *Martins Tagebuch* (1955/56) zu Elementen der Inszenierung hingezogen. Damals war er noch im populärwissenschaftlichen Studio angestellt und hat sicher die gleichen Probleme mit dem Kinder-DOKUMENTAR-Film gehabt, wie wir später. Bestimmte Dinge lassen sich eben nur über eine geführte Handlung vermitteln.

In *Jens und Fiaza* begegnen sich zwei Vorschulkinder am Strand. Sie können sich nicht verstehen, weil sie unterschiedliche Sprachen sprechen. Aus Begegnung wird Spiel, aus Spiel wird Freundschaft. Auch hier wieder der gewünschte Erziehungsfaktor. Beide Filme empfinden sich nicht der klassischen DEFA-Märchenfilm-Tradition verpflichtet. Aber sie versuchen, außerhalb einer Märchenwelt Kinder zu begeistern und sind Indizien für den Anspruch, die Programmpalette des

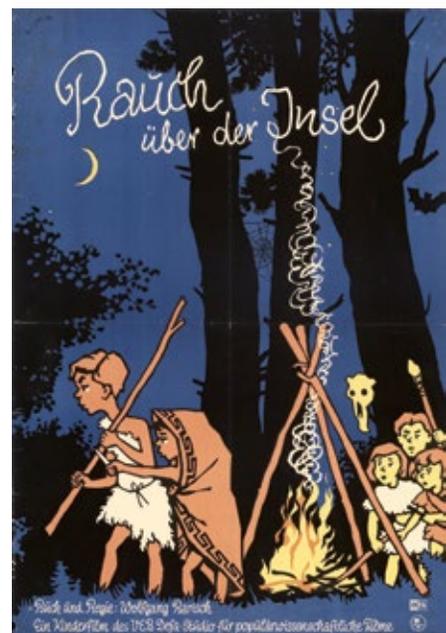
Studios zu erweitern, um eine neue und dankbare Zuschauergruppe zu erschließen. Schritte, die im DEFA-Spielfilmstudio zum Beispiel von Herrmann Zschoche und Rolf Losansky mit Erfolg gegangen wurden.

Ab 1970 haben dann Trutz Meinel und Werner Kreiseler die Kinderfilmproduktion stark ins öffentliche Bewusstsein des Dokumentarfilmstudios gerückt. Die Serie *Clown Ferdinand* mit dem tschechischen Schauspieler Jiri Vrsta eroberte in dieser Zeit alle Kinderherzen. 13 Teile sind damals entstanden und im Fernsehen ausgestrahlt worden. Aber das waren eben Filme im Auftrag des Fernsehens und demzufolge (juristisch) keine DEFA-Produktionen. Den Regisseuren und Kameraleuten war diese feine Unterscheidung weitgehend egal. Für die heutige DEFA-Stiftung bleibt es ein Problem, weil eben nur DEFA-Filme von einer DEFA-Stiftung betreut werden können. Hieran sieht man bereits, wie kompliziert die Standortbestimmung der einzelnen Werke und der ganzen Produktgruppe ist.

Seit 1970 bekam die Kinderfilmproduktion in Babelsberg einen neuen Schub und eine eigene Dynamik. Initiator dieser Entwicklung war Franz Sporer, Dramaturg in der Künstlerischen Arbeitsgruppe »Kontakt«. Er war eigentlich ein Kind geblieben, wie alle, die ihn kannten, bestätigen können. Verständlich also, dass er sich besonders dem Kinderfilm widmete.

In vielen Gesprächen mit der Hauptverwaltung Film im Ministerium für Kultur und dem PROGRESS Film-Vertrieb hatte er mehr nebenbei wahrgenommen, dass man aus Gründen der Kostenminimierung gern Vorschläge für Co-Produktionen in der Programmplanung bestätigen würde. So verband Sporer seine Liebe zu Kindern und die Wünsche der Administration zum Projekt Kinderspielfilm, das mit einer Co-Produktion begann, fünf Jahre halten sollte, danach aber wieder

Rauch über der Insel – Eine Feriengeschichte
35 mm, s/w, 30 min
Regie: Wolfgang Bartsch
Buch: Wolfgang Bartsch, Jürgen Lenz
Kamera: Rolf Sohre
Darsteller: Alfred Woronetzki, Klaus Urban
DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme, 1958



»verging«. Ein Beispiel dafür, wie persönliches Engagement über die Köpfe gestrenger Jahresplaner hinweg zu erstaunlichen Ergebnissen führen konnte, jenseits von »kommunistischer Indoktrination« und »ideologischer Themenplanung«.

Tragisch an dieser Produktionsstrecke war ihre nicht so richtig einzuordnende Thematik in eine Studiowelt, in der alles seine Schubkästen hatte. »Kinderspielfilm«, dieses Wort passte nicht so recht in die Struktur eines Dokumentarfilmstudios. »Kinderspielfilm« saß zwischen allen Stühlen und niemand, der sich außerhalb des Studios für das Thema interessierte, erwartete eigentlich, solche Filme in den Archiven oder Katalogen eines Dokumentarfilmstudios zu finden. Auch die zeitgenössische Filmkritik hat diese Filme mangels Öffentlichkeitsarbeit kaum wahrgenommen. So blieb dieser Fundus bis heute nahezu ungeöffnet.

Ich traf Franz Sporer im Juli 1970 in der Babelsberger Studio-Kantine. Wir kannten uns damals eher flüchtig. Er erzählte mir von seinem Projekt, eine Co-Produktion mit dem tschechischen Krátky-Film-Studio zu organisieren. Es sollte ein Kinderspielfilm werden und er hatte schon zwei oder drei Kollegen gebeten, ihm Themen-Vorschläge einzureichen. Mir fiel sofort meine Tour auf einem Binnenschiff ein, die ich in den Studienferien 1964 auf der Elbe absolvierte. Eine solche Fahrt könnte doch Grundlage für eine spannende Geschichte sein. In wenigen Tagen hatte ich eine Story um den Kapitän und seine Kinder geschrieben, die ihn in den Schulferien auf einer Fahrt begleiten durften. Franz Sporer gefiel das Sujet und es gelang ihm, das Thema – am längst verabschiedeten thematischen Plan des Studios vorbei – in die Produktionsvorbereitung zu bringen. Die Arbeitsgruppe »Kontakt« in Babelsberg hatte bereits gute Erfahrungen mit Dokumentarfilmen für Kinder (Eckhardt Potrafke). Warum also nicht jetzt auch einen Kinderspielfilm? Die Verhandlungen mit Krátky Film und die organisatorischen Drehvorbereitungen begannen im Winter 1970/71. Im Frühjahr folgte die Motivsuche in der Sächsischen Schweiz, die der »Hauptspielplatz« unserer Geschichte werden sollte. Der tschechische Autor Jaroslav Petrik wurde hinzugezogen und auch das übrige Team sollte mit Kollegen aus beiden Ländern besetzt sein. Kameramann war der damals schon bekannte Jirí Kolín. Im Sommer dann begannen die Dreharbeiten für den Film mit dem Arbeitstitel »Auf der Elbe« (später: **Hund über Bord**) auf einem Motorgüterschiff der Magdeburger Binnenreederei.

Die Story war einfach und überschaubar, aber voller Abenteuer und spektakulärer Ereignisse. Der Schiffshund Jacki ist plötzlich verschwunden. Die Kinder vermuten, der »böse Bootsmann« (Peter Dommisch) habe ihn über Bord geworfen. Sie machen sich heimlich mit dem Beiboot des Schiffes auf den Weg zum Ufer, um



In **Hund über Bord** (Thomas Kuschel, 1971) darf Klaus beim Kapitän des Schleppers »Ilmenau« mitfahren (Hans-Peter Reinecke und Carsten Biedermann)

ihren Hund zu suchen. Natürlich werden sie am nächsten Morgen auf dem Schiff vermisst. Die Eltern starten die »Fahndung« mithilfe der Polizei, der »böse Bootsmann« handelt auf eigene Faust und die Kinder fallen in die Hände tschechischer Kinder, die gerade Indianer spielen. Der Stoff, aus dem die Turbulenzen sind ... Zum Schluss, als der Hund endlich auf einem tschechischen Motorgüterschiff gefunden ist, kommt es zur spektakulären Übergabe Jackis von Schiff zu Schiff. Dabei fällt der Hund ins Wasser und droht, von der starken, oft unterschätzten Strömung abgetrieben zu werden. Der »böse Bootsmann« fasst sich ein Herz und springt in die Elbe, um das Tier zu retten. Und da es im Drehbuch stand, rettet er es auch. Es war allerdings komplizierter, als wir dachten – und auch weit gefährlicher.

Das deutsche Schiff hatte einen 15 Meter langen Auslegerbaum an Bord. Der sollte in Richtung des anderen Schiffs geschwenkt werden. Auf der kleinen Plattform am Ende des Auslegers konnte der Hund »Platz nehmen« und der Rückschwenk vorsichtig beginnen. Die Kinder standen fiebernd an der Reeling, der Vater-Kapitän bemühte sich, den Abstand der Schiffe konstant zu halten und der »böse Bootsmann« stand aufgeregt an der Stelle, wo der rückgeschwenkte Ausleger ankommen müsste. Der Hund fiel (natürlich weisungsgemäß) ins Wasser und der Bootsmann sprang todesmutig hinterher. Eine solche Geschichte schreibt sich leicht und mit Freude in ein Drehbuch. Doch niemand – wirklich niemand – hatte mit der Tücke des Objekts gerechnet. In diesem Falle war »das Objekt« der Wollpullover von Peter Dommisch, den er laut Kostümbildner während der ganzen Reise trug. Dieser Pullover war dick und füllig, wie man es von Seemannspullovern kennt. Kaum war Dommisch ins Wasser gesprungen, schon saugte



Bootsmann (Peter Dommisch) und Hund sind (beinahe) außer Lebensgefahr

sich der Pullover voll Wasser und neben dem Schock, den Dommisch bekam, als er seine Arme nicht mehr wie gewohnt bewegen konnte (sie waren schwer wie Blei geworden), zog ihn der Pullover nach unten. Lebensgefahr – echt. Dazu kam die verstärkte Strömung zwischen den Schiffen. Es dauerte nur Sekunden, bis der echte Kapitän des Motorgüterschiffes die Gefahr erkannte und einen Rettungsring ins Wasser schleuderte. Nur wenige Augenblicke später warf Produktionsleiter Evert Beewen das aufblasbare Kinderplanschbecken hinterher, das erst in der nächsten Einstellung zum Einsatz kommen sollte. Diese Szene hatten wir eher zufällig ans Ende unserer Dreharbeiten gesetzt, was sich nun als günstig herausstellte.

Dommisch stand noch immer unter dem Eindruck, gerade einer Katstrophe entronnen zu sein und war nicht mehr willens und in der Lage, weiter zu drehen. Zum Glück hatten wir nur noch eine kleine »harmlose« Szene mit seiner Beteiligung. Danach waren die Dreharbeiten auf der Elbe beendet, für den ersten »richtigen« Spielfilm aus unserem Studio mit den vielen Namen.

Aus der sporadischen und eher ungeordneten Hinwendung einiger Mitarbeiter zum Kinderfilm war eine neue Produktionsschiene entstanden, die in der Produktionsgruppe »Kontakt« fleißig bedient wurde. Die Hauptverwaltung Film delegierte **Hund über Bord** im Jahre 1972 zum Kinderfilmfestival nach Venedig, das dem »Großen Festival« angeschlossen war. Unser Film bekam dort eine »Lobende Anerkennung«. Ich erfuhr es ein Vierteljahr später, als mir die Urkunde in Berlin mehr oder weniger beiläufig übergeben wurde.

Um diese für das Studio neuartige Produktionsschiene zu festigen, dachte Franz Sporer sofort in die Zukunft. Noch während der Dreharbeiten zu **Hund über Bord** hatte er Kontakt zu Rudi Schmal, einem Potsdamer Autor, aufgenommen und ihn ermuntert, ein Szenarium für einen Kinderfilm zu schreiben. Bei **Hund über Bord**

hatte es einige »Hinweise« der staatlichen Leitung gegeben, dass es in der Geschichte keine erzieherischen Aspekte gäbe, dass sie sozusagen im gesellschaftspolitischen Niemandsland spielte. So empfahl er auf die Fortführung der Kinderspielfilmproduktion bedachte Dramaturg, dem neuen Stoff einen deutlichen erzieherischen Aspekt zu verleihen. Rudi Schmal nahm diese Anregung dankbar auf und entwarf eine Story um Holger, einen Schüler der fünften Klasse, der sich durch Geschenke an seine Mitschüler mehr Achtung und Ansehen verschaffen wollte. Immer hatten sie ihn gehänselt und ihm Unfähigkeit vorgeworfen. So durfte er z. B. nicht mit den anderen Jungen Fußball spielen oder bei der Patenschaft mit der Grenztruppe mitmachen. Bei Eltern und Lehrern kann er sich nicht aussprechen. Sie haben meist keine Zeit für ihn. In seinen Träumen entwirft er Heldentaten, um seine Mitschüler zu beeindrucken. Er sieht sich auf dem Geländer einer hohen Brücke balancieren, um Mut und Tatendrang zu beweisen. Dieses Balancieren auf dem Geländer damals wirklichkeitsgetreu zu drehen, war schwierig. Wir ließen von den Bühnenarbeitern neben dem Brückengeländer einen Steg bauen, der aus dem Aufnahmewinkel der Kamera nicht zu sehen war. So konnte Holger bequem in der Höhe des Geländers laufen – und im Filmbild sah es so aus, als würde er auf dem Geländer balancieren. Eine perfekte optische Täuschung und eine tolle Leistung von Kamera (Georg Kilian) und Bühnenbild (Alfred Thomalla). In seiner Verzweiflung entschließt sich Holger letztendlich Kaugummitüten in der Kaufhalle zu stehlen, um sie großzügig an seine Schulkameraden zu verschenken. Damit erhofft er sich Anerkennung und Freundschaft. Daraus resultiert

Hund über Bord

35 mm, Farbe, 46 min
 Regie: Thomas Kuschel
 Buch: Jaroslav Petrik, Thomas Kuschel
 Kamera: Jirí Kolín
 Darsteller: Hans-Peter Reinecke, Peter Dommisch, Gerit Kling
 DEFA-Studio für Kurzfilme in Co-Produktion mit Krátky Film Prag, 1971



auch der Titel des Films: **Kaugummi für die Fünfte.**

Der Film entwirft eine Gruppe von Kindern, die sich differenziert zu diesem Problem verhält. Allerdings führt Katja, die Pionier-Gruppenratsvorsitzende, ein ziemlich »diktatorisches Regime«. Sie lässt keine Meinung neben der ihren zu und erreicht, dass Holger von der Mitarbeit an einer Ausstellungsgestaltung ausgeschlossen wird. »Also, das ist nichts für Dich, Holger.« Sein Einfall allerdings und seine Gestaltungsidee waren das Beste, was diese Ausstellung zu bieten hatte. Das erkennt die Lehrerin, als sie zufällig davon erfährt. Sie sorgt dafür, dass die Entscheidung von Katja revidiert wird und Holgers Beitrag bekommt großes Lob bei den Lehrern, den Grenzern – und den Mitschülern. Hier merkt auch Holger, dass er sich nicht mit dubiosen Geschenken Anerkennung erkaufen kann, sondern dass es um Engagement und gute Leistungen geht. Eine kindgemäße und runde Geschichte, die vor allem wegen der deutlich dokumentarischen Kameraarbeit von Georg Kilian eine hohe Glaubwürdigkeit ausstrahlt, auch wenn einige schauspielerische Leistungen nicht immer optimal sind. Die ortsansässigen Schauspieler vom Theater Mühlhausen wirkten manchmal etwas hilflos. Der von der Studioleitung gewünschte pädagogische Aspekt wurde zwar bedient, aber nicht überstrapaziert, sodass die Geschichte auch heute noch ansehbar bleibt.

Die von allen Filmhistorikern und Rezensenten aufgestellte Frage nach der realistischen Abbildung der Lebenswirklichkeit unserer Kinderfilme ist hier leicht zu beantworten. Hier sieht man »Lebenswirklichkeit« in einem Vorort von Mühlhausen (Thüringen), in den Straßen mit alten Fachwerkhäusern, auf dem Schulhof, in der Klasse, in der Kaufhalle, in der elterlichen Wohnung. Kleidung, Milieu, Straßenatmosphäre sind 100-prozentig »echt«, nicht geschönt oder für einen Film herausgeputzt. Selbst das obligatorische Tragen eines Halstuches entfällt. In dem gesamten Film ist nicht ein einziges Mal ein Halstuch zu sehen. So war die Lebenswirklichkeit 1972.

Die »Kinderfilmer« im Betriebsteil Babelsberg, das war eine Truppe von Leuten, die keinesfalls homogen, aber doch von einer gemeinsamen Idee beseelt war. Es war nicht nur der Wunsch, spannende Geschichten zu erzählen, sondern mehr der Wunsch überhaupt, Geschichten zu erzählen und nicht zwischen politisch-ideologischen Forderungen eingeengt zu werden. So war es mehr oder weniger auch eine Flucht in eine wenig unter Beobachtung stehende Nische, selbst wenn das nicht von jedem so wahrgenommen wurde. Klaus-Dieter Felsmann beschreibt das treffsicher im Leuchtkraft-Journal 2019: »Obwohl der Kinderfilm seine Protagonisten meistens in einen sehr genauen Rahmen in für sie große Konflikte gestellt hat, wurde er

seinerzeit – und das wirkt bis heute nach – eher als etwas »Niedliches« angesehen. Das machte partiell für die Akteure das Arbeiten gegenüber den vorgesetzten Instanzen sogar leichter, denn die Instanzen haben nicht so genau hingesehen.« Die, die sich auf diesen Weg hoffnungsvoll begaben, waren: Wolfgang Bartsch, Thomas Kuschel, Eckhard Potraffke, Franz Sporer, Joachim Niebelschütz, Rudi Schmal, Georg Kilian, Jürgen Greunig, Richard Ritterbusch, Uli Kling und Evert Beewen. (Wer noch dabei war, möge sich bitte melden und es mir verzeihen, man wird alt und vergisst.) Dazu kamen im Berliner Betriebsteil in der Otto-Nuschke-

Kaugummi für die Fünfte
35 mm, Farbe,
45 min
Regie: Thomas Kuschel
Buch: Rudolf Schmal,
Thomas Kuschel
Kamera: Georg Kilian
Darsteller: Jürgen Haase, Ursula Lang,
Veronika Nowak
DEFA-Studio für
Kurzfilme, 1973



Szenenbilder aus **Kaugummi für die Fünfte**
(Thomas Kuschel, 1973)

Ferien und das alte Haus

35 mm, s/w, 35 min

Regie: Wolfgang

Bartsch

Buch: Wolfgang

Bartsch

Kamera: Georg

Kilian

Darsteller: Rudolf

Ulrich, Fred

Delmare, Gerhard

Rachold, Erik

Veldre u. a.

DEFA-Studio für

Kurzfilme, 1973

Straße (heute wieder: Jägerstraße) die zumeist fürs Fernsehen arbeitenden Kollegen Günter Meyer, Ernst Cantzler, Konrad Weiß, Jochen Krauß, Peter Petersen, Nina Freudenberg und Bodo Schulenburg. Zu ihren Filmen können wir hier wegen der Fernsehspezifik leider keine Stellung nehmen.

Parallel zu *Kaugummi für die Fünfte* hatte Wolfgang Bartsch, ebenfalls mit Franz Sporer als Initiator und Dramaturg, den schwarz-weißen Kinderspielfilm *Ferien und das alte Haus* begonnen. Auch hier nimmt er die bewährte Grundkonstellation Schulferien und Abenteuer wieder auf. Er berichtet über eine Gruppe von Schulkindern aus der Klasse 6b und ihren aufregenden und ereignisreichen Herbstferien. Angefangen hatte es mit der Einladung der Patenbrigade zu einer Probefahrt mit der neuen

E-Lok. Da es großen Spaß gemacht hat, wollten sich die Kinder auf ihre Art bedanken und helfen in den Ferien dem Meister Sellm vom Lokbau bei seinem Hausbau. Die Kinder sind begeistert von ihrer Idee, im Garten von Sellm ein Planschbecken anzulegen. Doch die Sache droht an der vergeblichen Suche nach Rohrleitungen zu scheitern. Da entdecken die Schüler beim Spielen in einem alten Abbruchhaus verlegte Rohre, die sie unbedacht abschrauben, um ihr Bauvorhaben zu verwirklichen. Im Keller entdeckt die Gruppe auch mehrere gestohlene Motorräder. Die Jungen Pioniere verfolgen die beiden Diebe und verhindern so die Weitergabe der gestohlenen Motorräder. Mit wohlwollender

Unterstützung der Volkspolizei und der Patenbrigade können nun die alten Wasserrohre im Garten verlegt werden. Die an diesem Film Beteiligten können heute leider nichts mehr erzählen, darum belassen wir es bei der Inhaltsangabe.

Am Ende des Winters 1972/73 kam Franz Sporer mit der Idee zu mir, man müsste unbedingt »etwas« zu den kommenden Weltfestspielen der Jugend und Studenten machen. Sie würden ja im Sommer in Berlin stattfinden und da wäre ein Kinderfilm – jenseits einer Reportage – geradezu prädestiniert. Wie ein Popstar wurde damals in der DDR die US-amerikanische Bürgerrechtskämpferin Angela Davis verehrt und gefeiert. Sie war von der Jugendorganisation FDJ zu diesen Weltjugendfestspielen eingeladen worden und hatte zugesagt, neben vielen anderen progressiven Persönlichkeiten von Rang und Namen. Wer genau auf die Idee kam,

Wally (Gabriele Schröder), Willi (Thomas Mackel), Werner (Ronald Köppel) und Wurstel (in der Kiste) am Brunnen der Völkerfreundschaft (Alexanderplatz)



Thomas Kuschel bei den Dreharbeiten zu **Willi, Wally, Werner und das Schweinchen Wurstel fahren zu den Weltfestspielen** (1973)

der populären Schönheit mit der Black-Panther-Perücke ein Glücksschwein zu schenken (natürlich nur im Film), weiß ich nicht mehr. Jedenfalls wurde dieser Einfall zur zentralen Idee eines geplanten Vorhabens. Die Leitung des Studios war sehr angetan von diesem Vorschlag, konnte man doch – über die zu erwartenden dokumentaren Berichte über die Weltfestspiele hinaus – auch die enthusiastische Atmosphäre, die unbeschreibliche Stimmung im Land einfangen und in einem Kinderfilm verarbeiten. Der Stoff wurde schleunigst noch in den Themenplan aufgenommen, der ja schon seit November des zurückliegenden Jahres bestätigt war. Der Grundeinfall, einem Staatsgast für einen und in einem Film ein Glücksschwein überreichen zu wollen, war natürlich völlig utopisch, geradezu absurd. Schnell war allen Beteiligten klar: Diese Geschichte konnte nur mit Komik und Klamauk erzählt werden.

Da ich noch mit der Endfertigung des Kaugummi-Films beschäftigt war, sprach Franz Sporer mit den Eulenspiegelautoren Harry Fiebig und Peter Gauglitz, die sich dann mit großer Freude an den Entwurf einer tragfähigen Story machten. Und die ging so: Drei Freunde aus der vierten Klasse einer mecklenburgischen Kleinstadt beschließen, heimlich nach Berlin zu fahren, um dort der hochverehrten Angela Davis ein geklautes Ferkel zu überreichen. Natürlich denkt man in diesem Alter über nichts nach, schon gar nicht über Konsequenzen des eigenen Handelns. Und erst recht nicht, ob Angela Davis diese Geste überhaupt verstehen würde. Vielleicht sieht ein Glückssymbol in Kalifornien ja ganz anders aus ... egal! Die Kinder machen sich auf den Weg, entkommen den ersten Verfolgungsversuchen der Schule und der Familie und landen nach zahlreichen Abenteuern mit dem Ferkel in Berlin. Hier erleben sie eine unvergleichliche Atmosphäre – unvergleichlich für den heutigen Zuschauer. Für die Kinder damals – sowohl im Film als auch auf der Straße – war diese Euphorie, die an jeder Ecke spürbar wird und auch aus jedem Filmbild auf den Zuschauer überspringt, völlige Normalität. Von einem gleichaltrigen Jungen in der Nähe des Alexanderplatzes befragt, warum die drei denn ein Ferkel bei sich hätten, kommt prompt die Antwort: »Det is für Änschela ... Glücksschwein, vastehste?« Und im turbulenten und kunterbunten Berlin dieser Tage begeben sich die drei auf die Suche nach Angela Davis. Am Begasbrunnen (Nep-tunbrunnen) geben sie dem Ferkel zu trinken und eine Fernsehcrew dreht sie dabei, was in den Abendnachrichten übertragen wird. So sehen die Eltern zuhause ihre ausgebüxten Kinder und haben nun endlich einen konkreten Zielpunkt für ihre Suche. Auf einem Fußballplatz in der Wuhlheide entwischt den drei Ausreißern das Ferkel und jagt zwischen den Fußballspielern hin und her. Willi und Werner versuchen es zwischen den

Spielern zu fangen. Das Stadion tobt vor Begeisterung und feuert die beiden Kinder an. Wally sitzt am Spielfeldrand und entdeckt plötzlich auf der Tribüne Angela Davis. Als die beiden Jungs mit dem eingefangenen Schweinchen wieder bei Wally ankommen, macht sie ihnen schwere Vorwürfe. Natürlich ist ihre dunkelhäutige Ikone längst verschwunden.

Schweinchen Wurstel musste wieder zurück in den Pappkarton. Und was für ein Wunder: Heute stelle ich fest, es war eine Bananenkiste der Firma SK California. Das bedeutet, dass es tatsächlich zwischen 1949 und 1972 mindestens einmal Bananen in der DDR gegeben haben musste. Auch wenn es nur eine Kiste fürs ganze Land war. Unser Requisiteur ist ja schließlich nicht nach Westberlin gefahren und hat dort eine leere Bananenkiste für Wurstel besorgt. Stichwort: Lebenswirklichkeit. Unser Schweinchen stammte aus der Schweinezucht Großbeeren. Der dortige Tierarzt hatte uns darauf hingewiesen, dass Ferkel blitzartig einen Herzschlag bekommen können, wenn sie große Angst haben. Er empfahl uns, sozusagen als »Ersatz« ein paar Notfall-Schweine mitzunehmen. So fuhren während unserer Dreharbeiten immer zehn Ferkel in einem Barkas-Transporter mit. Sie lebten dort in einem luftigen Gatter und wurden von einem Tierpfleger versorgt. Aber unser Wurstel war ein absolut tapferer Steher und meisterte alle Situationen mit Bravour. Von Angst oder Panik keine Spur. Er hatte nur seinen eigenen Kopf und wollte meist andere Dinge als die, die im Drehbuch standen. Seine neun Geschwister kamen nicht zum Einsatz. Verblüfft nahm der Tierarzt in Großbeeren am Ende der Dreharbeiten alle zehn Ferkel unversehrt wieder entgegen.

Als wir im Herbst 1973 den Film fertigstellten, stand der nächste »gesellschaftliche Höhepunkt« schon vor der Tür. Lange war im Kulturbetrieb und in der Bericht-

Willi, Wally, Werner und das Schweinchen Wur- stel fahren zu den Weltfestspielen

35 mm, Farbe,
45 min

Regie: Thomas
Kuschel

Buch: Peter Gauglitz,
Harry Fiebig,
Thomas Kuschel

Kamera: Georg
Kilian, Jürgen
Greunig

Darsteller: Wilhelm
Gröhl, Günter
Schubert, Peter
Dommisch

DEFA-Studio für
Kurzfilme, 1973

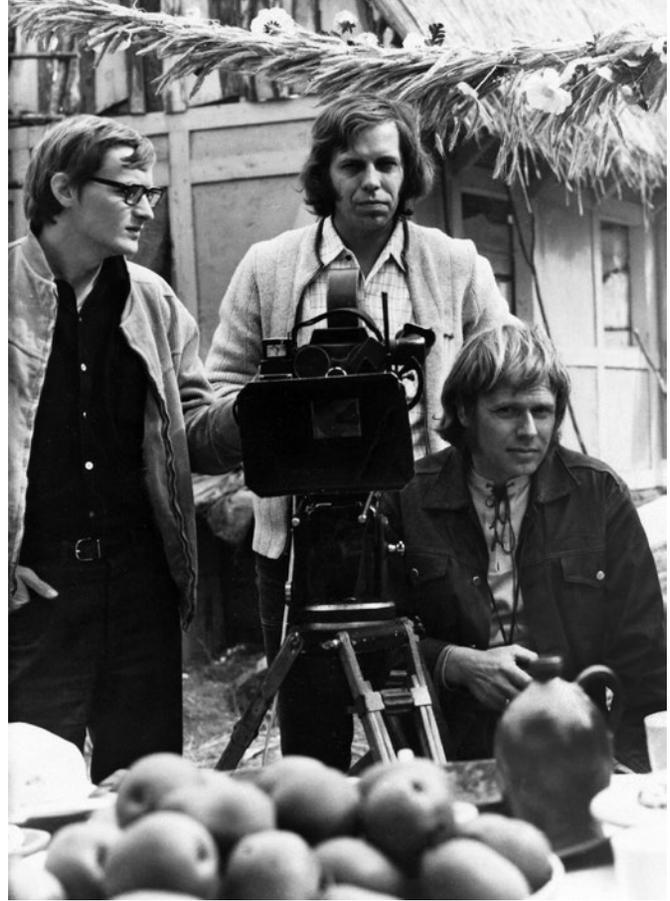




Die Bösewichter müssen dran (Thomas Kuschel, 1975) erzählt vom Aufstand der Grünthaler Bauern

erstattung auf den 450. Jahrestag des Bauernkrieges hingewiesen, ja hingearbeitet worden. Diese revolutionäre Erhebung sollte als Ursprung einer gesellschaftlichen Traditionslinie verstanden werden, die in der gegenwärtigen DDR ihren (vorläufigen) Kulminationspunkt erreicht hätte. Diese mechanische Geschichtsbeachtung führte zwar zu keinen neuen Erkenntnissen, brachte aber für Künstler, Musiker, Bildhauer, Filmschaffende, Journalisten und viele andere einen großen Schub an staatlichen Aufträgen. Da dieser Jahrestag 1975 gefeiert werden sollte, mussten wir uns sputen, wenn ein Film zu diesem Zeitpunkt in den Kinos laufen sollte. Mit Franz Sporer hatte ich verabredet, eine Story zum Thema zu entwerfen. Er war ein wenig skeptisch, weil es ja ein historischer Stoff sein sollte. Das bedeutete für das Dokumentarfilmstudio den vollen Aufwand für einen klassischen Historienfilm zu leisten. Also: Filmarchitekt und Bühnenbild, Kostümbildner, Maskenbildner und historische Requisite, attraktive Besetzung und sehr hohe Kosten für Transport und Übernachtung. Irgendwie hat Sporer die leitenden Mitarbeiter dann überzeugt, denn meine Geschichte gefiel ihm gut. Sie war spannend, abenteuerlich und kindgemäß. Sie spielte im Vorfeld des Bauernkrieges und es ging um den Streit zwischen dem Feudalherrn und den Bauern, deren verbrieft Bauernwald vom Fürsten aus finanziellen Interessen einkassiert werden sollte. Das bot genügend Stoff für dramatische Verwicklungen.

»Willkür und unmenschliche Ausbeutung«, schreibt Manfred Beckmann in der Publikumszeitschrift »Film Spiegel« vom 18. Juni 1975, »haben im Herbst 1524 in dem kleinen Dorf Grünthal das Fass zum Überlaufen gebracht. So kommt es zu dem Aufbegehren, das schließlich seinen Höhepunkt in der Erstürmung der Grafenburg findet.« Renate Holland-Moritz, die »be-



Bei den Dreharbeiten zu Die Bösewichter müssen dran. Rechts: Kameramann Wolfgang Braumann, links sein Assistent W. Warnke. In der Mitte: Thomas Kuschel

rüchtigte« und häufig gefürchtete Kino-Eule, schrieb im »Eulenspiegel« 37/1975: »Der aufregenden, immer überschaubaren Spielfilmhandlung folgten sie (die Zuschauerkinder) mit wachsendem Interesse, das sich ebenso auf die ausgewählten, gut geführten Darsteller, die stimmungsvolle Kameraarbeit von Wolfgang Braumann und die besonders schöne Musik Günther Fischers erstreckte.« Und die »Märkische Volksstimme« resümierte: »Wer den Film sieht, wird bemerken, wieviel innere Dramatik sichtbar gemacht wird. Der Weg des Christian (Rolf Hoppe) vom einfachen Musikanten (...) zum Bauernführer, die Kraft der Szene, in der er seine Fidel zerschlägt, belegen, wie hier äußere Attraktivität und innere Spannung ausgewogen beieinanderliegen.«

Jochen Niebelschütz und ich hatten das Szenarium in gut drei Wochen fertig. Die Studioleitung war froh, einen »schwergewichtigen« Beitrag zum Jahrestag des Bauernkrieges liefern zu können. Auch aus Richtung Verleih und Hauptverwaltung kamen Anerkennung und grünes Licht. Die Produktionsvorbereitung für dieses große Projekt war aufwendig und ungewohnt. Haupt-

produktionsleiter Ulrich Kling setzte zwei erfahrene Produktionsleiter für unseren Film ein (Joachim Sigmund und Siegfried Kolbe). Die Studioleitung bestand mit Recht auf dem Einsatz eines erfahrenen Spielfilmkameramanns, den wir in Wolfgang Braumann auch fanden. Im April 1974 begann die Motivsuche. Wir suchten eine Burg, den Grafensitz, um die herum alle anderen Drehorte platziert werden sollten. Leider funktionierte das nicht. Die Wachsenburg in Thüringen war ideal als Außenansicht – innen war sie eine Jugendherberge. So drehten wir alle Aufnahmen, die innerhalb der Burg spielten, auf der Rochsburg bei Penig in Sachsen, ebenfalls ein idealer Drehort. Als Handlinger des Grafen, Ritter Schwarzhand, hatten wir Rolf Römer besetzt. Vor den Dreharbeiten wollte er mit mir ein »ernsthafte, dramaturgisches« Gespräch führen. Wir trafen uns in der Kantine des Dokfilmstudios und er offenbarte mir, dass er seine Rolle zwar gut fand, doch dass er es dramaturgisch für falsch hielt, Schwarzhand in der Mitte des Films sterben zu lassen. Darüber sollte noch einmal konzeptionell nachgedacht werden. Ich wagte es nicht, dem bekannten und beliebten Schauspieler sofort und krass zu widersprechen. »Noch einmal nachdenken«, war der Kompromiss. Am nächsten Tag erzählte ich unserem Kameramann aus dem Spielfilmstudio von Römers Ansinnen. Wolfgang Braumann lachte nur, als er das hörte und sagte: »Das macht er immer so. Er will ein paar mehr Drehtage rausschinden. Das erhöht die Gage.«

Die Dreharbeiten wurden von allen Mitarbeitern mit hohem Einsatz bewältigt, waren aber überschattet von mehreren Unglücksfällen. Gleich am ersten Drehtag kam es zu einem folgenschweren Sturz von Helmut Schreiber (auf dem Bild rechts). Bei einer Verfolgungsjagd zu Pferd konnte der Schauspieler seine fahrigke Stute nicht mehr kontrollieren, als sie vor einer Hecke blockierte und nicht hinübersprang. Schreiber hob es aus dem Sattel, er stürzte vornüber und musste sofort ins Krankenhaus. Er hatte sich einen Wirbel angebrochen. Ich setzte einen der Kaskadeure auf diese Nebenrolle und strich im Text einige Dialogpassagen. So würde es gehen und so ging es auch. Hier erlebte ich zum ersten Mal, wie bitter Entscheidungen sind, die getroffen werden müssen, wenn »übergeordnete Interessen« es erfordern. Wir konnten uns nicht oder nur wenig um den Verletzten im Krankenhaus kümmern. »The show must go on!« – Hätten wir die gerade begonnenen Dreharbeiten abbrechen sollen? Drei Tage später kam Rolf Hoppe bei der Anfahrt zum Drehort auf regennasser Straße ins Rutschen und landete mit seinem Auto auf einem Feld. Glücklicherweise war außer heftigem Blechschaden nichts passiert. Für unser Hochzeitspaar brauchten wir ein Bauernhaus, das im Streit mit den Vasallen des Grafen abgebrannt werden sollte. So etwas findet man natürlich nicht im Original. Es musste

gebaut werden. Die Bühnenarbeiter waren froh, einmal etwas »Richtiges« bauen zu dürfen. Doch ein Haus baut man nicht alle Tage, schon gar nicht aus Sperrholz, Pappe und ein paar Brettern. Das Schicksal wollte es, dass ein unerfahrener Kollege ein paar Versteifungen vergaß und der Giebel des fast fertigen Hauses auf unseren Bühnenmeister stürzte. Die Leichtbauweise schützte ihn vor einem längeren Krankenhausaufenthalt.

Bis heute ist es mir ein Rätsel, wie wir all dies ohne nennenswerte Beeinträchtigungen überstanden haben. Das Team blieb geschlossen, kreativ und einsatzbereit. Auch das trug sicher zu dem positiven Ergebnis bei. Am 10. Juli 1975 fand die Premiere während der Sommerfilmwoche in einem Pionierlager in Prebelow statt. Die Zuschauer-Kinder folgten der Geschichte des Kreutter-Claus mit großem Interesse. Sein Weg und seine Abenteuer sind auch heute noch voller Spannung. Und

dass die Feudalherren des 16. Jahrhunderts die Bauern ausbeuteten und schikanierten, dürfte im Geschichtsbewusstsein unserer Zeit einen festen Platz erworben haben. Insofern könnte man der Landeszentrale für politische Bildung in Thüringen nur empfehlen, diesen Film in ihre gesellschaftspolitische Arbeit mit einzubeziehen, zumal es ja um einen DEFA-Film in Thüringen geht. Zu diesem Thema und mit diesem verheißungsvollen Titel hatte die Landeszentrale 2019 eine besondere Arbeit in Auftrag gegeben. Leider spielt dieser explizit in Thüringen angesiedelte und das Land repräsentierende Film in dieser Arbeit keine Rolle. Es ist schwer vorstellbar, dass das Absicht ist oder Verdrängung der Thematik. Vielleicht ist es das anfangs abgehandelte Problem des Vergessens. Das ließe sich nun beheben und die Landeszentrale hätte ein gewichtiges Pfund in der Hand.

Die Bösewichter müssen dran

35 mm, Farbe, 67 min

Regie: Thomas Kuschel

Buch: Joachim

Nielschütz, Thomas Kuschel

Kamera: Wolfgang Braumann

Darsteller: Rolf Hoppe, Rolf Römer, Wolfgang Greese, Klaus-Peter Thiele, u. a.

DEFA-Studio für Dokumentarfilme, 1975





Musikant Christian (Rolf Hoppe)
wird zum Bauernanführer



Rolf Römer als Ritter Schwarzhand

Was ich übrigens erst in diesen Tagen bei den Recherchen zu diesem Artikel zum ersten Mal erfahren habe: *Die Bösewichter müssen dran* wurde von der Hauptverwaltung Film 1976 nach Frankfurt am Main geschickt, zum 2. Internationalen Kinderfilmfestival LUCAS. Er bekam dort eine lobende Anerkennung. Mich hatte man weder vorher noch nachher informiert. Besten Dank, wertere Genossen (um nicht »Bösewichter« zu sagen), aber das Internet vergisst offenbar doch niemanden ...

Alle diese Kinderspielfilme waren für den normalen Kinoeinsatz im Kinderprogramm am Samstag- oder Sonntagnachmittag konzipiert. Solche Kinokinderprogramme bestanden oft und gern aus mehreren Filmen – also: ein oder zwei kürzere Vorfilme (keine Wochenschau!) und dann der Hauptfilm. Dieser Programmgestaltung kam die konzipierte Länge von 45 bis 60 Minuten sehr entgegen. Der PROGRESS Film-Vertrieb verwies auch immer wieder auf diese optimale Länge für den Einsatz im Kinderprogramm. Bei Begegnungen mit unseren Zuschauern bestätigte sich das. Und wir hatten oft die Gelegenheit mit Kindern über unsere Filme zu sprechen: in Gera auf dem zweijährlich stattfindenden Nationalen Kinderfilmfestival, während der ebenfalls jährlich stattfindenden Sommerfilmtage (einer zehntägigen Rundreise durch verschiedene Städte und Kinderferienlager) und bei eigens organisierten Testvorführungen, die meist in Potsdam oder Babelsberg stattfanden. Besonders eindrucksvoll für die jungen Zuschauer war es, wenn an diesen Veranstaltungen auch Schauspieler teilnahmen, denen natürlich »Löcher in den Bauch« gefragt wurden. Ecke Potraffke wird viel erzählen können, wie die Kinder »seinen«

Gojko Mitic belagerten, umringten, erdrückten und ausfragten. Kinder sind ein dankbares Publikum – das wissen alle, die jemals für diese Rabauken produziert haben. Aber sie sind auch ehrlicher, kritischer und rücksichtsloser in ihrem Urteil – auch das wissen alle. Ich glaube, wir dürfen stolz sein, vor diesem Publikum mit unseren Arbeiten bestanden zu haben. Jeder einzelne Film war neben der Fabel, die erzählt wurde, immer auch Inspiration, Vergnügen, Wissensvermittler und Abenteuerlieferant.

Ich erinnere mich an eine typische Geschichte, bei der während der Sommerfilmtage 1975 der Schauspieler Wolfgang Greese von den Kindern gefragt wurde, wie er sich denn in *Die Bösewichter müssen dran* vom 25 Meter hohen Turm abgeseilt hätte, ob das schwierig war, ob man dafür trainieren musste, usw. Wolfgang Greese hat am ersten Tag noch zu erklären versucht, dass man da gar nicht wirklich hinunter muss, sondern dass das mit Schnitt und Trick und Kaskadereuten schon zu lösen sei ... Die Kinder hörten gespannt zu, waren aber ein wenig enttäuscht. Der Nervenkitzel war ausgeblieben. Am zweiten Tag kam dieselbe Frage wieder und Greese fabulierte schon ein bisschen mehr über seine sportliche Leistung – kurz, am siebenten Tag hatte sich Wolfgang Greese »wirklich abgeseilt« und schmückte das Ereignis noch mit erfundenen Gefahren aus. Die Kinder hingen an seinen Lippen – er konnte ja wirklich gut erzählen – und ich glaube, zum Schluss war er schon selbst der Meinung, diesen Turm in einer Bravouraktion schwerelos und ohne Hilfe selbstständig hinuntergeklettert zu sein.

1975 beschloss die Studioleitung ein Resümee der Bestrebungen um den Kinderfilm. Ihrer Meinung nach

müssten die Aktivitäten gebündelt werden. Im Berliner Betriebsteil hatte sich eine eigene Kinderfilmgruppe um Bodo Schulenburg und Hans Goldschmidt installiert. Die Babelsberger Kollegen wurden gebeten, von da an ihre Filme in Berlin zu produzieren. Gleichzeitig wurde die theoretische Diskussion angestoßen, eine spezielle Form des Kinder-DOKUMENTAR-Films zu entwickeln. Kinder-SPIELFILM stand aus produktionsorganisatorischen Gründen in Berlin überhaupt nicht mehr zur Debatte. Aus heutiger Sicht scheint es, als hätte sich das Dokumentarfilmstudio mit dieser Produktionschiene finanziell und organisatorisch einfach übernommen.

Gestützt wird diese Vermutung – wie gesagt, es ist eine Vermutung – durch eine überraschende Anweisung der Dramaturgie während der Dreharbeiten zu dem Bauernkriegsfilm. Kurt Eifert, der Chefdramaturg der Arbeitsgruppe »Kontakt«, rief am Ende der ersten Drehwoche bei mir an und teilte einen Beschluss der Studioleitung mit: Wir sollten fünf bis sechs Drehtage einsparen. Dazu sei es nötig, mindestens zwei »Bilder« zu streichen (beim Theater würde man »Aufzüge« sagen). Zu dieser Anweisung gab es keine Diskussion und zunächst auch einmal keine Erklärung. Ich war schockiert und wusste zunächst nicht, was zu tun sei. Mitten in den Dreharbeiten eine solche Anweisung zu erteilen, kam einer Katastrophe gleich. Einen Grund für diese Entscheidung konnte ich nicht erkennen. Wollte man auf diese Weise die angedachte Filmlänge von 75 Minuten auf den Progress-Wunschstandard von 60 Minuten zurechtstutzen? Nach Drehschluss informierte ich den Kameramann Wolfgang Braumann. Er empfahl, nicht lange zu jammern, sondern eine Lösung vorzubereiten, die dem Gesamtfilm keinen Schaden zufügen würde. Und er empfahl, noch am selben Abend gemeinsam mit Rolf Hoppe, den wir als klugen und umsichtigen Schauspieler schätzten, die Situation zu beraten.

Ab 19 Uhr saßen wir zu dritt in einer Kneipe in Arnstadt und diskutierten. Zunächst gingen wir das Drehbuch durch und überlegten, auf welche Szenen man ohne großen Verlust verzichten konnte. Schnell einigten wir uns auf zwei aufeinanderfolgende »Bilder«. Erstens eine Prügelsszene vor der Kirche zwischen Schwarzhand, seinen Knechten und ein paar übermütigen Bauernburschen und zweitens die Trauung des bäuerlichen Brautpaares in der Kirche. Die entstehende Lücke würde ca. 12 bis 14 Minuten betragen. Allerdings brauchten wir nun eine inhaltliche Verbindung zwischen dem »Davor« und dem »Danach«. Rolf Hoppe kam auf eine glänzende Idee. Die Prügelsszene stand ja stellvertretend für die Willkür der Ritterschaft. Man könnte, so meinte Hoppe, diesen Gedanken auch in einem Gespräch vermitteln. Er schlug vor, dass er



Auszug aus dem Regiedrehbuch zu *Die Bösewichter müssen dran* (Thomas Kuschel, 1975): Neue Szene auf dem Bierdeckel mit nachträglichem Standfoto von Kreutter-Claus (Peter Eichler) und Christian (Rolf Hoppe) auf dem Pferdewagen

als Bauernführer Christian mit dem kindlichen Hauptdarsteller, dem Kreutter-Claus, ein Zwiegespräch über »das Leben« führen sollte. Dann würde die Lücke nicht auffallen. Braumann und ich waren sofort einverstanden. Jetzt ging es nur noch darum, wo dieses Gespräch stattfinden sollte. Wir einigten uns auf einen Pferdewagen, auf dem beide Darsteller nebeneinandersitzen und reden konnten.

Wir bestellten noch eine Runde Bier und Neudietendorfer Aromatique und begannen sofort, den Text für dieses Gespräch zu entwerfen. Da ich keinen Schreibblock zur Verfügung hatte, schrieb ich die Texte im Kreis auf die genügend vorhandenen Bierdeckel.

Nachts um ein Uhr war die Szene fertig. Der erste Bierdeckel ist erhalten geblieben und ist Zeuge von aus Verzweiflung geborener nächtlicher Kreativität.

Die Szene wurde eine der stärksten im ganzen Film. Wie ich später von Franz Sporer erfuhr, hatten wir Schauspielergagen, Kleindarstellerkosten und Kostümgebühren in beachtlichen Größenordnungen eingespart. Sollte es darum gegangen sein?

Der Kinderspielfilm im Dokumentarfilmstudio war von Anfang an ein auf die Dauer nicht lebensfähiges »Kind«, an das viele ihr Herz banden und ihre Hoffnungen. Leute, die unrealistisch genug waren, in dieser Produktion eine Zukunft zu sehen. Eine Zukunft für diese Hoffnungen hat es leider nie gegeben. Die Resultate aber dürfen nicht vergessen werden. Die meisten der Babelsberger Kollegen haben den Schritt nach Berlin nicht mitgemacht – intuitiv vorausschauend, was passieren würde. Drei Enthusiasten, Optimisten oder Positivdenker – man könnte sie auch einfach Dummköpfe nennen – traten den Weg nach Berlin dennoch an: Franz Sporer, Georg Kilian und ich.

Gestartet sind wir drei dort mit der für uns neuen, geforderten »dokumentaren Erzählweise« für Kinder (ich wusste nie genau, was das ist). Ein Film über das Leben der Kinder in dieser Welt sollte entstehen, mit Drehorten in fünf Ländern. Nach anfänglicher Begeisterung der Studioleitung brach das Thema immer mehr in sich zusammen. Lediglich ein Fünftel des Buches konnte realisiert werden – der Teil, der in Bulgarien angesiedelt war. Die Passage, die in Westdeutschland spielen sollte, war schon gut recherchiert und vorbereitet. Eine gute Woche vor Drehbeginn in München wurde die Produktion gestoppt. Aus der bereits abgedrehten Bulgarien-Episode musste ein eigenständiges Endprodukt zusammengeschnitten werden. Dafür war es aber nicht angelegt und so fuhren wir noch einmal nach Bulgarien, drehten in einem Dorf in den Rhodopen und beendeten den Film mit wenig Engagement und Herzblut unter dem Titel *Hinter den sieben Bergen*. Georg Kilian war der erste, der den Braten roch. Nach einem knappen Jahr »Berliner Erfahrungen« war er wieder in Babelsberg. Franz Sporer hielt es acht Monate länger aus. Ich versuchte mich irgendwie anzupassen und machte dort noch zwei dokumentare Kinderfilme und zwei »normale« Dok-Filme. Kinderfilm, das war ja über viele wichtige Jahre meines Lebens ein echtes berufliches »Zuhause« für mich geworden. Ich wollte und konnte die Flinte nicht gleich ins Korn werfen. Also habe ich es unter den neuen Bedingungen erst einmal probiert. Doch bald stellte sich auch für mich heraus, dass die Diskussion um dokumentare Kinderfilme ungefähr der Diskussion glich, wie viele Engel denn auf einer Nadelspitze Platz hätten.

Wie meine beiden Kollegen vor mir, kam ich letztendlich weder mit den thematischen Vorgaben der Leitung der Arbeitsgruppe »Kinderfilm« klar, noch mit den produktionsorganisatorischen und auch menschlichen Voraussetzungen in Berlin. Ich bemühte mich um eine Rück-Versetzung in den Babelsberger Betriebsteil und wusste, dass damit ein wichtiges Kapitel meiner beruflichen Laufbahn zu Ende war. Die Rückkehr war nicht mehr so einfach wie bei Kilian und Sporer, ist mir nach monatelangen Bemühungen dann aber doch gelungen, weil ich einen »großen« Stoff in einer anderen Arbeitsgruppe ansiedeln konnte. Damit war der Kinderspielfilm im DEFA Dokumentarfilmstudio, der ohnehin nach 1975 nicht mehr stattfand, endgültig tot. Man mag das bedauern, doch die Realität holt immer und überall das Wunschdenken ein.

Anfangs war vom Vergessen die Rede. Kann es sein, dass eine installierte Produktionsschiene in einem Filmstudio tatsächlich in Vergessenheit gerät? Ich denke nicht! Wo Journalisten, Filmhistoriker und Archivare nichts vermuten, kann man nicht graben. Es ist wie bei der Schatzsuche – erst einmal muss der Hinweis auf eine Lagerstätte kommen. Dann kann gebuddelt werden. So liegt es für mich heute eindeutig an der versäumten Öffentlichkeitsarbeit des Studios zu damaliger Zeit. Die Verantwortlichen haben nicht verstanden, dass sie mit diesen Filmen ein künstlerisch und erziehungspolitisch gewichtiges Pfund in der Hand hatten. Sie haben es nicht genutzt und nicht verstanden, es mit dem DEFA-Kinderfilm aus dem Spielfilmstudio in eine Reihe zu stellen.

So haben die Umstände unsere Arbeiten in eine Terra incognita verwandelt. Begleiten wir jetzt ihre Wiederentdeckung. Die Filme haben es verdient. Die Kinder übrigens auch. ■

Thomas Kuschel (*05.04.1941) hat zwischen 1967 und 1971 sowie 1979 und 1987 in der DEFA-Arbeitsgruppe »effekt«, unter anderem als Regisseur und Drehbuchautor gearbeitet.





Biologie!

Ein Film des DEFA-Studios für Spielfilme
Gruppe »Babelsberg«
nach dem Roman »Wasseramsel«
von Wolf Spillner

Szenarium:
Gabriele Kotte,
Wolfgang Müller

Regie:
Jörg Foth

Kamera:
Michael Göthe

Produktion:
Alexander Gehrke

Szenenbild:
Hans Poppe

Musik:
Christoph Theusner

Es spielen:

Stefanie Stappenbeck
Cornelius Schulz
Carl Heinz Chojniski
Katrin Klein
Peter Prager
Heide Kipp
Horst Rehberg



Foto: Dieter Jäger



Am 17. Mai 2021 jährt sich das Gründungsdatum der DEFA zum 75. Mal. Anlässlich dieses Jubiläums plant die DEFA-Stiftung zahlreiche Veranstaltungen und Veröffentlichungen.



DEFA-Tagung

Fachtagung zum Thema »Das Genrekino der DEFA«

am 19. und 20. Mai 2021 im Zeughauskino Berlin. In diesem Rahmen soll auch die Kinopremiere der digital restaurierten Fassung von *Fräulein Schmetterling* (Kurt Barthel, 1966/2020) erfolgen.

DEFA im Kino

DEFA-Kinowochenende vom 14. bis 16. Mai 2021: Kinos können für dieses Wochenende DEFA-Filme ohne die übliche Verleihmiete beim DEFA-Filmverleih in der Deutschen Kinemathek buchen.

Premiere der digital restaurierten Fassung des 70-mm-Films *KLK an PTX – Die Rote Kapelle*

(Horst E. Brandt, 1970) mit den beteiligten Filmschaffenden im Berliner Kino International.

Ausrichtung von drei Kino-Veranstaltungen in Kooperation mit dem MDR in den einzelnen Bundesländern des MDR-Sendegebiets. Die präsentierten Filme werden später auch im Programm des MDR-Fernsehens gezeigt.

Kooperationsveranstaltungen mit dem Filmmuseum Potsdam, u. a. zu den Geburtstagen von Christa Kozik, Rainer Simon und Jutta Hoffmann.

Vorführung von DEFA-Filmen auf zahlreichen nationalen und internationalen Festivals:

- Fortführung der Reihe »Regisseurinnen in der DDR« im Rahmen des Filmfests Dresden
- DEFA-Sektion auf dem Filmkunstfest Mecklenburg-Vorpommern in Schwerin
- Retrospektive zu Kurt Tetzlaff auf dem DOK Leipzig
- Retrospektive zu Marion Rasche auf dem Internationalen Trickfilm-Festival in Stuttgart
- Retrospektive auf dem studentischen Filmfestival »Sehsüchte« in Potsdam.

DEFA auf DVD

Präsentation der DVD-Edition mit DEFA-Filmen von Wolfgang Kohlhaase.

Veröffentlichung zahlreicher DVDs bei ICESTORM, u. a. Jubiläumseditionen anlässlich der Geburtstage von Angelica Domröse, Jutta Hoffmann und Jaecki Schwarz.

Herausgabe einiger bislang nicht veröffentlichter DEFA-Filme aus den 1950er-Jahren bei der Edition Filmjuwelen, u. a. *Zwischenfall in Benderath* (János Veiczi, 1956), *Schatten über den Inseln* (Otto Meyer, 1952) und *Weißes Blut* (Gottfried Kolditz, 1959).

DEFA online

Redaktionelle Begleitung des Jubiläumsjahrs

über die Online-Kanäle der DEFA-Stiftung, u. a. mit wöchentlichen Ausschnitten aus den Zeitzeugengesprächen der Stiftung auf YouTube.

DEFA im TV

Festspielmonat Mai beim MDR mit zahlreichen Ausstrahlungen von DEFA-Filmen und umfangreichem Online-Programm.

DEFA International

Goethe-Institute: Aufgreifen des Jubiläums in ihrer Vermittlungsarbeit.

Summer Film Institute vom 13. bis 20. Juni 2021 digital unter dem Themenschwerpunkt »Authority and Alterity in East German Movies: Political Experiments, Rebel Youth and Civil Unrest«.

DEFA Film Library: Veröffentlichung einer DVD-Edition mit dem Werk von Helke Misselwitz.

Da die Planung dieser Veranstaltungen und Projekte von der Pandemie-Entwicklung und den jeweils geltenden Verordnungen abhängt, werden wir Sie über den Newsletter und unsere Social-Media-Kanäle auf dem neusten Stand halten.

Ost und/oder West

Günter Jordan
– für Christiane Mückenberger

Als mein Schulfreund Stefan nach Kriegsende von seinem Vater in das Dorf Ps'chu und von dort in die Bergwelt des Kaukasus mitgenommen wird, so deshalb, um ihn den Wechsel von Europa nach Asien und umgekehrt erleben zu lassen und frühzeitig mit dem Gedanken vertraut zu machen, in der Wirklichkeit seien alle Grenzen, auch die zweier Welten, unbestimmt, relativ und fließend. Je nachdem, wo er sich gerade befinde, so Vater Alfred Kurella, vergesse er, dass es so etwas wie Europa und Asien, West und Ost überhaupt gebe. Er könne diese künstlichen Scheidungen der Menschenwelt vergessen, wenn nicht ... ja wenn er nicht ständig auf das Problem »Ost oder West« gestoßen würde. Kurella geht daran, eine Schrift darüber zu verfassen mit dem Titel: »Ost und oder West. Unsinn, Sinn und tiefere Bedeutung eines Schlagwortes« (1948).

Im gleichen Jahr macht sich Alfred Kantorowicz auf, eine Literaturzeitschrift herauszubringen, mit sowjetischer Lizenz, der er den Titel gibt: »Ost und West«. Ins dritte Heft setzt er eine Zuschrift Heinrich Manns: »Deutschland kann nur mit Europa überleben.« – Die Zeitschrift mit sublimem Inhalt hält nicht lange vor. Ende 1949, mit dem Übergang des Lizenzrechts in deutsche Hand, also in die der SED, erfolgt das Aus.

Im wiederum gleichen Jahr 1949 kommt die Zeit-

schrift »Sinn und Form« unter der Chefredaktion von Peter Huchel heraus: gleichsam programmatisch die Hefte des ersten Jahrgangs mit Gedichten aus Polen, der Tschechoslowakei und Russland bzw. der Sowjetunion, ohne das Selbstverständliche als ein Besonderes zu deklarieren. Es sei denn, man nimmt den Essay von Shirmunski über »Puschkin und die Literatur des Westens« dafür, wonach sich die russische Literatur als Teil der Weltliteratur entwickelt habe, weil Puschkin mit der ganzen europäischen literarischen Entwicklung verbunden gewesen sei und sich selber scherzhaft den »Außenminister« auf dem Parnass der russischen Literatur nannte.

Es hat alles nichts gebracht. Der Vorhang fiel, der Eiserner Vorhang, die Welt war geteilt in West und Ost in einem Kalten Krieg, von dem es 1990 heißt, nun sei er glücklich zu seinem Ende gekommen. Die Publizistik der Gegenwart lässt den Verdacht aufkommen, dass das ein Irrtum war: Hinter Deutschland (und vielleicht schon hier, im Osten Deutschlands, wo Osteuropa seinen Anfang nimmt) ist Schluss mit Europa, wenn und weil Europa immer noch Westen ist.

Oder wie soll man das nennen:

Da kommt 2012 in Großbritannien »The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film«

Ewa – ein Mädchen aus Witunia (Günter Jordan, Harry Hornig, 1972)



heraus, beraten von 18 Konsultanten aus den USA und Großbritannien plus je einem aus den Niederlanden, Deutschland, Israel. 207 Beiträge auf tausend Seiten, davon 0 aus Osteuropa, Russland, China, 10 aus Deutschland. Alle anderen handeln von einer Welt, in der sie nicht handeln, und nach Kriterien, an deren Aushandlung Osteuropa, Russland und China, von denen die Rede ist, nicht beteiligt sind.

Zum Beispiel 2016 »The Documentary Film Reader« von Oxford Press auf wiederum tausend Seiten mit 107 Beiträgen, davon zwei aus Ru/SU (Wertow, Jampolsky). Basta. Eine Oxford-Chrestomathie anstelle weltumläufiger Quelltext-Sammlung, die filmische Welt also transatlantisch-angelsächsisch mit dem Ergebnis vermessen: Das ist es. Osteuropa, faktisch ein halber Kontinent, wird aus der Geschichte gestrichen und entmündigt, statt als handelndes Subjekt in Geschichte und Gegenwart in einem Europa der Vielgestalt ins Bewusstsein gebracht zu werden. Hört die Spaltung der Welt in West und Ost nie auf? Schlimmer noch: Das Dilemma ist den Leuten in Oxford nicht einmal bewusst.

Das ist der Punkt.

Der Beitrag Osteuropas zur Kultur und zur Weltfilmkunst ist enorm und steht dem des »Westens« in nichts nach. Die Avantgarde der 1920/30er-Jahre in Krakau, Rumänien, Ungarn, Serbien, Slowenien, von der russisch-sowjetischen ganz zu schweigen. Der polnische Film und seine »schwarze Serie« in den spätfünfziger Jahren, die tschechische und slowakische neue Welle der sechziger Jahre, der Aufbruch des sowjetischen Films nicht erst mit Kalatosows *Die Kraniche ziehen* (1957) und Tarkowskis *Iwans Kindheit* (1962), der Anbeginn eines neuen DEFA-Films in der ersten Hälfte der 1960er-Jahre (auch die sog. Verbotsfilme der DEFA wurden ja zunächst gedreht): Prozess und Ausbeute einer geradezu kopernikanischen Wende in Weltverständnis und Kunstauffassung.

Das weiß das Journal der Kunsthochschule für Medien Köln nicht. Im neuesten Heft gilt dort das Jahr 1968 als mythisches Jahr der Studierendenbewegung (sic!). Wie kann eine Zeit definiert werden, wenn ein halber Kontinent außerhalb der Wahrnehmung bleibt, folglich nicht existiert? Wenn im gleichen Heft die Rede davon ist, dass in jenen Jahren das »Direct Cinema« den Dokumentarfilm revolutioniert habe und davon abgesehen wird, dass Voraussetzung dafür nicht nur die miniinvasive Technik war, sondern die Bewegung in den Lüften und auf Erden, also in den Gesellschaften des Westens und des Ostens. Film im Osten hat über solche Technik nicht verfügt und trotzdem neuen Film hervorgebracht, sodass die Rolle, die Film im Osten spielte, als Kunst und als gesellschaftliches Treibmittel, gar nicht überschätzt werden kann.

Warum ist die Geschichte wichtig? Große Projekte sind immer Arbeit von Generationen. Das muss man wissen und wissen wollen.

Wer kennt schon »Europa Jagiellonica«, ein Imperium, das vor 600 Jahren vom Baltikum bis zum Schwarzen Meer und weiter bis zur Adria reichte. »Es umschloss oder berührte nicht weniger als vierzehn Staaten des heutigen Europa« und war »ein Kultur- und Wirtschaftsraum des östlichen Mitteleuropa, der sich über einen Zeitraum von anderthalb Jahrhunderten durch regen Handel, durch intellektuellen und künstlerischen Austausch, durch eine Blüte der Städte und durch vielfältigste Beziehungen zu den Nachbarländern auszeichnete – ein Europa vor der Entstehung der Nationalstaaten, mitten in den dramatischen Umbrüchen der Renaissance und der Entdeckung der Neuen Welt.« (Dr. Kurt Winkler, 2013)

Wer weiß das noch?

Wer 2008 im Potsdamer Kutschstall war, im Museum für Brandenburgisch-Preußische Geschichte, weiß das. Wer sich interessiert, was hinter »der Grenze« passiert ist und passiert, wird es wissen können. Und in Bezie-

Ich komme aus dem Tal – Begegnungen mit einem georgischen Jungen (Hans-Eberhard Leupold, 1973)



hung setzen zu dem, wovon hierzulande und heute gesprochen und nicht gesprochen wird. Hier, im Osten Deutschlands, nimmt Osteuropa seinen Anfang.

Das GWZO weiß das, 1996 in Leipzig als Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas gegründet, zum Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europas avanciert und im Netzwerk Östliches Europa mit 21 Leibniz-Instituten verankert. Eine Initiative von Historikerinnen und Historikern aus dem Westen und dem Osten im Osten, die gar nicht anders kann noch will, als mit den Forschenden in den Ländern zwischen Ostsee, Adria und Schwarzem Meer zusammenzuarbeiten, in der geografischen Breite dieses Europas mit byzantinisch-orthodoxen, osmanischen und Habsburger Einflüssen in der historischen Tiefe vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart.

Was ist mit der Nabelschau des Westens auf seine Lebensweise, die er rühmt und rühmt und rühmt. Hatte nicht schon 1956 Erwin Schrödinger, der Physiker und Nobelpreisträger, darauf aufmerksam gemacht, dass unsere jetzige Denkweise eine kleine Bluttransfusion aus östlichem Gedankengut nötig hätte?

Hat nicht John Berger 1991 vor der Selbstgerechtigkeit des Westens gewarnt, sich als Sieger der Geschichte zu sehen? »Der leere Raum, die Lücke zwischen der Erfahrung, in diesem Moment auf unserem Planeten ein normales Leben zu führen, und den öffentlichen Erzählungen, die zur Sinnggebung für dieses Leben angeboten werden, ist ungeheuer groß. Darin liegt die Trostlosigkeit, nicht in den Tatsachen.«

Was tun? Was tun.

Antonín Liehm, Redakteur der Literaturzeitschrift „Literární noviny“, einer Wegbereiterin des Prager Frühlings 1968, macht sich einen Namen als Filmpublizist, ja als Protagonist des neuen tschechischen Films. 1969 ist Schluss damit. Liehm verliert seinen Job und muss sein Land verlassen. Er geht vom Osten in

den Westen. Nach Paris. Und was macht er in Paris? Er gründet eine Literaturzeitschrift, nennt sie »Lettre International«, gibt Autoren aus West und Ost einen Platz und ein Forum. Im Klartext: Da schreibt keiner über andere, sondern jeder über sein Thema, seinen Stoff, sein Problem.

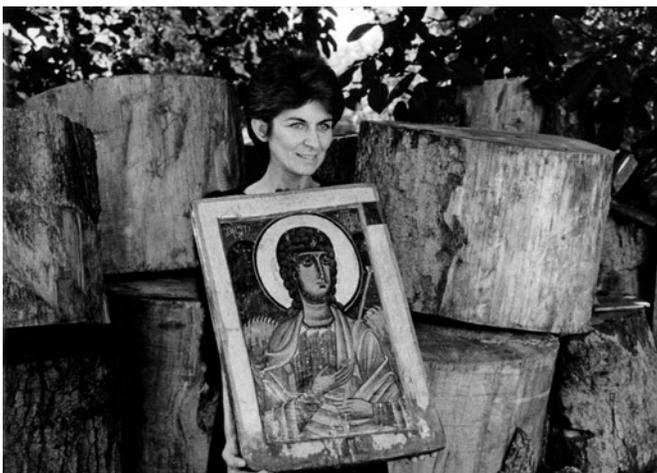
Jerzy Toeplitz, Pole, Präsident der Internationalen Filmarchiv-Föderation (FIAF) von 1948–1972, setzt seit den fünfziger Jahren fort, was der Ungar Béla Balázs in den 1920/30er-Jahren vorgearbeitet hat: eine Weltgeschichte des Films in sechs Bänden. Zunächst Gründer der Filmhochschule Łódź und Dozent an ihr, wird er 1957 deren Rektor. 1968 Berufsverbot und Entlassung, weil er den Studentenprotest bei den Unruhen in Polen unterstützt hat. Er folgt dem Ruf nach Australien und baut dort Filmhochschule und Filmarchiv auf.

Christiane Mückenberger. Für Maetzig's *Kaninchen*-Film wirft sie den Handschuh in den Ring. »Hier geht es um mehr als diesen Film. Hier geht es um ein Prinzip.« Folgen: Berufsverbot und Entlassung 1966. Sie überträgt vom »Toeplitz« Teile von Band 2 und den Band 5 ins Deutsche. 1990 schauen alle auf sie: Wer, wenn nicht sie, kann die Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche weiterführen? Sie baut das nationale und internationale Netzwerk aus, führt Mitarbeiter von »hüben« und »drüben« und Freunde des Festivals aus Ost und West, Nord und Süd zusammen und meistert die kritische Phase dieses Festivals.

Was tun.

Zwischen 1957 und 1989 werden von der DEFA 26 Dokumentarfilme in der Sowjetunion gedreht, davon 7 in Georgien. Karlheinz Mund und Christian Lehmann fahren in die Ukraine, Hans-Eberhard Leupold, Jürgen Böttcher, Sabine Preuschhoff in den Kaukasus, Peter Petersen nach Minsk, Günter Jordan nach Riga, Eduard Schreiber nach Prag und Budapest, Roland Steiner und Heinz Müller nach Böhmen. Über die Spielfilme von, über und mit Polen hat Thomas Heimann einen Band

In Georgien (Jürgen Böttcher, 1987)



in der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung herausgebracht, ein zweiter über Dokumentarfilm und Wochenschau ist dort als PDF verfügbar.

Was tun.

Um nur von unserem Fach zu handeln: Die Reihe »Klassiker des osteuropäischen Films« beim Schüren-Verlag – Polen, Tschechien und Slowakei, Ungarn, Russland und Ex-Sowjetunion –, die Geschichte des polnischen Films von seinen Anfängen bis zur Gegenwart, die Monografie »Nouvelle Vague Polonaise« aus dem Deutschen Filminstitut leisten Basisarbeit. So wichtig und willkommen sie sind, legt der Zugewinn das Defizit eher offen, als dass er es tilgen kann: Das Filmdenken Ostmitteleuropas ist kein selbstverständlicher oder gar argumentativer Bestandteil der Debatten, die hierzulande geführt werden. Das FilmFestival in Cottbus, mit dem 29. Jahrgang soeben zu Ende gegangen, und das goEast in Wiesbaden mit Schwerpunkt »Osteuropäischer Film« reichen nicht hin, um Europa und europäischen Film zusammenzudenken. »Gemessen an seiner internationalen Bedeutung«, sagt Molto Menz von absolutMedien, »ist das osteuropäische Kino hierzulande stark unterrepräsentiert.«

Was tun? Was tun.

Das Leben ein Traum: die Filmuniversität Babelsberg in der Spur zu sehen, nicht wegen der Tradition, sondern wegen der Aufgabe. Wer sonst kann das leisten? Sie könnte, wegen der Aufgabe, die Tradition in eine neue Tradition überführen: eine ständige Gastvorlesung zu einem Ostmitteleuropa-Thema im Oktober oder November für alle Studiengänge. Und Partner dafür suchen. Das GWZO Leipzig wäre ein solcher Partner. Von dort käme man schneller nach Łódź oder Riga, als sich unbedarft auf den Weg zu machen.

Ost und/oder West. Ist das noch die Frage? Oder wenn ja, wie lange noch?

Hallo Welt, bitte melden! ■

Die Studie von Thomas Heimann steht im Bereich »Publikationen« der Website der DEFA-Stiftung als PDF-Dokument zur Verfügung und behandelt folgende Fragestellungen:

- Was konnten Fernsehzuschauer und Kinogänger, Teilnehmer an Filmabenden von Massenorganisationen in der DDR über den polnischen Nachbarn, über Land und Leute, über die gemeinsame deutsch-polnische schwierige Vergangenheit erfahren?
- Wie können die hier behandelten Beiträge aus den DEFA-Studios und den Fernsehredaktionen charakterisiert werden?
- Was teilen Übungsfilme aus der Babelsberger Filmhochschule oder Produktionen von den Amateurfilmklubs über die polnische Gesellschaft mit?
- Was lässt sich aus den Narrativen über die offiziellen zwischen-staatlichen Beziehungen schließen?
- Was sagen sie aus über die alltäglichen Befindlichkeiten gegenüber polnischen Menschen, die sich in der DDR über längere oder kürzere Zeiträume aufhielten – als Touristen und Besucher, als Pendler und Vertragsarbeiter?



Der Theater- und Filmregisseur HERBERT BALLMANN (* 1924, † 2009) realisierte für die DEFA zwischen 1950 und 1959 einen Dokumentar- und fünf Spielfilme. Von 1954 bis 1958 leitete er das Kinder- und Jugendfilmstudio. Nach dem Verlassen der DDR 1959 wurde sein letztes Filmprojekt *Ein Sommertag macht keine Liebe* 1960 von Gerhard Klein fertiggestellt. Anschließend arbeitete er u. a. am Westberliner Schillertheater und Hansatheater und realisierte erfolgreiche Kinofilme sowie Filmserien für das Fernsehen.

Ein Gefühl von lebensrettender Kultur

Regisseur Herbert Ballmann im Gespräch mit Paul Werner Wagner

Der Literaturwissenschaftler PAUL WERNER WAGNER (* 1948, links im Bild) ist Autor und Initiator zahlreicher kulturhistorischer Publikationen, Filmabende und Gespräche. Von 2002 bis 2010 war er Vorsitzender des Künstlerklubs »Die Möwe«, seit 2012 leitet er die Friedrich-Wolf-Gesellschaft. Für sein Engagement zur Aufarbeitung des DEFA-Filmerbes erhielt er 2019 den Programmpreis der DEFA-Stiftung.



Paul Werner Wagner: *Herbert Ballmann, Jahrgang 1924, hat mit vielen Zeitgenossen das Schicksal geteilt, im Nationalsozialismus aufwachsen und Soldat werden zu müssen. Herbert, bereits bevor Sie in den Krieg ziehen mussten, hatten Sie erste Schritte auf dem Weg zum Künstler, nämlich zum Schauspieler begonnen. Woher kam dieser Wunsch, Schauspielunterricht zu nehmen?*

Herbert Ballmann: Ich hatte damals mit 16 eine Freundin, die war Schauspielschülerin. Wir haben uns öfter getroffen, sie war sehr hübsch und sagte zu mir: »Hör mal, du kannst doch so gut reden, dich so gut darstellen... Warum gehst du denn nicht auf die Schauspielschule?« – Ja, welche denn? – »Ich bin an der Schauspielschule von Heinrich George am Berliner Schillertheater. Melde Dich doch da mal an!« – Keine Ahnung... na, warum nicht, sagte ich. Dann bin ich halt hin. Ich bin mir gar nicht sicher, ob ich damals Schauspieler werden wollte.

Bald aber kam es zu einem Eklat mit diesem »Berufswunsch«. Erstens hatte ich mich ohne die Erlaubnis meiner Pflegeeltern als Komparse beim Preußischen Staatstheater am Gendarmenmarkt gemeldet. Intendant war Gustaf Gründgens und das Stück hieß, so glaube ich, »König Ottokars Glück und Ende«. Ich erwartete also einen Brief und hatte ein wenig Schiss davor. Ausgerechnet als er eintraf, hatte ich eine Mandelentzündung und meine Pflegemutter öffnete den Brief: »Was ist denn das?...« – Ich wusste natürlich von nichts und habe mich herausgeredet. Der Effekt war aber, dass ich nicht hindurfte.

Der nächste Konflikt kam. Damals war ich Schüler am Berlinischen Gymnasium zum Grauen Kloster und mein Freund war Hans-Joachim Rohrlach. Wir wohnten beide in Berlin-Karlshorst und waren in der gleichen Klasse. Da sein Vater Reserveoffizier war, konnte er mich davor warnen, dass die Waffen-SS ab 1942 anfangen würde, nicht nur Freiwillige zu nehmen, sondern unter Zwang zu rekrutieren. Unter den Freiwilligen durften aber nur Soldaten ausgewählt werden, die entweder bei der U-Bootwaffe oder bei der Fliegertruppe angenommen werden. Wir waren ja nicht blöde und haben daher beim Wehrbezirkskommando in Lichtenberg eine Kriegsfreiwilligenmeldung abgegeben. In diesem Formular musste man auch den Berufswunsch angeben. Ich schrieb hin: »Regisseur und Schauspieler«. Die Eltern mussten unterschreiben. Mein Pflegevater, der Mann der Schwester meiner früh verstorbenen Mutter, sagte: »Das kommt überhaupt nicht in Frage! Du gehst zur Bank. Ich besorge dir ein Fernstudium für Wirt-

schaftswissenschaften...«. Ich füllte das Formular erneut aus: »Banklehrling«. Das hat das Wehrbezirkskommando dann allerdings nicht daran gehindert, mich anzunehmen und mich für die Luftwaffe tauglich zu erklären. So ist es dann auch gelaufen.

Wenn Sie mich heute fragen, woher der Berufswunsch kam, Regisseur zu werden, so lag das auch ein bisschen in der Familie. Durch mein persönliches Schicksal war ich sehr verbunden mit künstlerischen Menschen. Der Vater meines Pflegevaters war Musikdirektor und Dirigent an der Dortmunder Oper. Bei ihm hatte ich auch meinen ungeheuer ungeliebten Klavierunterricht, aus dem nie etwas geworden ist. Schrecklich! Mein eigener Wunsch, ein Künstler zu werden, kam aber aus dem Bauch, er ist spontan entstanden.

PWW: *Sie kamen dann aber zunächst in sowjetische Kriegsgefangenschaft. Ausgerechnet darin gab es ein künstlerisches Element: Sie haben dort Theater gespielt. Wie kam das?*

HB: Nicht nur gespielt, sondern auch inszeniert. Durch viele glückliche Umstände bin ich als junger Soldat nicht zur Fliegertruppe gekommen, sondern zur Flak. Das hat mir ein gutes Gewissen verschafft, denn die Berliner Flugabwehr hat so schlecht geschossen, dass wir nie auch nur ein einzelnes Flugzeug getroffen haben. Ich habe nicht mitgewirkt an irgendwelchen Tötungen, aber das ist ein Zufall und nicht mein Verdienst. Der Kommandant meiner Einheit war sehr musisch und kam mit dem Wunsch auf mich zu, eine Sonntagsmatinee für die Soldaten zu veranstalten, ich könne dort Gedichte vortragen. Einige Musiker des ehemaligen Preußischen Staatorchesters, nun ebenfalls bei der Flak, sollten ein paar Stücke spielen. Einen Tag nach dem 8. Mai 1945 bin ich dann südlich von Dresden in sowjetische Kriegsgefangenschaft geraten und blieb nach drei Fluchtversu-

Im Jahr 2000 führte Ralf Schenk für die DEFA-Stiftung ein Zeitzeugengespräch mit Herbert Ballmann. Das Filmmaterial ist ab diesem Jahr online auf [progress.film](https://www.progress.film) für Recherchezwecke einsehbar und über [icestorm](https://www.icestorm.de) beziehbar.



chen auch drin. Wir Gefangenen mussten nach Hoyerswerda marschieren und wurden dort zu etwa 6.000 oder 8.000 in einer ehemaligen Barackensiedlung, vielleicht auch einer Art Konzentrationslager, untergebracht. Es gab dort nichts außer Fußboden und Stroh. Wir mussten was machen. Musiker hatten wir, Instrumente und eine Bühne brauchten wir. Die Russen haben drei Telegrafmasten zersägt und wir hatten eine Bühne; sie haben einen Güterzug geplündert und brachten zwei Klaviere, drei Bässe, ein paar Violinen, eine Ziehharmonika und ein Schlagzeug. Ende Mai hatten wir also ein Podest und alle möglichen Instrumente – und ich hatte mein Schlagzeug. Ich weiß nicht, wie gut sich das anhörte und wie gut ich getrommelt habe, aber wir haben etwas veranstaltet. Der Klavierspieler und ich wurden später ins Offizierskasino beordert, um dort zum Mittag- und Abendessen Unterhaltungsmusik zu spielen.

Irgendwann wurden wir nach Frankfurt/Oder gebracht. Und wieder passierte etwas Komisches. Ich machte mich auf zur Lagerbibliothek, darin gab es ein Gedichtband von Adelbert Chamisso. Ich las daraus vor. Zwei Kameraden kamen auf mich zu: »Wir sind dabei, einen Chor zu gründen. Ein Doppelquartett«. Das waren Julius Spitta, der Enkel des berühmten Bach-Biografen, und [der Komponist und Musikschriftsteller] Wolfgang Stumme, beide Professoren an der Berliner Musikhochschule für Volksmusik. Sie wollten ein Programm von barocker Chormusik zusammenstellen. Ich hatte überhaupt keine Ahnung, wovon sie sprachen. Das machte aber nichts. Die russische Lagerkommandantur hat das sofort gefördert. Beim Abtransport nach Sibirien bekam der Spitta-Chor sogar einen eigenen Viehwagen. Wir hatten unser eigenes Stroh, unseren eigenen Stacheldraht. Der Transport dauerte sechs Wochen. Jeden zweiten Tag durften wir zum Pinkeln raus. An Verpflegung gab es verschimmeltes Trockenbrot und eine Ration Zucker. In diesen sechs Wochen haben wir ein komplettes, klassisches, polyphones Madrigal-Programm von etwa einer Stunde Dauer entworfen. Wir hatten das Grundgefühl, durch die Musik, durch die Kultur unser Leben zu retten. Wir kamen in ein Sträflingslager am Rybinsker Meer. Die Russen hatten genauso wenig wie wir. Es gab viele Selbstmorde von deutschen Gefangenen und man beauftragte uns damit, jeden Abend von Lagerhütte zu Lagerhütte zu gehen und unser Programm zu singen. Ich hatte also ein Gefühl davon, wie stark, wie lebensrettend Kultur, Musik, Inszenierungen, Geschichten, geschrieben, gespielt, gefilmt, wirkt.

PWW: *Sie haben zum Ende der Kriegsgefangenschaft eine intensive politische Schulung bekommen, zusammen mit dem in der DDR hochgeachteten Schriftsteller Franz Fühmann.*

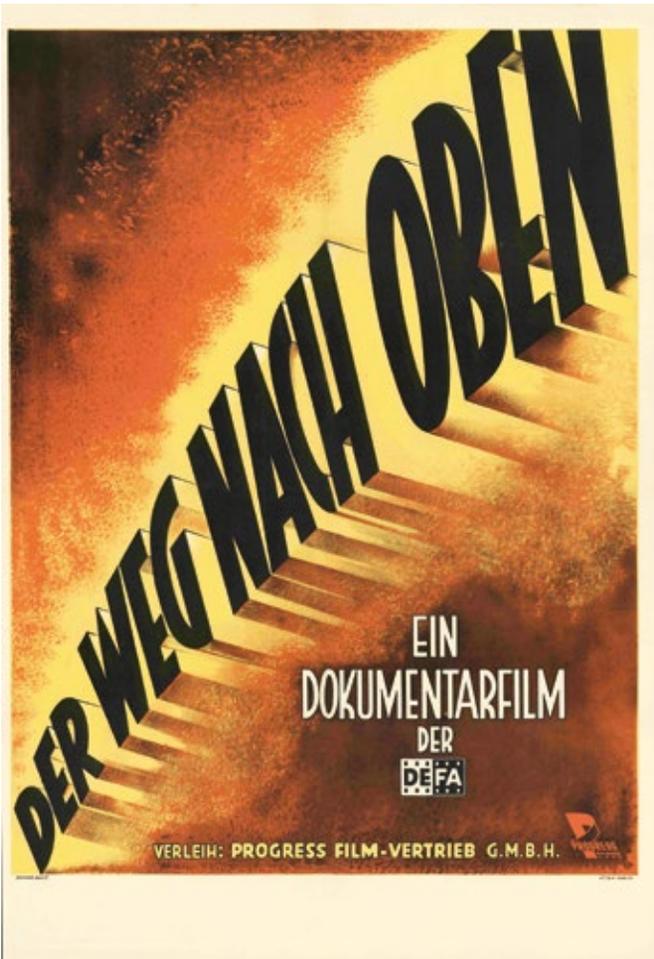
HB: In der Nähe von Riga kamen wir beide in eine Antifa-Schule, um dort den Marxismus-Leninismus zu lernen und anschließend als in der Sowjetunion ausgebildete Führungskader in der DDR zu arbeiten. Dort war ich drei Jahre, ein fast universitärer Betrieb, in dem ich teilweise Lehrassistent der sowjetischen Dozenten war. In einigen dort organisierten Künstlergruppen haben Franz und ich uns kennengelernt und gemeinsam literarische Programme entworfen. Das geschah in der besonderen Form eines »literarischen Gerichts« gemeinsam mit unseren Zuschauern: über Heinrich Heine, Friedrich Schiller, mit Diskussionsmöglichkeiten. Wir haben eine Theatergruppe installiert und ich hatte das Glück, dass der Intendant und einer der Regisseure des Jüdischen Theaters in Moskau unsere Paten wurden. Wie im Barocktheater spielten natürlich die Männer die Frauenrollen. Unser erstes Stück war »Die Matrosen von Cattaro« von Friedrich Wolf. Als zweites, im Goethe-Jahr, spielten wir den »Egmont« mit seiner großen Auseinandersetzung: Das Volk ist dumm und muss geführt werden bzw.: Jeder Bürger ist frei und Herr auf seiner eigenen Scholle ... Auch »Der Bär« von Tschechow haben wir gespielt. Unser größter Erfolg war »Der Revisor« von Gogol. Unser Ruf ging bis nach Moskau.

PWW: *Sie haben auch mitgespielt?*

HB: Ich habe auch mitgespielt, den Herzog von Alba im »Egmont«. Für die Darstellung eines russischen Offiziers lieh mir ein sowjetischer Kommandant sogar einmal seine Kapitänsuniform.

PWW: *Die DDR war schon gegründet und Sie sind dann zur DEFA gekommen.*

HB: Am 29. Dezember 1949 konnte ich erst einmal entscheiden: Gehe ich zu meinen Pflegeeltern zurück, die damals in Nordbayern wohnten, oder nach Berlin? Ich bin nach Berlin gegangen und habe unser altes Haus in Karlshorst besucht, es war leer. Von der Volkspolizei habe ich die Adresse meines alten Freundes Hans-Joachim Rohrlach bekommen. Da konnte ich wohnen. Am 31. Dezember bin ich durch die kaputte Friedrichstraße gelaufen und ein weiterer Zufall wollte es, dass plötzlich auf Höhe des zerstörten Wintergartens jemand meinen Namen rief. Das war der Regisseur Andrew Thorndike, der bei der DEFA bekannte Dokumentarfilme machte. »Am 2. Januar bist Du bitte in der Jägerstraße, da stelle ich Dich [dem stellvertretenden Leiter] Sepp Schwab vor.« – Eigentlich sollte ich aufgrund meiner Lagertätigkeit ans Deutsche Theaterinstitut nach Weimar. Nun aber war ich um 9 Uhr in der



Herbert Ballmann war Regieassistent bei den Dokumentarfilmen **Der Weg nach oben** (Andrew Thorndike, 1950) und **Freundschaft siegt** (Iwan Pyrjew, Joris Ivens, 1951)

Jägerstraße und um 15 Uhr hatte ich meinen Vertrag. [Politbüromitglied] Hermann Axen, der kleine Dicke, sagte: »Den nehmen wir.« Und [der künstlerische Leiter] Falk Harnack hat dann meinen Vertrag unterschrieben.

PWW: Sie haben als Regieassistent bei Thorndike gearbeitet und an dessen Dokumentarfilm **Der Weg nach oben** (1950) mitgewirkt. Der nächste Film **Freundschaft siegt** (1951) über die dritten Weltfestspiele der Jugend und Studenten war sicherlich auch eine künstlerisch interessante Zusammenarbeit mit Joris Ivens. Wie kam es dann 1952 zur ersten eigenen Regiearbeit mit dem Dokumentarfilm **Blaue Wimpel im Sommerwind**?

HB: Ich war Mitarbeiter im DEFA-Studio für Wochen-schau- und Dokumentarfilme und 1950 Regieassistent bei Ernst Dahles Filmportrait **Johann Sebastian Bach**. Musikalischer Berater war Prof. Georg Knepler, der Film war auch in seiner politischen Substanz interessant. Dann kam erst **Der Weg nach oben**. Thorndike selbst hatte ich bereits im sowjetischen Lager kennengelernt, wo wir gemeinsam Kulturarbeit gemacht haben. Daraus ergab sich dann auch die Möglichkeit meiner Mitarbeit an der internationalen Produktion **Freundschaft siegt**, deren Chef Iwan Pyrjew war. Für den Dokumentarteil engagierte man Joris Ivens. Zwischen uns entstand sofort eine fast unmittelbare Freundschaft und ich durfte mit sieben Kameraleuten einen bestimmten Dokumentarteil für den Film realisieren. Die Weltfestspiele waren ein organisatorisches Chaos, und mittendrin haben wir gedreht. Doch dem Dokumentarteil fehlte etwas Entscheidendes: Die FDJ war in Westberlin demonstrieren und wurde von der Polizei zusammengeschlagen, aber es war kein Kameramann dabei. Pyrjew sagte Ivens und





Herbert Ballmanns erste Regiearbeit ist 1952 der Dokumentarfilm **Blaue Wimpel im Sommerwind**

mir, wir müssten das nachstellen. Auf einem Nebengelände der Trabrennbahn Karlshorst habe ich zwei Zelte aufstellen lassen und fünf Kameramänner gerufen, die Schüler der FDJ-Hochschule geholt, dazu Krankenschwestern und Maskenbildner. Eine absolute Lüge, richtig nachgestellter Scheiß. Aber es war ungeheuer wirkungsvoll. In der anschließenden Vorführung in der Jägerstraße stampfte Pyrjew: »Der Junge muss zum Spielfilm!«.



PWW: Doch vorher kam noch *Blaue Wimpel im Sommerwind*. Sie wollten ein sehr lebendiges Bild von Kindern zeigen und ich denke, das ist Ihnen auch gelungen.



HB: Naja. Das berührt nun eine ganze Menge. Erstens ist für mich klar, dass es ohne die DDR keine deutsche Geschichte nach dem Zweiten Weltkrieg gegeben hätte. Zweitens ging es um das Experiment, und zwar unter sehr eingeschränkten Bedingungen, unsere sozialistischen Träume in die Wirklichkeit umzusetzen. Wir waren fest entschlossen, unseren Beitrag dazu zu leisten. Wogegen ich etwas hatte, war das pädagogische Moment, dieser Zwang in der Darstellung des »neuen Menschen«, des sogenannten »neuen Helden«, der eine neue Gesellschaft aufbaut. Um es mit aller Deutlichkeit zu sagen: Ich hatte etwas gegen das Dogmatische. Als es zu dieser Filmproduktion über die jungen Pioniere kam, stand ich im engen Kontakt mit [der Vorsitzenden der Pionierorganisation »Ernst Thälmann«] Margot Feist, später Honecker. Zu ihr sagte ich: »Da holst Du keinen Hund hinterm Ofen hervor, wenn wir jetzt das Werden der Pionierjugendorganisation darstellen. Lass uns lieber was über die Ferien der Kinder machen, mit verschiedenen Themen: Die einen machen was zur Geschichte, die anderen sind an der Ostsee, die dritten sind auf einem Segelschulschiff ... Lass uns ohne Dogmatismus und möglichst aus sich selbst überzeugend diese Jungen und Mädchen darstellen«. – Ich muss beinahe lachen, wenn ich mir die heutige Schulsituation in Berlin anschau und weiß, mit welcher Intensität und welchem Engagement damals Schule und Ausbildung betrieben worden sind. Wozu das geführt hat, und unter welcher Ideologie das stattfand, steht auf einem anderen Blatt. Aber es war eben dieses Engagement, das mich bewegt hat bei diesem Film.





In Herbert Ballmanns erstem Kinderkriminalfilm **Das geheimnisvolle Wrack** (1954) bemerkt eine Gruppe Jugendlicher, dass sie nicht die einzigen Besucher an diesem abenteuerlichen Ort sind ...



Während der Dreharbeiten zu **Das geheimnisvolle Wrack**. Die Außendreh fanden im Ostseebad Göhren auf Rügen statt.



Der Teufel vom Mühlenberg (Herbert Ballmann, 1954) erzählt vom Mühlmann (Willy A. Kleinau), der aus Gier die Waldmühle in Brand setzt.



Jörg (Hans-Peter Minetti), Peter (Günter Rettschlag), Anna (Eva Kotthaus) und die Waldmüllerin (Lotte Loebinger) wollen das Verbrechen aufklären und die Mühle wieder aufbauen (**Der Teufel vom Mühlenberg**)

PWW: Sie haben 1952 den Auftrag bekommen, eine Abteilung »Kinder- und Jugendfilm« bei der DEFA aufzubauen und hatten dadurch auch Gelegenheit, selbst Regie zu führen. Ein erstes Ergebnis war die Literaturverfilmung **Das geheimnisvolle Wrack** (1954). Im selben Jahr folgte noch der schaurig-schöne Märchenfilm **Der Teufel vom Mühlenberg**. 1956 verfilmten Sie Erwin Strittmatters Roman **Tinko**, meiner Meinung nach oft falsch etikettiert als Jugend- und Kinderfilm. Denn wenn ich an die schauspielerische Leistung von Josef Sieber als Großvater Kraske denke, geht es dem Film vor allem um die Auseinandersetzung zwischen drei Generationen. Wobei die Vatergeneration die verlorene Generation ist: Die Generation der Kriegsverlierer, die oft erst

nach Jahren nach Hause kamen, wo sich inzwischen eine enge Bindung zwischen Großvätern und Enkeln ausgebildet hatte, in denen die Väter abwesend waren.

HB: Erwin Strittmatter war ein großartiger Schriftsteller. Als ich ihn kennenlernte, hatte er gerade »Katzgraben« gemacht, was ihm nicht gut gelungen ist, ihm aber eine bestimmte Stellung im Schriftstellerverband und in der DDR einbrachte. Er war ein sehr komplizierter Mensch, seine Frau ebenfalls. Wir haben damals zu dritt das Filmdrehbuch geschrieben. Ich habe mich damit durchgesetzt, dass ich etwas aufgriff, was im Roman steht: Tinko geht dann zur Schule und wird junger Pionier. Beiden erklärte ich, dass ich das für einen unwür-



Tinko (Max Reichhoff) mit seinem Großvater (Josef Sieber) und Vater (Günther Simon)



Regisseur Herbert Ballmann bei den Dreharbeiten zu **Tinko** (1956)

digen, applizierten und »politisch genehmen« Schluss halte. Es geht doch gar nicht darum, dass der Tinko am Ende Pionier wird, sondern um den Kampf jener verlorenen Väter um ihre Kinder, weil die kein Vertrauen mehr zu ihnen haben. In der Geschichte ist das die eigentliche Dramatik: Der alte Kraske ist gefangen in seiner Vergangenheit, er ist dem Betrug der Bodenreform zum Opfer gefallen. Er ist einer, der plötzlich ein Pferdebauer ist, kein Knecht mehr und kein Angestellter, sondern sein eigener Herr. Ein uralter Traum! Dadurch aber, dass diese Bodenreform in der DDR nur der erste Schritt zur Kollektivierung der Landwirtschaft war, ist dieser Traum betrogen worden. Er wird hoffnungslos und stirbt daran, tritt vorher sein Pferd zu Tode. Der Junge hat nun selbst keine Ziele, keine Persönlichkeit mehr, an der er sich orientieren kann. Der »Neue«, also der Vater, hat keine Autorität bei ihm, weil er in den entscheidenden Jahren nicht da war. Eigentlich kann man diese Geschichte nur erzählen, wenn man genau diese Dramatik akzeptiert. Wenn man akzeptiert, dass die Geschichte das durch Politik und Krieg verursachte Schicksal im Grunde genommen als das Schicksal der Kinder einer fast verlorenen Generation erzählt. Und dann will der liebe Erwin eine Lüge auftischen und diesen Kindern blaue Halstücher umbinden und alle sind »happy«. Es ist ein amerikanisches Happy End. Aber das Problem war ja gar nicht lösbar, wir hatten für dieses Schicksal noch keine Lösung. Also lasst uns lieber einen Film machen, in dem es kein Happy End gibt, lieber einen Film, in dem wir die Leute bewusst allein lassen, die sich diesen Film ansehen. Sie sollen darüber nachdenken, wie es nun weitergehen kann. Es ist eine Sensation, dass ich mich damit durchsetzen konnte. Und ich habe dafür auch mächtig Prügel bekommen in der Filmkritik im »Neuen Deutschland«. Ich habe den Roman verfälscht. Später sagte mir Eva Strittmatter, wir hätten das Problem als [grundsätzlich] nicht-lösungsfähig verfilmt. Ausgerechnet der Zyniker Karl-Eduard von Schnitzler hat eine gute Kritik geschrieben.

PWW: Sie haben dann zwei weitere Filme gemacht, den Kinderfilm **Das Traumschiff** (1956) und das Drama **Der Prozess wird vertagt** (1958) nach Leonhard Franks Roman »Michaels Rückkehr«. Nach Ihrem Umzug nach Westberlin wurde der Film in der DDR nicht mehr gezeigt, trotz und auch wegen der schauspielerischen Leistung von Gisela Uhlen, mit der Sie verheiratet



waren. Es war die letzte abgeschlossene Regiearbeit für die DEFA. Das nächste Projekt, die Verfilmung von Harry Thürks Roman »Die Stunde der toten Augen«, wurde Ihnen entzogen. Sie hatten Angst verhaftet zu werden und haben beschlossen, die DDR zu verlassen. Fortan haben Sie sich vor allem dem Fernsehen gewidmet und eine Reihe bekannter Filme realisiert. Hervorheben möchte ich den 13-Teiler **Ein Mann will nach oben** (1977/78) mit Mathieu Carrière, Rainer Hunold, Edith Hancke und Ursula Monn. Gefallen hat mir auch **Das Geheimnis der alten Mamsell** aus dem Jahr 1972. Auch die Serie **Der Havelkaiser** (1994-2000, Regie mit Eberhard Pieper) haben Sie realisiert. Ich denke, Sie sind in Ihrem Leben vielen wichtigen Menschen begegnet und dass dabei auch die zehn Jahre in der DDR, bei der DEFA, von Bedeutung waren.

HB: Dass ich von der DEFA kam, bedeutete, wenn wir von allen politischen Motivationen einmal absehen, dass ich aus einer Filmproduktion kam, die hohe Ansprüche stellte, die große Filme machte und eine große Zahl berühmter Regisseure, Autoren und Schauspieler hervorbrachte. Wir waren es gewöhnt, diese hohen Ansprüche an unsere Filme zu stellen. ■

Dieses Gespräch aus dem Januar 2005 fand statt im Rahmen der »Berliner Montagsrunde« des Literaturforums im Brecht-Haus. Abschrift und redaktionelle Bearbeitung der Audioaufzeichnung: R. Pikarski in Abstimmung mit P. W. Wagner im September 2020.

In **Der Prozess wird vertagt** (Herbert Ballmann, 1958) kehrt der Jude Michael Vierkant (Raimund Schelcher) aus dem Exil in die BRD zurück, um die Verurteilung des damaligen Denunzianten seiner Schwester zu erwirken. Trost und Unterkunft spendet ihm die Künstlerin Marie (Gisela Uhlen).

Derzeit entstehen zwei Interview-Bände mit zahlreichen bisher unveröffentlichten Gesprächen mit DEFA-Filmschaffenden, die Paul Werner Wagner (Quintus-Verlag) und Knut Elstermann (be.bra-Verlag) in den letzten Jahren geführt haben. Beide Publikationen sollen 2021 als Teil der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung erscheinen.



Metamorphose der Wahrnehmung

Von Klaus-Dieter Felsmann

Nach einer Lehre zum Maschinenbauer im Werkzeugmaschinenkombinat »7. Oktober«, schweißtreibenden Schichten zur Aufstockung des Stipendiums im Stahlwerk Riesa und einem Jahr der Bewährung im RAW Berlin-Schöneweide, wozu man im Erziehungsstaat DDR als unbotmäßiger Student verdonnert werden konnte, tendierte in den 1970er-Jahren mein Interesse an DEFA-Filmen mit Produktionshintergrund gegen Null. Das änderte

sich im folgenden Jahrzehnt deutlich. Inzwischen moderierte ich Filmgespräche und immer, wenn es dabei um neue Gegenwartsproduktionen des Babelsberger Studios ging, wurden diese zum Auslöser einer weit darüber hinausreichenden, gesellschaftlichen Debatte. Ich werde nie die vehementen Diskussionen vergessen, die sich im Potsdamer Kino »Melodie« angesichts der dort von Ilse Bastubbe organisierten, regionalen Erstvorstellungen neuer Produktionen ergaben. Die Menschen erkannten sich in den Filmen wieder und sie ergänzten mit kriti-



Seit diesem Jahr in der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung: »Inszenierte Realität. DEFA-Spielfilme als Quelle zeitgeschichtlicher Deutung« (Klaus-Dieter Felsmann). Das Buch enthält als Beilage den DEFA-Gegenwartsfilm **Eine sonderbare Liebe** (Lothar Warneke, 1984) mit Jörg Gudzuhn und Christine Schorn in den Hauptrollen.

www.bertz-fischer.de/inszeniertereality

schem Impetus aus eigener Lebenserfahrung, was in den Geschichten nicht über Andeutungen hinaus kam. Um die Jahrtausendwende – der ostdeutsche Teilstaat war inzwischen längst Geschichte – konnte ich beobachten, wie nach einer gewissen Flaute das allgemeine Interesse an DEFA-Gegenwartsstoffen, die über solche Publikumsrenner wie *Die Legende von Paul und Paula* (1973) und *Solo Sunny* (1980) hinausgingen, deutlich zunahm. Älteres Publikum vergewisserte sich, vermittelt durch die Filme, der eigenen Lebensgeschichte. Auch für mich, der ich einst am Abend nicht das sehen wollte, was mich im Arbeitsalltag umgab, wurden die genauen Filmbilder zu einer aufschlussreichen Vorlage für mein Erinnern. Jüngere Zuschauer entdeckten in den Filmen Motive aus den Erzählungen ihrer Eltern und Großeltern, die in der nunmehrigen offiziösen Geschichtsvermittlung kaum vorkamen. Den hier deutlich werdenden Widerspruch erlebte ich jüngst bei einer Filmdiskussion im Berliner Zeughauskino. Schüler der zehnten Klassenstufe waren zu einer Vorstellung von Herrmann Zschoches *Das Mädchen aus dem Fahrstuhl* (1990) eingeladen. Zum Ende des anregenden Filmgesprächs meldete sich ein etwa 35-jähriger außenstehender Gast und meinte, der Film würde von einer anderen DDR erzählen, als sie tatsächlich gewesen sei. Nicht nur ich schaute zunächst etwas verwundert, sondern auch die anwesende Mutter der Hauptdarstellerin Barbara Sommer. Wodurch kam der Besucher zu einer solch apodiktischen Feststellung? Auf Nachfrage sprach er dann von der Stasi und der

gewaltsamen Verfolgung Andersdenkender. Hier war jemand mit Erzählungen und medialen Bildern sozialisiert, die einseitig auf Diktatur und Unterdrückung verengt worden waren. Natürlich gab es die vom Diskutanten fokussierten Praktiken und sie waren für die Betroffenen furchtbar. Doch sie prägten nicht in der heute präferierten Ausdrücklichkeit den Lebensalltag der Allgemeinheit. Hier gab es vielerlei Nuancen. Erst wenn man diese differenziert einordnet, lässt sich erklären was war. Erst dann lassen sich biografische Erfahrungen verstehen und als produktive, das heißt auch kritische Anregungen in aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen mit einbeziehen. Bei einem Festival 2018 in Taschkent erzählte mir die Schauspielerin Lena Klenke, wie bereichernd es nicht nur für ihre Arbeit war, als der Regisseur Lars Kraume in Vorbereitung auf die Dreharbeiten für seinen Film *Das schweigende Klassenzimmer* (2018) Herrmann Zschoches *Karla* (1965) vorführen ließ. Über diesen Film konnte sie sich umfassend in eine Zeit hinein fühlen, über die sie als Darstellerin etwas erzählen sollte. Solche Erfahrungen wurden für mich zum Auslöser, um genauer über den historischen Quellenwert der in seinerzeitiger Gegenwart angesiedelten DEFA-Spielfilme nachzudenken. Die Filme erzählen nicht alles, doch das, was sie erzählen, sind verdichtete Wirklichkeitsdarstellungen mit einem hohen authentischen Anspruch. Diesen Anspruch bestätigten beteiligte Filmkünstler und sie sind aus den Werken abzulesen. Das macht sie zu einer wichtigen zeitgeschichtlichen Quelle. ■

Affäre B. Eine deutsche Geschichte

Günter Jordan

1. Der Berliner Kriminalkommissar Bonte hat seine Arbeit getan und Gabler des Mordes überführt. Als der Landgerichtsdirektor ihn dafür lobt, wiegelt er ab. »Ach, das war nichts Besonderes. Ich hab' das gemacht, was auf der Hand lag.« Und als Entgegnung auf dessen Wunsch, sich vor der Öffentlichkeit bedeckt zu halten, pocht er darauf: »Die Öffentlichkeit hat ein Recht darauf, so bald wie möglich die Wahrheit zu erfahren.« Damit ist er aus dem Film entlassen, den Erich Engel 1948 dreht und dem er den Titel gibt: *Affaire Blum*.

Der Film zählt zu den herausragenden der deutschen Filmgeschichte. Er erzählt von einer antisemitischen Justizaffäre, die sich 1926 tatsächlich ereignet hat und von der ein direkter Weg zu 1933 führt. Als Blum, um Haaresbreite einem Justizmord entgangen und wieder frei, von seiner Frau getröstet wird, nun sei doch alles vorbei, entgegnet er: »Nein, meine Liebe, ich glaube, jetzt fängt es erst an.«

Robert A. Stemmle, der Autor des Films, gibt in dem gleichnamigen Buch, 1948 im Deutschen Filmverlag herausgegeben, seinen Personen noch eine Legende vom Leben danach. Die von Bonte geht so: »Otto Bonte wurde nach dem Reichstagsbrand festgenommen, war einer der ersten Insassen des KZ Oranienburg, wurde nach drei Jahren entlassen, dienstunfähig durch einen herausgetretenen Bruch, der durch den Tritt eines SA-Stiefels entstand, [...] leitet jetzt kriminalistische Spezialkurse einer Landespolizeischule.«

Wie die Film-Geschichte ihr Pendant im Magdeburger Schröder-Haas-Prozess findet, einer antisemitischen Justizaffäre von 1926, so hat die Figur des Bonte ihr Vorbild in dem Berliner Kriminalkommissar B. Er war es, der auf Betreiben des sozialdemokratischen Oberpräsidenten die Vorverurteilung des jüdischen Angeschuldigten durch die untersuchende Justiz durchkreuzt und den wirklichen Mörder überführt. Wie der filmische Bonte ist auch der reale B. in den Augen der Öffentlichkeit positiv belegt; dieser wie jener wird aus der deutsch-nationalen wie nationalsozialistisch-völkischen Ecke denunziert und verfehmt. Das verwundert nicht und bringt uns den Mann noch näher. Die Fortschreibung

seiner Lebensgeschichte stößt auf unser Interesse.

B. hat, wie sein filmisches Abbild, gemacht, »was auf der Hand lag«. Das will nicht viel bedeuten, außer, dass das im Deutschland des 20. Jahrhunderts immer etwas bedeutet. So ist die Affäre B. eine deutsche Geschichte. Und eine gute dazu. Eine gute Geschichte ist bekanntlich nicht nur diejenige, die überraschende Wendungen bereithält, sondern eine, welche die schlimmstmögliche Wendung nimmt.

Und die Öffentlichkeit hat ein Recht darauf, die Wahrheit zu erfahren.

2. Erich Engel dreht den Film in der ersten Jahreshälfte 1948 in Babelsberg und Berlin. Zur kriminaltechnischen und polizeilichen Beratung verpflichtet er den Mann, der gut zwanzig Jahre vorher in der Sache tätig war: B. Einen besseren Spezialisten dafür kann er nicht finden. Und B. kann noch einmal zusehen, wie er in Gestalt des Schauspielers Alfred Schieske den Mörder überführt und abführen lässt. Da ahnt er noch nicht, dass er wenige Wochen später selber abgeführt wird. Am letzten Drehtag, das ist der 9. Juli, sitzt B. bereits in der Moabiter Untersuchungshaft. Dort ist er auch noch Anfang Dezember, als der Film herauskommt und in allen deutschen Zonen sowie im Ausland Furore macht.

Heinz Braun, ehemaliger Verteidiger des seinerzeit falsch Beschuldigten Haas, nunmehr Justizminister im Saarland, wendet sich Anfang Mai 1949 an die DEFA.

»Noch immer befindet sich Krim. Kommissar B. in Haft, offenbar, weil er einmal der SA angehört hat. Er ist eben in die SA eingetreten, weil er die schwersten Verfolgungen seitens der Nazis zu befürchten hatte, da er sich immer eindeutig gegen die Nazis ausgesprochen und ja auch im Mordfalle Kölling-Haas sich mit so viel Erfolg für den Juden und gegen die Nationalsozialisten eingesetzt hatte. Könnte die DEFA, die doch über sehr gute Beziehungen bei den russischen Behörden verfügt, nicht etwas tun, damit dieser verdiente Mann wieder auf freien Fuß kommt? Er ist bereits über 70 Jahre alt und verdient, daß man sich für ihn einsetzt.«

Die Formel mit der SA hat etwas. Wer gegen die

die von vielen Seiten stark kritisierte Untersuchung im Falle Schröder-Haas (des jüdischen Freundes Hörsings) und der Richter Hofmann und Kölling«. In der Sache geht es um eine Schelte der Polizeiführung, für die B. einstehen muss. Seine SPD-Mitgliedschaft wird als »von Zweckmäßigkeitsgründen diktiert« denunziert.

B. klagt wegen Beleidigung, und da der Artikel nicht von einem Redakteur gezeichnet ist, geht die Klage gegen den Herausgeber des »Angriff«, Joseph Goebbels. Der Prozess findet im April 1931 statt. B. ist nur ein Rädchen in einem größeren Spiel, denn verhandelt wird eine Sammelklage der Berliner Polizeiführung wegen Beleidigung von Polizeivizepräsident Dr. Weiß, Staatsminister a. D. Grzesinski, Polizeioberst Heimannsberg, Ex-Polizeipräsident Zörgiebel und weiteren Polizeibeamten. B. tritt als Nebenkläger auf und in der Überzeugung, dass der Prozess auf seine Anzeige hin stattfindet; die erste Anzeige hat indes nicht B. im September 1929, sondern Bernhard Weiß im Februar d. J. erstattet. Goebbels wird wegen Beleidigung in sieben Fällen zu vier Wochen Gefängnis und 1500 Mark Geldstrafe verurteilt.

Von nun an wird B. nicht müde, Goebbels' Rachsucht anzuführen und sie mit seiner die Nazis kompromittierenden Einlassung in der Magdeburger Affäre zu multiplizieren, die ihm Veranlassung geben, Vorkehrungen zu treffen. Zwei Monate vor Prozessbeginn beginnt B. in seinem Wohnkiez mit Spenden- und Beitragszahlungen als förderndes Mitglied der NSDAP an einen damaligen Adjutanten von Goebbels.

Dann kommt die Machtergreifung der Nazis und der Wechsel des Dienstherrn.

Nach Erlass des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums Anfang April 1933 werden die höheren Berliner Polizeibeamten auf den Verdacht hin überprüft, in der »Systemzeit« mit den Sozialdemokraten gekungelt zu haben und nicht die Gewähr dafür zu bieten, »jederzeit rückhaltlos für den nationalen Staat« einzutreten. In diese Zeit fällt B.s regulärer Eintritt in die SA. Im Stab seines Sturms wird er zum Referenten für polizeiliche und politische Angelegenheiten ernannt, zuständig für den Nachrichtendienst gegen SPD und KPD, und im Dezember 1933 durch Befehl des Führers der Standarte 15 der SA-Brigade Horst Wessel vom Rotten- zum Scharführer befördert.

Ungeachtet dessen wird B. im November 1933 vom Dienst beurlaubt wegen Mitgliedschaft im Polizeibeamtenbund und in der SPD sowie dem Anteil am Magdeburger Debakel und am Goebbels-Prozess. Ende März 1934 erreicht ihn die Zwangspensionierung. Zwar werden seine Bezüge ein Vierteljahr weitergezahlt, seine Pension dann allerdings nur mit 3/4 der ihm zustehenden Bezüge vergolten. B. betreibt energisch seine Wiederaufnahme in die NSDAP, blitzt aber bei allen Stellen ab. B. sei zweifellos eine »Systemgröße«, er

versuche, die damaligen Vorkommnisse in ein anderes Licht zu rücken, »in auffälliger Weise unterstützt durch seine SA-Formation«, was den Parteistellen höchst unglaubwürdig erscheint. B. räumt ein, der SPD wie viele Kollegen angehört zu haben, aber doch nur zweieinhalb Jahre. »Seit über drei Jahren zahle ich der NSDAP Beiträge, stehe also von allen Kriminalbeamten vielleicht am längsten der Partei nahe.« Die Aufklärung im Magdeburger Prozess habe keinen politischen Hintergrund gehabt, beim Goebbels-Prozess habe er die Klage im Auftrag seines Chefs eingebracht und Goebbels' Prozessvertreter sofort zur Erklärung ermächtigt, dass er keinen Wert auf dessen Verhaftung lege, und ihm außerdem seine drei Wilddieberei-Bücher mit Widmung überreicht hat, woraufhin Goebbels eine für B. günstige Erklärung abgegeben habe. Nichts mit Rachsucht.

Er bringt Zeugen ins Spiel, einen »früheren Sekretär des Reichsministers Dr. Göbbels« (sic!), einen alten »Mitkämpfer Horst Wessels« und einen »schon im Buche ‚Kampf um Berlin‘ erwähnten Stadtrat«, die seine nationalsozialistische Gesinnung seit 1931 bestätigen. Er denunziert seine Gegner, attestiert ihnen Karriere- und Rachsucht. Es nützt nichts. Die Parteistellen sehen in ihm einen unsicheren Kantonisten und betreiben gegen den Einspruch von B.s SA-Freunden, die ihn als »seit dem Jahre 1931 restlos nationalsozialistisch einwandfrei« halten, seine Entfernung auch aus der SA. B. betreibt seine Rehabilitierung mit Hingabe und attackiert die Parteistellen und Behörden mit über 200 Eingaben und Briefen. Die nehmen das auf die Dauer nicht hin und verwarnen ihn. 1937 wird er wegen Renitenz gar für dreieinhalb Monate ins KZ Oranienburg eingeliefert.

1938 steht er im Clinch mit der Reichsschrifttumskammer, aus dem er drei Jahre später als Sieger hervorgeht. Noch in der Weimarer Zeit hatte er drei Bücher über »Wilddieberei und Förstermorde« herausgegeben, denen er nun einen vierten Band hinzugesellen will. Das geht nur als Mitglied der RSK oder mit einem von ihr ausgestellten Befreiungsschein. Die offiziellen Stellen tun sich schwer, werden seiner Eingaben schließlich müde und geben klein bei. Irgendwann ist auch B. die Puste ausgegangen. Er verdient sich ein Zubrot als Buchhalter und, alte Seilschaften machen es möglich, erlebt als Sachbearbeiter der Rechtsabteilung beim Viehwirtschaftsverband das Kriegsende.

4. 1945 ist das Ende der Naziherrschaft in Sicht. Und für B. erneuter Wechsel des Dienstherrn. Während die Rote Armee sich in Berlin zur Stadtmitte durchkämpft, steht B. bereits in der Polizeiinspektion Köpenick/Karlshorst und wird deren stellvertretender Leiter. Dann winkt ein größerer Posten in Potsdam, dessen Aufgabenfeld B. selbst definiert: »Da sich ein großer Teil der gesuchten SS-Männer und Parteimitglieder

auf dem Lande verborgen hält, erscheint es dringend notwendig, eine Landeskriminalpolizei und Gendarmerie wieder zu errichten, die nach den Gesuchten fahndet und Schwerverbrechen auf dem Lande bearbeitet.« B. ist von Ende 1945 bis Juni 1946 stellvertretender Leiter des Landeskriminalpolizeiamtes Brandenburg und Leiter des Morddezernats, danach Lehrer an der Provinzial-Polizeischule für Brandenburg in Biesenthal. Im Juli 1946 wird er in Berlin zum Regierungsrat und Kriminaldirektor ernannt. B. tritt in die LDP ein und bewirbt sich wegen »längerer Haft im KZ« um Bestätigung als Opfer des Faschismus (O.d.F). Er füllt einen jener Fragebogen aus, den der Strafvollzugsreformer Werner Gentz zur Erfassung der nazistischen Verbrechen entworfen hat. Und wird vorerst anerkannt. Nach Kenntnis seiner SA-Verbindung teilt der Hauptausschuss O.d.F. des Magistrats von Berlin mit: »Bevor wir zur Rückziehung der Anerkennung schreiten, werden wir O. Busdorf Gelegenheit geben, durch persönliche Rücksprache im Hauptausschuß Stellung zu nehmen.«

Von seinen Kollegen erhält B. glänzende Beurteilungen. Zwar sei er kein Systematiker und auch kein »ausgesprochener Organisator im aufbaumäßigen Sinne«, aber ein glänzender Praktiker und Spezialist und »seinen Mitarbeitern ein väterlicher Freund und Ratgeber, der nicht nur seinen Erfolg gesehen hat, sondern auch den Erfolg der gesamten Dienststelle«.

Ende Januar 1947 erfolgt seine Suspendierung vom Dienst unter Berufung auf die Direktive 24 wegen Mitgliedschaft in einer nationalsozialistischen Organisation. B. leugnet nicht, in der SA gewesen zu sein. »Meine Zugehörigkeit zur SA habe ich in ungefähr 15 Fragebögen angegeben und Marschall Shukow hat mir das persönlich verziehen und angeordnet, dass ich weiter meinen Dienst als stellv. Inspektionsleiter zu versehen habe.« Er legt Wert darauf, seine Mitgliedschaft auf die Zeit von Juli 1933 bis September 1934 einzugrenzen. Magdeburg 1926 bleibt sein Hauptthema, nun, 1947, wieder auf der politischen Haben-Seite: Durch seinen Nachweis sei der richtige Täter überführt worden, »der schon damals das Hakenkreuz trug«, er danach »fortgesetzt von der Rechtspresse angegriffen und beleidigt« worden sei. Woraus er, wenn schon Kehrtwende, dann richtig, die Formel für seine NS-Konvertierung gewinnt: »Nach der politischen Entwicklung ab 1932 musste ich mit der Rache des Dr. Göbbels (sic!) rechnen [...] und trat der SA bei, um irgendwo Schutz zu finden.« Er bezieht sich auf Pastor Martin Niemöller, dem man ähnliche Vorwürfe gemacht und der erklärt habe, wenn er damals die Unwahrheit gesagt habe, sei es in der Überzeugung geschehen, dass man sich den Nazis gegenüber mit allen Mitteln zu wehren hatte. Unterstützung bekommt er von Heinz Braun, der sein Unterschlüpfen bei der SA als einzige und letzte Rettung

empfindet. »Ich habe mich wirklich gewundert, dass Sie die Nazizeit überlebt haben. Ich nahm an, Sie wären von den Opfern des Nazismus eines gewesen, die man im Dritten Reich umgebracht hat.« Der neue Köpenicker Bürgermeister bezeichnet ihn als Antifaschisten: »Seine politische Zuverlässigkeit kann von mir bestätigt werden.«

Für die geplante Höhere Polizeischule wird ein Fachmann wie er gebraucht. Sein Vorgang wird dem Vizepräsidenten der Deutschen Verwaltung des Inneren, Erich Mielke, vorgelegt, zuständig für Personalvorgänge und Kaderfragen in der Polizei der sowjetischen Besatzungszone und im sowjetischen Sektor von Berlin. Mitte 1947 wendet sich Mielke an die SMAD und verwendet sich unter Verwendung der ihm zugearbeiteten Unterlagen für einen Einsatz B.s als Gastlehrer. Die Russen stellen ihm den Einsatz frei. B. wird auf Honorarbasis eingestellt.

Bei seinem Versuch, zurück in den Polizeidienst zu kommen, überreizt B. als LDP-Mitglied, das er ist, nimmt er Kontakt zu der Berliner SPD-Abgeordneten Luise Schröder sowie zum Brandenburger CDU-Justizminister Ernst Stargardt auf. Das wird ihm zum Verhängnis. Die Polizeiführung, von der SED dominiert, wittert eine Fronde »mit dem Ziele, die Spitzen der Polizei mit ihren Leuten zu durchdringen«. Mielke schwenkt um: »Sollte die HPS ohne diese Fachkraft auskommen, ist B. endgültig abschlägig zu bescheiden mit dem Bemerkten, dass die Stelle besetzt sei.« Wie empfohlen, wird verfahren. Im Oktober 1947 erfolgt an B. die Absage der Lehrtätigkeit, er wird aus dem Polizeidienst entlassen, der Bescheid ist endgültig. B. versteht die Welt nicht mehr. »Hätte ich vor 15 Jahren ein kriminelles Verbrechen schwerster Art begangen, wäre die Strafverfolgung gemäß § 67 StGB verjährt, ich aber werde, weil ich 1926 in Magdeburg den Justizmord an dem jüdischen Großindustriellen Haas verhindert habe, zuerst 1933 nach 30jähriger Dienstzeit entlassen und ins KZ gebracht, und nun wieder entlassen, nachdem ich 1945 die erste Berliner Polizeidienststelle aufgezogen und ununterbrochen am Aufbau tätig gewesen bin!« Und kommt auf sein Thema zurück: »Immerhin ist es ein Kuriosum: Der Mordfall wird verfilmt, der die Sache aufklärende Kriminalbeamte wird mit zweimaliger Dienstentlassung bestraft!«

B. weiß, wovon er redet. Er nimmt es nur nicht auf sich.

B.s Verhältnis zur Politik ist eine Schlüsselfrage. Da es für eine Karriere in der Beamtschaft förderlich ist, sich dem Dienstherrn anzudienen, tritt er am Beginn der Weimarer Republik in die SPD ein und 1930 wieder aus. Generell habe er sich niemals politisch betätigt, da er an der Politik kein Interesse hätte. Den neuen Herren von 1933 verkleinert er seine SPD-Zugehörigkeit, während er sie 1945 auf 1918 vordatiert. B. hat sich nie ge-

gen die Nazis oder für die SPD ausgesprochen. Es geht allein um Karriere und Ruf. B. zeigt sich als Meister aller Klassen. Er ist der Fachmann. Der Spezialist. Der Fall Haas ist der einzige Fall mit einer politischen Dimension in seiner Laufbahn. Eine inhaltliche Auseinandersetzung nimmt er nicht vor. Die öffentliche Aufmerksamkeit, die er erfährt, kitzelt seinen Ehrgeiz. Verstanden hat er sie nie. Das Pro und Contra bezieht er allein auf seine Person als die Achse, um die sich alles dreht, in völliger Verkennung der tatsächlichen Verhältnisse. Schon Innenminister Grzesinski schreibt an den preußischen Ministerpräsidenten Otto Braun 1931 über B.s Beschwerde- und Prozessmanie, es sei an dem klaren Verstand des B. zu zweifeln, er leide an pathologischer Verleumdungssucht, die den Tatbestand des § 51 StGB dicht streife. Selbst als er seinen Richter findet, begreift er nichts von sich und von der Welt, in der er lebt und agiert. B. ist ein Meister der Ausblendung.

5. B. weiß aus dem Dienst seit längerem, dass Untersuchungen wegen der Köpenicker Blutwoche im Gange sind. Seit Ende 1946 ermittelt die Berliner Kriminalpolizei gegen den SA-Sturm 15. Dabei stößt sie auch auf B. Er ist überrascht, in ihren Händen Dokumente aus der Nazizeit zu sehen, die ihn als Nazi-Aktivisten belasten. Nun zeigt sich, warum die Terminfrage seiner SA-Mitgliedschaft für B. so wichtig ist. »Schon bei meiner Vernehmung durch Angestellte der Berliner Kripo, die den polit. Mord Schmauss, Köpenick (6 Kommunisten wurden vom Sturm Plönzke ermordet) bearbeiten, konnte ich durch Zeugen nachweisen, dass ich damals – im Juni 1933 – noch nicht in der SA war.« Und grenzt noch weiter aus: »Wahr ist nur, dass ich vom Juli 33 bis Sept. 34 als Polizeireferent und Scharführer abends im Büro der SA Angehörige der SA vernommen habe, die sich etwas zuschulden hatten kommen lassen.«

Nun steht im Kulturraum des Landgerichts in der Littenstraße, die 1950 noch Neue Friedrichstraße heißt, die Vernehmung B.s zur Person an. B. bestreitet alles: dass er NSDAP-Mitglied gewesen sei, dass er seinen Lebenslauf selbst und so geschrieben habe, dass die vorgelegten Dokumente echt seien.

Dem Ostberliner Gericht hat das Document Center, das unter Kontrolle der Amerikaner steht, Dokumente zur Person zur Verfügung gestellt. Auf der Mitgliederkarte ist B.s NSDAP-Eintrittstermin mit dem 1. Mai 1933 unter der Nr. 2582411 eingetragen. Der SS-Sicherheitsdienst gibt aktenkundig Zeugnis, dass B. seit Februar 1931 der Partei Beiträge gezahlt habe, laut eigener Aussage unter Gefahr, als Beamter sofort ohne Pension entlassen zu werden, und mit dem Wunsch, bei der Machtergreifung Quittungen darüber vorlegen zu können. Seine Zugehörigkeit zur SA und zum Köpenicker SA-Sturm 15 datiert von April 1933. Damit ist B. im Netz.

Was zur Verhandlung kommt, lässt den Atem der Zuhörer stocken.

Zwei Wochen nach der Machtübernahme weist Göring die Polizeibehörden an, zu SA, SS und Stahlhelm »das beste Einvernehmen« herzustellen. Er ernennt die SA zur Hilfspolizei mit allen polizeilichen Befugnissen und erklärt im März: »Meine Maßnahmen werden nicht angekränkt sein durch irgendwelche juristische Bedenken. (...) Hier habe ich keine Gerechtigkeit zu üben, hier habe ich nur zu vernichten und auszurotten.« Am 22. Juni 1933 wird die SPD verboten und für aufgelöst erklärt.

Im Vorgriff auf das Verbot löst Standartenführer Gehrke einen Tag vorher Alarmstufe 3 aus und gibt die Losung aus: »Die Parteien sind erledigt, nun sind die Mitglieder dran!« In Köpenick beginnt das Kesselreiben der SA gegen Hunderte von Nazi-Gegnern, die zusammengekartet und in den Sturmlokalen Demuth, Seidler, Jägerheim u.a. sowie im Amtsgerichtsgefängnis geschlagen, gequält, ermordet werden. 70 Menschen verschwinden in der Blutwoche, 21 Morde werden bekannt, 14 Leichen davon identifiziert, angeschwemmt am Ufer der Dahme, verscharrt in den Müggelbergen. Sozialdemokraten, Reichsbanner-Leute, Kommunisten, Gewerkschafter, Juden, darunter das Mitglied des SPD-Parteivorstandes Johannes Stelling. Die Köpenicker Blutwoche.

In seiner Stabsfunktion weiß B. von der geplanten Aktion. Bei Inspektionsgängen nimmt er Kenntnis von den Vorgängen. Ständig in Verbindung mit seinem SA-Sturmführer, nimmt er dienstfrei und zieht die Vernehmung des Gewerkschaftssekretärs und Reichsbanner-Funktionärs Paul von Essen an sich, bei dem ein Waffenlager nachgewiesen werden soll, obgleich er als Jagdaufseher offiziell über einen Waffenschein verfügt. Zwischen den Vernehmungen wird von Essen misshandelt. B. sucht von Essen wider alle Indizien und Entlastungsargumente ein Geständnis abzupressen, was ihm nicht gelingt und nicht gelingen kann, denn von Essen hat nichts zu gestehen. B. beendet die Vernehmung und verlässt den Ort des Geschehens. Billigend nimmt er in Kauf, was er dort sieht. Von Essens Schicksal in SA-Händen ist damit entschieden. Er wird weiter gefoltert und schließlich ermordet, seine Leiche in einen Sack genäht und in der Dahme versenkt. Die Obduktion ergibt: »Dieser Mann hat einen Schuß (Steckschuß) in den Hinterkopf und drei Schüsse, darunter einen Steckschuß, von vorn in die linke Brustseite bekommen. Die Schüsse waren alle tödlich. Auch der Kopfsteckschuß allein war tödlich.«

B. wacht, nach eigenen Worten, qua Beruf und Amt darüber, dass seine SA sich nichts zuschulden kommen lässt. Mord und Totschlag gelten ihm offensichtlich als rechtens. Er hält weder den Blutdurst seines SA-Sturms

zurück, noch schützt er Gefangene davor, noch veranlasst er eine Untersuchung der Totschlagsdelikte, noch nimmt er eine Polizeianzeige vor. Das ist die Sollbruchstelle. Es ist die Berliner Staatsanwaltschaft, die am 1. Juli 1933 das Polizeipräsidium um Ermittlungen in dieser Sache ersucht. Die Geheime Staatspolizei zieht sie an sich und vermerkt, dass die Köpenicker SA »in Anmaßung polizeilicher Befugnisse« Straftaten »weit über die Grenze des Zulässigen hinaus« begangen habe. Da sie »im Zusammenhang mit der Nationalsozialistischen Revolution begangen« worden seien, werden sie nicht geahndet und die Untersuchungen gegen sie niedergeschlagen. Erst Mitte Juni 1947 wird drei SA-Leuten des Sturms 15 vor der 1. Strafkammer des Landgerichts Berlin-Moabit der Prozess gemacht werden.

B. leugnet die Mitbeteiligung an dem Verbrechen sowie alle Darstellungen und Dokumente, stellt seine Rolle als bloß technischer Sachverständiger dar und bezeichnet sich als Ehrenmann. »21 Jahre leide ich wegen meiner Tätigkeit im Prozess Haas, war im KZ, 12 Jahre stellungslos, und nun wieder seit 9 Monaten ohne jedes Einkommen. Damit bin ich wohl genug bestraft, wenn ich wirklich Unrecht begangen haben soll.«

6. Gerichtspräsident Hans Ranke ist Volljurist und Rechtsanwalt. Zur Wehrmacht eingezogen, gerät er in sowjetische Kriegsgefangenschaft. Zurückgekehrt, beginnt er als Amtsrichter in Köpenick und Berlin-Mitte, wird Landgerichtsrat bzw. Landgerichtsdirektor am Landgericht in (Ost-)Berlin, schließlich Vizepräsident und, 1950, Präsident des Kammergerichts. Nun steht er zwischen zwei Aussagen: den Aussagen B.s und denen der Dokumente vor sich auf dem Tisch.

Nach eingehender Vernehmung der Angeklagten und Zeugen und Prüfung der Dokumente setzt Ranke zu seinem Schuldspruch an.

»Den Angeklagten B. trifft eine hohe Mitverantwortung an den Mißhandlungen und dem Tod von Essens. Sein Schuldmaß ist um so größer, als ihm seine Intelligenz und Lebenserfahrung, seine Erfahrungen als Kriminalkommissar, seine Kenntnis von den Märzverfolgungen der Köpenicker SA, im besonderen Maße in die Lage versetzte, die ganze Bedeutung und Schwere des Verbrechens zu erkennen. Die Verwerflichkeit seines Charakters, die bei dem Strafmaß nicht außer Betracht geblieben ist, ergibt sich aus der Tatsache, daß er aus beruflichem und persönlichem Ehrgeiz zur Verdeckung seiner politischen Vergangenheit und aus reinem Karrieristentum zum Mitschuldigen an den Verfolgungen und den unmenschlichen Mißhandlungen und Folterungen wurde. Mit seinem Tatanteil und seiner Schuld hat er in erheblichem Maße zu dem Verbrechen beigetragen und seine außerordentliche Förderung und Unterstützung der Terrormethoden des Faschismus durch

Ausübung führender Funktionen in der SA-Standarte bewiesen. Mit seiner maßgebenden, tätigen und intellektuellen Mitwirkung bei der Köpenicker Blutwoche hat er in erheblicher Weise zu den grausamen Folgen beigetragen. Durch die beharrlichen Bemühungen um seinen Verbleib in der Naziorganisation hat er überdies seine Übereinstimmung und enge Verbundenheit mit den Zielen und Methoden des Faschismus bekundet.«

Der Richter betont: Die Angeklagten stehen nicht wegen ihrer Weltanschauung, sondern wegen ihrer Taten vor Gericht. B. wird nicht angeklagt wegen eines politischen Verbrechens, sondern wegen eines Kriminaldelikts, das auch zur Tatzeit gegen Recht und Gesetz verstieß. Er wird verurteilt zu 25 Jahren Zuchthaus und 5 Jahren Gefängnis sowie der Einziehung des Vermögens.

Zwei Tage vor Heiligabend 1950 schließen sich die Tore des Zuchthauses Brandenburg-Görden hinter B. Da ist er 72 Jahre alt. Mitte August 1957 öffnen sie sich wieder für ihn. Mit den Füßen voran verlässt er das Zuchthaus. Die Reise in die Freiheit geht auf den Friedhof.

7. Die Krux an der Sache: Das deutsche Recht ist nicht vorbereitet auf Verbrechen, wie sie in der faschistischen Zeit verübt worden sind, und zu schwach, sie zu sühnen. Gerichtet wird nach dem Reichsstrafgesetzbuch von 1871 (in der Fassung für das »Dritte Reich«), das auf jenes des Norddeutschen Bundes von 1870 zurückgeht, welches wiederum auf dem Preussischen Strafgesetzbuch von 1851 basiert, dessen Vorarbeiten 1826 beginnen. Kein Wunder, dass im ersten Köpenick-Prozess von 1947 gegen drei SA-Leute des Sturms 15 das Strafmaß nach deutschem Eichstrich auf Totschlag ausfällt: 15 Jahre »Z« beantragt, 8 Jahre verhängt.

Es sind die alliierten Siegermächte, die noch im Dezember 1945 das Kontrollratsgesetz Nr. 10 verfügen, das diese Verbrechen als Verbrechen gegen die Menschlichkeit bezeichnet und Strafverfolgung »von Kriegsverbrechern und anderen Missetätern dieser Art« ermöglicht, eingeschlossen die »Zugehörigkeit zu gewissen Kategorien von Verbrechervereinigungen oder Organisationen, deren verbrecherischer Charakter vom Internationalen Militärgerichtshof festgestellt worden ist«. Das Gesetz ist geltendes Recht in allen Besatzungszonen, gefolgt von der Kontrollratsdirektive 38 und dem SMAD-Befehl 201 aus dem Jahr 1947.

Noch Ende 1947 mahnt das Rechtskomitee der Alliierten Kommandantur angesichts von Zögerlichkeit der Berliner Justiz ein entschlosseneres Vorgehen bei der Ahndung von NS-Verbrechen an. 1949 bestärkt die sowjetische Kommandantur in einer generellen Genehmigung die deutschen Justizbehörden zur Heran-

ziehung der Kriegs- und faschistischen Verbrecher zur gerichtlichen Verantwortung, falls sie nicht durch die Militärbehörden der deutschen Gerichtsbarkeit entzogen werden. Nicht vergessen soll sein, dass KRG 10 und KR D 38 ein Gesetzeswerk amerikanischen Ursprungs sind, dem Londoner Statut für den Internationalen Militärgerichtshof nachgebildet, welches das Nürnberger Tribunal ermöglicht hat, und über SMAD-Befehl 201 als Strafgesetz in der SBZ und im sowjetischen Sektor von Berlin anzuwenden ist. Daraus gebildete Urteile entsprechen folglich Wortlaut und Geist alliierter Normen.

Wie soll die deutsche Justiz die alliierten Festlegungen umsetzen, ist sie doch noch aus altem Bestand, zum Teil selber belastet, oder, wo ein Neuanfang gewagt wird wie in der SBZ, mit juristischen Neuanfängern und antifaschistischen Laienrichtern ohne Prozess Erfahrung besetzt. Eine Justiz, die ihren Strafrechtsgrundsatz »nullum crimen sine lege«, keine Anklage ohne (zur Tatzeit geltendes) Gesetz, ausgehebelt sieht und Rechtsprechung bei Verbrechen nach Kontrollratsgesetz Nr. 10 und Kontrollratsdirektive Nr. 38 neu lernen muss. Das muss sie erst mal wollen. Das genannte Prinzip steht ein für Rechtssicherheit und Gerechtigkeit. Gleichwohl weist das Kammergericht Berlin den Einwand zur Unvereinbarkeit von KRG 10 mit dem genannten Strafrechtsgrundsatz zurück: Wenn diejenigen, die sich durch unmenschliche Handlungen zu Helfern eines unmenschlichen Regimes gemacht hätten, sich jetzt, wo sie nach dem Sturz dieses Regimes zur Verantwortung gezogen werden sollen, darauf berufen sollen können, dass es gegen die Menschenrechte verstieße, sie zur Verantwortung zu ziehen, widerspräche das erst recht dem Wesen dieses Prinzips.

Dieser Lernprozess bildet sich in der zeitgenössischen Fachliteratur ab, an der sich auch Ranke beteiligt. Der Prozess zur Köpenicker Blutwoche ist der erste große Prozess unter diesem Vorzeichen. Er ist für die Beteiligten juristisches und prozessuales Neuland. Wird er vor der Geschichte Bestand haben?

In der Öffentlichkeit findet er großen Widerhall, geht es doch um Mord und Totschlag, die vor der Haustür stattfanden. Und er ist ohne politische Einflussnahme. Den Angeklagten, darunter B., wird kein »kurzer Prozeß« gemacht. Die Verhandlung zieht sich sechs Wochen lang hin, 300 Zeugen sind geladen, Unmengen von Urkundenmaterial wird geprüft. Trotz der Härte des Ausgangs gilt der Prozess als korrekt geführt: »Obwohl hier ein Kollektivverbrechen gesühnt wurde, ist im Laufe der Beweisaufnahme der Tatanteil jedes Angeklagten ermittelt und in der Urteilsfindung berücksichtigt worden.«

Hinter Prozessen und Urteilen wie diesen steht, dem Rechtshistoriker Meyer-Seitz folgend, kein »kommunistischer Verfolgungsexzeß«, sondern sie stehen in

der Rechtsfolge der Kontrollratsdirektive 38 und sind faktisch die »Umsetzung der amerikanischen Idee von Entnazifizierung und deutscher Sühne«. Heutzutage, so Meyer-Seitz, sei der Gedanke verdrängt, dass die Alliierten und insbesondere die Amerikaner auf schonungsloser Bestrafung der NS-Eliten bestanden. Hier ist nicht der Platz, den Abfall vom Vorsatz zu memorieren. Ein Ruhmesblatt der deutsch-deutschen Justizgeschichte ist es jedenfalls nicht, dass 24 von 57 Angeklagten des Berliner Prozesses Schutz in den westlichen Besatzungszonen finden, dort auf Amtshilfeersuchen weder festgenommen noch vor Gericht gestellt noch überstellt werden. Der Berliner Prozess ist nicht mehr Thema für Meyer-Seitz, dessen Untersuchung bis 1949 reicht, gleichwohl kann sein Schluss auch für diesen in Anspruch genommen werden: »Anhand der Rechtsprechung nach Befehl 201 in der SBZ läßt sich eine Vorstellung davon gewinnen, wie deutsche Ahndung von NS-Unrecht sich im Einklang mit Geist und Wortlaut alliierter Bestimmungen hätte vollziehen können.«

8. Die Frage von Schuld und Sühne ist essenziell für den neuen deutschen Film.

Am 16. März 1946, als Wolfgang Staudte die Dreharbeiten zu *Die Mörder sind unter uns* aufnimmt, erscheint Nr. 2 der DEFA-Wochenschau *Der Augenzeuge*. Darin der Bericht aus einem Schwurgerichtssaal, wo, zwar erst in fünfter Instanz, ein NS-Mörder zum Tode verurteilt wurde: erstes Todesurteil eines deutschen Gerichts nach 1945. Das nimmt der Selbstjustiz die Spitze, der Staudte das Wort redete und die mühsam von der SMAD verhindert werden konnte. Die juristische Spannweite weist Wochenschau-Folge 20 vom gleichen Jahr aus. Ein Kreisleiter aus Zwickau hatte einen jungen Soldaten denunziert, der daraufhin vor Kriegsende noch zum Tode verurteilt wurde: »5 Jahre Zuchthaus: ein zu mildes Urteil«, kommentiert *Der Augenzeuge*. Es folgen der Prozess gegen eine Euthanasie-Ärztin (*AZ 5/46*), die Teilnahme an einer Verhandlung der Entnazifizierungskommission in Berlin-Pankow (*AZ 10/46*), die Vorspann-Folge »Vergesst es nie – schuld sind sie!« zu den Nürnberger Prozessen (*AZ 7-11/46*). Letztere landet durch Zufall und weckt Interesse beim Oberpräsidenten der Nord-Rheinprovinz in Düsseldorf, wo sie als sehr wirkungsvoll zur Bekämpfung der Nazi-Propaganda in der britischen Zone angesehen wird und wo man, da sie in Berlin ja bereits über reiche Erfahrungen verfügten, gern deren weiteren Rat hören würde.

Mitte 1948, die Wochenschau berichtet gerade über Erich Engels Dreharbeiten zu *Affaire Blum* (*AZ 111/48*), nimmt die Schauspielerin Isot Kilian ihre Arbeit als Sprecherin beim *Augenzeugen* auf. Als der Film Anfang Dezember Premiere hat, ist sie vorbereitet auf den Schrecken, der anderthalb Jahre später aus den

10 JAHRE
DEFA
1946-1956

Affaire Blum

MIT HANS-CHRISTIAN BLECH
GISELA TROWE, ARNO PAULSEN,
MALY DELSCHAFT, PAUL BILD T. U. A.

BUCH: A. STEMMLER
REGIE: ERICH ENGEL

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



Affaire Blum zählt längst zu den Klassikern des DEFA-Filmerbes. Nicht nur als erster DEFA-Film des bereits in der Weimarer Republik renommierten Regisseurs Erich Engel, sondern auch als einer der ersten deutschen Nachkriegsfilme, der sich mit den Bedingungen auseinandersetzt, die den Nationalsozialismus möglich gemacht haben. Der Film wird 2021 in digitaler Neubearbeitung auf DVD erscheinen.

Prozessberichten spricht. »1933 wurde mein Vater [...] während der ‚Köpenicker Blutwoche‘ so misshandelt, dass er an den Folgen 1940 starb. Man hatte ihm die Zuleitung zu den Nieren durchgeschlagen.« Ihr Vater Götz Kilian, Kommunist, war nach der Machtergreifung der Nazis mehrmals verhaftet worden. »Es folgten elf Hausdurchsuchungen. Fast jeden Abend war das Haus von SA-Leuten umstellt, so dass die Kinder oft zu Nachbarn geschickt wurden.« Nach einem Tag in Freiheit wurde er im Juni 1933 wieder festgenommen. »Ich sah meinen Vater, als ich aus der Schule kam, auf einem vollbesetzten Lastwagen. Eingeklemmt zwischen lauter SA-Leuten. Meine Schulfreundin sagte zu mir: ‚Guck mal, da ist ja dein Vater!‘ Und ich brüllte los. Ich heulte ununterbrochen, bis wir zu Hause ankamen. Und dann noch weiter. Keiner konnte mich beruhigen ...« Die Fahrt ging ins Köpenicker Amtsgerichtsgefängnis. Das Unheil nahm seinen Lauf.

Willi Zahlbaum nimmt als Rundfunkreporter am Prozess teil; ein Jahrzehnt später, von 1960 bis 1962, wird er Direktor des DEFA-Studios für Wochenschau und Dokumentarfilme sein. »Zu meiner Überraschung saß mir im Gerichtssaal als Hauptangeklagter ein Mann gegenüber, mit dem ich von 1930 bis 1933 am selben Schreibtisch im Büro einer kleinen Druckerei gearbeitet hatte: der frühere SA-Sturmbannführer Friedrich Karl Plönzke. Ein eingeschworener Faschist in der Maske eines Biedermannes, ein auf gute Manieren bedachter Kleinbürger mit chauvinistischer Primanerbildung, voller Menschenverachtung und mit einem verbrecherischen Untertanengeist – so hatte ich ihn während meiner Lehrzeit in der Buchdruckerei Paul Funk kennengelernt.« Der Anführer des berühmten »Sturm Plönzke«, persönlicher Freund von B., zur

Belohnung für seine »Verdienste« bei der »Reinigung« Köpenicks 1934 zum stellvertretenden Leiter des Druckerei-Einkaufs beim Verlag der Deutschen Arbeitsfront und kurz darauf zum Prokuristen ernannt, vor der höchsten Strafe, die das Gesetz vorsieht und die nicht im mindesten den Tod und das Leid aufwiegt, das er in Szene gesetzt hat.

9. Am 12. August 1992 stellen die Staatsanwaltschaft von Berlin und die 60jährige Enkelin von B. als Nebenklägerin vor der 52. Kassationskammer den Antrag, das Urteil gegen B. aus dem Jahre 1950 zu kasieren. Das Gericht hat nicht den Fall neu aufzurollen, sondern lediglich zu prüfen, ob die Verurteilung rechtsstaatlichen Kriterien standhält, die auch zur Prozesszeit gegolten haben. Im Ergebnis der Untersuchung weist das Moabiter Gericht den Kassationsantrag als unbegründet zurück. Der Vorsitzende Richter der Kassationskammer erklärt: »Keine Passage in dem Urteil deutet darauf hin, daß das Gericht B. mit aller Kraft verurteilen wollte.« Es handele sich hier auch nicht um ein politisches Urteil, weil die Geschehnisse nicht losgelöst von der politischen Entwicklung 1933 gesehen werden könnten. Das damalige Gericht hätte B. ohne weiteres nur nach dem Kontrollratsgesetz wegen Kollektivschuld verurteilen können. Dies habe es aber noch nicht einmal getan, weil es Beweise für eine individuelle Schuld des Angeklagten anführte. »Es kann auch Täter sein, wer die Tat gebilligt hat.«

Essenplatz und Schmausstraße und Stellingdamm und die Orte des Grauens in Köpenick geben der Klage und dem Gedenken Namen im öffentlichen Raum.

Die Affäre B.: Noch gräulicher als jene Affaire Blum, die die Legende geschaffen hat. ■

Anmerkungen

Der Text ist ein Essay, kein Untersuchungsbericht. Folgende Quellen und Literatur wurden hierfür herangezogen:

DEFA/Affaire Blum

R.A. Stemmler, Affaire Blum, Berlin 1948
Rechnungen, Gagen, Gehälter, BArch DR 117/BA 0003, Bd. 5
Schriftverkehr, BArch DR 117/BA 0003, Bd. 3/1
Tagesberichte, BArch DR 117/BA 0003, Bd. 6
Schlussbericht, BArch DR 117/BA A 029, Bd. 2
Dr. Braun an DEFA/Leistenschneider, 3.5.1949, BArch DR 117/21800
Hans Wehn, Zwei Fälle und ein Traum, Neuer Vorwärts, Hannover o.D. (Mai 1949), BArch DR 117/v.S 439

Haas-Prozess 1926

Heinz Braun, Am Justizmord vorbei, Magdeburg 1928
Gottfried Zarnow, Gefesselte Justiz, München 1930
Richard Hoffmann, Der Fall Hörsing-Haas Magdeburg, München 1932

Goebbels-Prozess 1929/1931

Der »nationale« S.P.D. Kommissar ..., Der Angriff 23.9.1929
Acht Prozesse gegen Dr. Goebbels, Der Angriff 27.4.1931
»Großer Tag« in Moabit. Herrn Busdorfs seltsamer Zeuge, Der Angriff 30.4.1931
Dr. G., Plädoyer für mich, Der Angriff 2.5.1931

1933–1945

SA-Sturm 1/15
BArch DO 1/7.0/377, Bl. 438-449

KZ Sachsenhausen

BLHA Pr.Br.Rep. 35 H Bd. 12/2 Bl. 104, 263; ~, v.Nr. 32
BLHA 1367/1, Bd. 16, Bl. 61, 172

NSDAP

BArch, OPG, Busdorf, Otto
BArch, BDC/RKK 2100, Busdorf, Otto; dto., Box 0043
File 04

1945–1948

Busdorf, Otto: Personalfragebogen, Lebenslauf; HPS Biesenthal; Odf-Anerkennung, BLHA Rep. 203 PA 337
W. Gentz an H. Benjamin betr. Odf-Fragebogen, 5.10.1973, BArch SgY 30/1684
DVdl, Vorgang Otto Busdorf, BArch DO 1/7.0/377, Bl. 398-433

Prozess 1950

Hans Ranke, Zur Entwicklung der Rechtsprechung des Kammergerichts bei Verbrechen nach KontrRG Nr. 10 und KontrR-Direktive Nr. 38, Neue Justiz 2/1950
Landgericht Berlin, 4. große Strafkammer, Strafsache gegen Plönzke u.a., BArch DP 1/VA 6643
Ausschnitte aus dem Prozeß gegen die Verbrecher der »Köpenicker Blutwoche« vor dem Landesgericht (sic!) Berlin, Bd. 1–2, 146', DRA DOK 359
Gerichtsberichte, in: Tägliche Rundschau 6.6.–20.7.1950
Willi Zahlbaum, Rundfunkstudio und Sonderaufgaben, in: Erinnerungen sozialistischer Rundfunkpioniere I, Berlin 1985
Vollstreckung der Urteile zur Köpenicker Blutwoche, Politbüro des ZK der SED, Prot. Nr. 31 v. 31.1.1951, BArch DY 30/IV 2/2/131
Busdorf, Otto, BArch DP 3 Verurteiltenkartei beim GSTA
Busdorf, Otto, Todesfeststellung, Strafanstalt Brandenburg-Görden, BArch DO 1 Zentrale Gefangenenkartei des Mdl

Alliierte Rechtsetzung

Kontrollratsgesetz Nr. 10 bez. Bestrafung von Personen, die sich Kriegsverbrechen, Verbrechen gegen den Frieden oder gegen die Menschlichkeit schuldig gemacht haben, ABl. des AKR Nr. 3 vom 31. Januar 1946, lfd. Nr. 22, S. 50; Auszüge in: ZVOB Nr. 18 (1947)
Kontrollratsdirektive Nr. 24 bez. Entfernung von Nationalsozialisten und Personen, die den Bestrebungen der Alliierten feindlich gegenüberstehen, aus Ämtern und verantwortlichen Stellungen, ZVOB Nr. 18 (1947)
Kontrollratsdirektive Nr. 38 bez. Verhaftung und Bestrafung von Kriegsverbrechern, Nationalsozialisten und Militaristen und Internierung, Kontrolle und Überwachung von möglicherweise gefährlichen Deutschen, ZVOB Nr. 18 (1947)
SMAD, Befehl 201 v. 16.8.1947 bez. Richtlinien zur Anwendung der Direktiven Nr. 24 und Nr. 38 des Kontrollrats, ZVOB Nr. 18 (1947)
Deutsche Justizverwaltung, Erlaß zur Durchführung des Befehls Nr. 201 der SMAD vom 16.8.1947 – Aufgaben der Gerichte und Staatsanwälte, ZVOB Nr. 18 (1947)

Kassationsverfahren 1992

Sigrid Aversch, Köpenicker Blutwoche wieder vor Gericht verhandelt, Berliner Zeitung 13.8.1992
Plutonia Plarre, Nazi bleibt Täter trotz der deutschen Einheit, taz. die tageszeitung 14.8.1992

Zeitgeschichte

Luftschutz ist Selbstschutz. Ein ernstes Wort an alle Berliner, o.O.o.J. (Tarnschrift, i.e. Köpenicker Blutwoche, Berlin 1933)

Eberhard Panitz, Tatort Köpenick, Berlin 1993

Heinz Hobusch, Sein letzter Fall, Berlin 2001

Anita Wünschmann, So hoch liegt der Schnee in Italien.

Vor 70 Jahren begann in Köpenick der größte Terror-einsatz der Nazis. Die Geschichte des Anton Schmaus.

Berliner Zeitung 21./22.6.2003

Rafael Seligman, Hitler. Die Deutschen und ihr Führer, München 2004

Maßnahmen zur Bekämpfung der Nazi-Propaganda innerhalb der britischen Zone, Schriftwechsel Oberpräsident der Nord-Rheinprovinz Düsseldorf-ZV für Volksbildung Berlin, Juni–November 1946, BArch DR 2/632, Bl. 1–7

Egon Netenjakob u. a., Staudte, Berlin 1991

Sabine Kebir, Ich fragte nicht nach meinem Anteil.

Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht, Berlin 1997

[Elisabeth Hauptmann zum Magdeburger Prozess], Archiv Akademie der Künste Elisabeth-Hauptmann-Archiv 213, 1384, 1637

Ditte von Arnim, Brechts letzte Liebe. Das Leben der Isot Kilian, Berlin 2006

[Isot Kilian], Archiv Akademie der Künste, Isot-Kilian-Archiv 1102-1104

Sekundärliteratur

Christian Meyer-Seitz, Die Verfolgung von NS-Straftaten in der Sowjetischen Besatzungszone, Berlin 1998

Ruth-Kristin Rössler, Justizpolitik in der SBZ/DDR 1945–1956, Frankfurt/M. 2000

Günter Wieland, Die Ahndung von NS-Verbrechen in Ostdeutschland 1945–1990, in: C.F. Rüter (Red.), DDR-Justiz und NS-Verbrechen, München/Amsterdam 2002

Abkürzungen

BArch Bundesarchiv, Berlin

BLHA Brandenburgisches Landeshauptarchiv, Potsdam

ABl. Amtsblatt (des AKR)

AKR Alliiertes Kontrollrat

DRA Deutsches Rundfunkarchiv

DVdI Deutsche Verwaltung des Innern

GSTA Generalstaatsanwalt

HPS Höhere Polizeischule

MdI Ministerium des Innern

OdF Opfer des Faschismus

OPG Oberstes Parteigericht (der NSDAP)

RKK Reichskulturkammer

SBZ Sowjetische Besatzungszone

SMAD Sowjetische Militäradministration in Deutschland

StA Strafanstalt

ZVOB Zentralverordnungsblatt

Mit Dank an Dr. Volkmar Schöneburg für Rechtsdiskussion und Manuskriptdurchsicht.

1949 erschien im Hannoveraner »Neuer Vorwärts« ein Artikel, den der im DEFA-Vorstand für Information zuständige Karl Hans Bergmann DEFA-Vorstandschef Walter Janka sogleich zur Kenntnis gab.

Zwei Fälle und ein Traum

FALL I

Am 5. Mai 1945, morgens 8 Uhr, werden in Norddeutschland alle Kampfhandlungen eingestellt. Die Teilkapitulation, am 4. Mai unterzeichnet, tritt zu diesem Zeitpunkt in Kraft. In der Nacht vom 5. zum 6. Mai versuchten vier junge Mariner, sich der englischen Kriegsgefangenschaft zu entziehen. Für jeden rechtlich Denkenden: »Unerlaubte Entfernung von der Truppe und als solche mit einigen Tagen Kasten zu bestrafen.« – Also, sie türmen, werden aufgegriffen, am 9. Mai vor das Kriegsgericht gestellt, unter Vorsitz des Kommodore Rudolf Jasper Petersen wegen Fahnenflucht (nachdem die Fahne niedergeholt war!) zum Tode verurteilt und am nächsten Tage erschossen. Man hatte es eilig, zum letzten Male konnte »tüchtig durchgegriffen« werden.

Das Schwurgericht Hamburg spricht am 4. Juni 1948 den Kommodore Rudolf Jasper Petersen von der Anklage wegen Verbrechens gegen die Menschlichkeit frei.

FALL II

Am 23. April 1949 spricht das Schwurgericht Hamburg den Regisseur des Films **Jud Süß** von der Anklage wegen Verbrechens gegen die Menschlichkeit frei. Die Begründung hat es in sich: sie wird besonders liebevoll eingerahmt von dem Teil der Presse, der den Mantel christlicher Nächstenliebe vorzugsweise für diejenigen bereit hält, die bis Mai 1945 auf blutrünstige Lokalgötter zu schwören pflegten.

Nichts konnte nachgewiesen werden. Freilich, wer keine Augen hat zu sehen, der sieht nichts. Doch dürfen wir wenigstens annehmen, dass der Film **Jud Süß** je nach dem Augenmass der Betrachter richtig verstanden wurde. – In den Kommentaren fehlt das Moment der Rührung nicht: »Kristina Söderbaum weinte vor

Bewegung«, – nach der Verkündigung des Freispruchs.

Die namenlosen Leiden der Millionen Entrechteter, Beraubter, Gehetzter, jeder Schändlichkeit Freigegebener, für deren grauenvollen Todesweg der Film **Jud Süß** die moralische Rechtfertigung vor dem deutschen Volk zu geben bestimmt war, sind keine Realität mehr für die [Wegbereiter] der neuen »Restauration«; sie sind längst aus ihrem Gedächtnis gestrichen. Aber das greift ihnen ans Herz: »Kristina Söderbaum weinte vor Bewegung«. Und eine begeisterte Menge trägt den Meister auf den Schultern zu seinem Auto.

EIN FILM

In den Hamburger Lichtspielhäusern läuft der Film **Affaire Blum**. In ihm wird jene Kategorie von Rechtsprechern, die mit ihren Urteilen mehr als einen Nagel zum Sarg der Weimarer Demokratie fabrizierten, wahrheitsgemäss, naturgetreu in jeder Beziehung erschöpfend dargestellt. Ach, es wäre damals alles formalrechtlich in Ordnung gewesen, der Schuldige freigesprochen und – der Jude verbrannt worden, wenn nicht, ganz gegen den althergebrachten Respekt vor Richterstühlen, ein beherzter Oberpräsident und wirklicher Demokrat störend in das Verfahren eingegriffen hätte. Darob grosses Getöse bei denen, die immer wussten, was sie taten.

DER WUNSCHTRAUM EINES ENTHUSIASTEN

mit bester politischer Vergangenheit (Gruppe IV, Anwärter auf Gruppe V), dem nach qualvollem Besuch des Films **Affaire Blum** die Tröstung zuteil wurde, den triumphalen Abgang Veit Harlans miterleben zu dürfen.

Deutschland 1960 – Staatspräsident: Dieter

von Wolisburg. Nach demokratischen Anfängen (jetzt offiziell als 2. Systemzeit bezeichnet) hat sich nach dialektischem Vorgang eine wohlge- lungene Synthese älterer, einst heftig umstrit- tene Ideen durchgesetzt. Landesfarben: Blau - Schwarz.

Vor dem Schwurgericht Hamburg: Prozess ge- gen den Regisseur des Films **Affaire Blum**; Ge- richtsvorsitzender: Rudolf Jasper Petersen, ein Verfolgter der »zweiten Systemzeit«, deshalb besonders ehrwürdig und respektgebietend. Im Kreise der Geschworenen: Veit Harlan, aner- kannter Fachmann auf seinem Gebiet und weit- hin tonangebend in Geschmacksfragen, Nestor der Regisseure.

DAS GERICHTSURTEIL

Der Regisseur des Films **Affaire Blum** wird we- gen öffentlicher Beleidigung und Verächtlich- machung aufrechter Männer in des Vaterlandes schwerster Zeit sowie Zersetzung der Volksmor- al zu sieben Jahren Gefängnis verurteilt.

Die Urteilsfindung wurde bedeutend erleich- tert durch die Mitwirkung des Geschworenen Harlan, der aus bester Sachkenntnis mit gros- ser Beredsamkeit die verheerenden Folgen derartiger »raffiniert-gekonnter« Filme für die Volksseele deutlich zu machen verstand und damit das Gericht aufs tiefste beeindruckte.

Ein Gnadengesuch wird vom Staatspräsidenten abgelehnt. Im Kreise seiner engsten Mitarbei- ter lässt er sich über das Urteil, staatsmän- nisch-weise, also aus:

»Das Urteil bringt die gerechte, wenn auch ver- spätete Sühne für ein unverzeihliches Verbre- chen. Der Mann wird bestraft für ein System, das aus der Vergangenheit nichts gelernt hatte, sonst sässen wir nicht hier. Eine unverzeihli- che Dummheit, meine Herren. Dummheit ist immer strafbar - und diese Dummheit doppelt.« Wie gesagt, nur ein Wunschtraum. Sorgen wir dafür, dass er nicht Wirklichkeit werde.

Hans Wehn



Nach Motiven
der Erzählung "Der Sündenfall"
von Helmut H. Schulz
Buch und Regie: Helmut Dziuba

Darsteller: Julia Brendler,
Hans-Peter Dalem, Gudrun Ritter,
Karin Gregorek u.a.



Auf Augenhöhe. Notizen zum filmischen Werk Petra Tschöртners

von Claus Löser



Petra Tschöртner fotografiert von
Günter Linke (aus der Sammlung
»Petra Tschöртner – Regisseurin«,
Filmmuseum Potsdam)

Vorbemerkung

Sich mit dem filmischen Werk Petra Tschörtner zu beschäftigen, löst widersprüchliche Gefühle aus. Einerseits waltet da ein starkes Glücksmoment: Ihr sind einige der schönsten Momente der deutschen Dokumentarfilmgeschichte gelungen. Andererseits stellt sich Trauer ein. Dies hat auch etwas mit ihrem frühen Tod im Sommer des Jahres 2012 zu tun. Schwer wiegt zudem der Umstand, dass ihre künstlerische Stimme nicht zur vollen Entfaltung gelangen konnte. Nach dem Ende der DDR hat sie lediglich zwei abendfüllende Arbeiten realisieren können. Ein Paradox: Als es endlich richtig hätte losgehen sollen, passierte kaum mehr etwas. Waren bis zum Herbst 1989 alle Vorhaben von langwierigen Genehmigungen und willkürlichen Entscheidungen abhängig, wirkten nun plötzlich ganz andere Abhängigkeiten. Petra Tschörtner, die stets mit offenem Visier gelebt und gearbeitet hatte, war auf diese nicht vorbereitet.

Von heute aus auf die 1990er-Jahre und auf die unmittelbare Zeit nach der Jahrtausendwende zurückblickend, wird der Mangel an filmischen Zeugnissen aus ostdeutscher Perspektive immer deutlicher. Immer stärker fallen diese Leerstellen ins Auge. Die inzwischen auch in Deutschland als »Transformationszeit«¹ bezeichneten Jahre wurden in der filmkünstlerischen Reflexion vernachlässigt. Für einen ästhetisch hochwertig intendierten Dokumentarfilm gab es damals nur wenige einflussreiche Fürsprecher. Tagesaktuelle Ereignisse wurden vom Reportage-Charakter des Fernsehens abgedeckt; was darüber hinauszugehen versprach, bewegte sich jenseits von Marktkompatibilität und hatte deshalb kaum eine Chance auf Finanzierung. Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel.

Doch eine leise, dabei umso intensiver beobachtende Dokumentaristin wie Petra Tschörtner konnte sich bei Produzenten, Redakteuren oder anderen Finanziers ganz offensichtlich nicht genug Gehör verschaffen. Jenseits der immens wichtigen, doch lediglich zurückblickenden Reizthemen über die politische Repression in der DDR und ihre direkten Folgen war für die aktuellen, etwas subtileren Verwerfungen nur wenig Platz oder Bedarf vorhanden.

Anfänge

Petra Tschörtner hat zwischen 1979 und 1997 ungefähr 25 Filme gedreht, darunter nur drei abendfüllende Arbeiten. Dabei hatte sie als eine ausgesprochene »Senkrechtstarterin« begonnen. Bereits als Schülerin war sie in einem Kinderfilmzirkel aktiv. Als sie ihr Regiestudium aufnahm, war sie gerade zwanzig Jahre alt – da lag ein Volontariat² beim DEFA-Studio für Spielfilme bereits hinter ihr. Wir haben es bei ihrem Œuvre dennoch mit einem Torso zu tun – mit einem großen Versprechen, das aus verschiedenen Gründen politischer, struktureller und persönlichen Natur nicht eingelöst werden konnte.

Tschörtner entstammte einem musischen Elternhaus, ihre Mutter war Lehrerin, der Vater Herausgeber im Verlag Volk und Welt³. Obwohl sie Potsdamerin war, brachte das Studium eine räumliche Neuorientierung mit sich. Da einige der Hochschulgebäude im Sperrgebiet zur Grenze nach Westberlin lagen, benötigte sie – wie alle Studierenden – eine Sondergenehmigung. Dieser Eintritt in eine für normale DDR-Bürger »verbotene Zone« war auch symbolisch zu verstehen. Von den Fenstern der Mensa auf der Karl-Marx-Straße aus

▼ Derzeit werden die DEFA-Filme von Petra Tschörtner im Auftrag der DEFA-Stiftung digital Neubearbeitet.

Der Film **Heim** (Angelika Andrees, 1978), dessen öffentliche Vorführung bis 1989 verboten wurde, berichtet über eingewiesene Jugendliche im Kinderheim von Mentin.



konnten die künftigen Medienarbeiter bei Fernsehen oder DEFA den DDR-Grenzposten bei ihren Patrouillengängen zuschauen. Gegenüber, am jenseitigen Ufer des Griebnitzsees, lebten die »Klassenfeinde«.

Man ließ hier nicht jeden rein. Wer nach bestandener Eignungsprüfung und Volontariat Einlass fand, war bereits auf seine Zuverlässigkeit abgeklöpft worden. Doch wichtiger als diese geschichtlich geprägte Topografie war für Petra Tschörtner diejenige einer ganz speziellen zwischenmenschlichen Konstellation. Wenige Straßenzüge von der Mensa entfernt befand sich in einer alten Villa das Wohnheim der Regiestudenten. Hier auf der Domstraße 1, Ecke Karl-Marx-Straße, lernte sie jene Menschen kennen, die sie in den kommenden vier Jahren wesentlich beflügeln sollten. Zu ihren Kommilitonen gehörten neben Helke Misselwitz u. a. Thomas Heise, Hans-Ulrich Michel, Dieter Schumann und Herwig Kipping. Darüber hinaus begegnete sie hier Studenten aus Indien, Bulgarien, Israel, Chile und dem Libanon. Einige Begegnungen entwickelten sich zu langwährenden Freundschaften. Für Tschörtner blieb diese kollektive Erfahrung insgesamt so wichtig, dass sie viel später mit einem eigenständigen Film auf sie zurückkommen sollte.⁴

Schon ihr erster Übungsfilm zeugt von diesem Glücksgefühl des Neubeginns und enthält bereits das meiste, was später ihre ganz eigene, unverwechselbare Perspektive auszeichnen sollte. *Susis Schicht* (1979) ist das Porträt einer jungen Frau, die ihren gerade nicht mit einem hohen gesellschaftlichen Renommee ausgestatteten Berufsalltag im VEB Kombinat Sekundär-Rohstoffverarbeitung nachgeht. Die junge Hilfsarbeiterin Susi entlädt zu jeder Tageszeit LKW-Lieferungen mit Altpapier und wuchtet die schweren Ballen auf ein Förderband. Die Kamera beobachtet diese Handlungen präzise, macht die Arbeitsabläufe und die Atmosphäre im Betrieb nachvollziehbar. Genau darin bestand die

Aufgabe für die Studierenden: Mit dieser allerersten Filmübung (der sogenannten »F1«) sollten die angehenden Filmemacher in der visuellen Darstellung von Vorgängen geschult werden, ganz ohne Ton und auch ohne weitere erklärende Hilfsmittel wie Zwischentitel oder »Bauchbinden«.

Petra Tschörtners »F1« wird diesen Auflagen in knapp sieben Minuten mühelos gerecht und reicht gleichzeitig weit darüber hinaus. Ihr geht es primär um die Menschen, weniger um die Struktur des Arbeitsprozesses. Sie zeigt ihre Susi beim Schufteln und in den Pausen zwischendurch. Und hier geschieht das Entscheidende. Durch das Erfassen scheinbar beiläufiger Details, wie kurze Blicke, kleine Gesten und Interaktionen, werden der raue Ton und die strenge Hierarchie innerhalb des Kollektivs sichtbar. Schnell wird klar, dass Susi ganz am Ende der Rangfolge steht. An ihr werden nicht nur derbe Scherze ausgelassen, sie ist auch stillschweigend für das schmutzige Geschirr und die Speisereste nach der Mittagspause verantwortlich. »Die patriarchalische Gesellschaft, sichtbar gemacht in einer einzigen Einstellung«, wie ihre damalige Kommilitonin und spätere, langjährige Freundin Helke Misselwitz feststellte.⁵

Im selben Text weist Misselwitz darauf hin, dass »Wer wissen will, wer Petra war«, sich ihren Diplomfilm *Hinter den Fenstern* ansehen solle. Tatsächlich weist diese 1983 vorgelegte Abschlussarbeit eine seltene menschliche Reife und künstlerische Begabung auf. Die inzwischen 25-jährige Studentin porträtierte drei ungefähr mit ihr gleichaltrige Paare in einem Potsdamer Neubaugebiet. Sie erreicht durch kleine szenische Tricks und durch die dicht zu den Interviewpartnern aufschließende Kamera (Peter Ziesche) ein hohes Maß an Authentizität. Ein Interview etwa findet in der Badewanne statt. Vor allem aber schuf Tschörtners eigenes, offenes Herangehen eine ungeheure Nähe, fast Intimität, wie sie sonst kaum je in Dokumentarfilmen der DEFA

Unterwegs in Nicaragua ist eine »filmische Reisebeschreibung für Kinder« in drei Episoden (Petra Tschörtner, 1987).



erreicht wurde. Die völlig auf Augenhöhe geführten Gespräche lösen bei den Befragten Selbstbefragungen von stellenweise existentieller Dimension aus. Es geht um Wahrnehmungen von Lebenswegen und Erziehung, um Konsumverhalten und Sexualität. Parallel dazu läuft über die Körpersprache, über die Diktion und die gestisch-mimische sowie über die räumliche Selbstinszenierung der Interviewpartner eine nonverbale, mindestens ebenso wichtige Informationsebene mit. So wird der Film gleichzeitig zum konkret-singulären DDR-Dokument wie zur allgemeingültigen Studie über Wünsche und Ernüchterungen einer Gruppe von Endzwanzigern, die auch irgendwo sonst in der Welt leben könnten.

Selbst beschrieb die Regisseurin ihren Film als eine Arbeit »mit Männern und Frauen darüber, wie sie geworden sind, wie sie leben, was sie noch wollen. [...] So expliziert sich unser Film aus zwei Ebenen, einerseits aus der Mann-Frau-Beziehung, andererseits aus der Beziehung zwischen dem jeweiligen Partner und mir.«⁶ Diese Qualität wurde von den Kurzfilmtagen Oberhausen sofort erkannt. Tschörtners Diplomfilm erhielt 1984 auf der 30. Ausgabe des traditionsreichsten bundesdeutschen Festivals gleich zwei Preise: den Hauptpreis der Internationalen Jury sowie den Preis des Deutschen Kinder- und Jugendfilmzentrums (KJF). Mit diesen Ehrungen ging für die künstlerische Urheberin jedoch Ernüchterung einher. Davon, dass ihr Film in Oberhausen eingereicht und erfolgreich gezeigt wurde, wusste sie nichts; die persönliche Einladung zum Festival hatte sie nie erreicht. Irgendwann wurden ihr an der Hochschule die beiden Urkunden gezeigt; was mit den Preisgeldern geschah, erfuhr sie nicht.

Doch es hätte seitens der künftigen Regisseurin nicht erst dieser Episode bedurft, um noch Illusionen gegenüber der DDR-Kulturpolitik zu hegen. Ihre unfreiwillige »Feuertaufe« in Sachen administrativer Kaltschnäuzigkeit hatte sie bereits bei ihrem allerersten

direkten Kontakt mit der DEFA erfahren. Als sie 1978 als Volontärin zum Spielfilmstudio delegiert wurde, geriet sie in die Arbeiten zum Spielfilmprojekt *P.S.* Regisseur und Drehbuchautor Roland Gräf ging es damals um die möglichst authentische Darstellung eines auf Sinn- und Identitätssuche befindlichen jungen Mannes. Sein fiktiver Held wuchs in einem Kinderheim auf, lässt diese schwere Bürde aber hinter sich, um in Ostberlin Arbeit, Brot und vor allem ein neues soziales Umfeld zu finden. Der Neuanfang wird dann komplizierter als gehofft, denn Ressentiments und Entwurzelungs-Traumata holen ihn ein. Kurz vor der Fertigstellung des Films entwickelte die Studioleitung ein ungewöhnlich innovatives Konzept. Für das Vorprogramm in den Kinos sollte eigens ein thematisch passender Kurzfilm hergestellt werden, um das Publikum quasi auf die zu erwartende Problematik einzustimmen.⁷ Mit der Herstellung dieses Vorfilms mit dem Arbeitstitel *Heim* beauftragte die Spielfilm-Studioleitung die damals 27-jährige Dokumentarfilmregisseurin Angelika Andrees, als Assistentin zur Seite gestellt wurde ihr Petra Tschörtner.⁸ Die Dreharbeiten im Kinderheim Schloss Mentin (bei Suckow, damals Bezirk Schwerin) verliefen in kreativer Atmosphäre. Davon zeugt der Film selbst, besser gesagt das, was von ihm übrig blieb. *Heim* wurde nie fertiggestellt, erlebte erst 1991 als Fragment seine Uraufführung. Es handelt sich um einen der schönsten und ergreifendsten ostdeutschen Filme zum Thema der Heimerziehung. Zahlreiche Tabus wurden von den Machern unbefangen aufgegriffen. So wurde der Heimalltag als ein über große Strecken schematisiertes Verfahren wahrgenommen: der Freiheitsdrang der Kinder und Jugendlichen im Umkehrschluss als anarchisches Moment gezeigt. Der Film ließ keine Zweifel daran, auf welcher Seite seine Sympathien lagen. Während des Drehs wurde das kleine Team mehr und mehr zu Verschworenen der jungen Heiminsassen. Der Kamera (Julia Kunert und



Thomas Plenert) wurde Zugang zu geheimen Plätzen gewährt. In den Gesprächen entwickelte sich eine Vertrauensebene, die gegenüber dem pädagogischen Personal offenbar nicht vorlag. Geschichten von Fluchtversuchen machen die Runde. Oft läuft im Hintergrund Musik, und zwar ausschließlich westlicher Herkunft.⁹ Als DEFA-Generaldirektor Hans Dieter Mäde das gedrehte Material sah, stoppte er die Fertigstellung.

Bis zum Diplomfilm *Hinter den Fenstern* entstanden an der Filmhochschule dem Studienplan entsprechend weitere Arbeiten Tschörtners. Durchweg weisen diese das Ausnahmetalent der Studentin aus. Zu erwähnen ist dabei insbesondere *Femini – Rockband aus Berlin* von 1982. Das Frauen-Gruppenporträt erzählt von der Suche nach künstlerischer und persönlicher Identität in einem fast durchweg von Männern beherrschten Umfeld. Damit wird unaufdringlich auch ein Gleichnis auf die patriarchalische Struktur der gesamten Gesellschaft entworfen und fast nebenbei ein sonst unterrepräsentiertes soziales Milieu dokumentiert. Auch dieser Kurzfilm lebt von der Unmittelbarkeit zwischen den Beteiligten vor und hinter der Kamera und erweitert somit ganz selbstverständlich dieses Vertrauensverhältnis auch auf die potentiellen Zuschauer. Das war im DDR-Dokumentarfilm alles andere als selbstverständlich.

Zwischenspiel

Petra Tschörtner hatte ihr Volontariat im DEFA-Studio für Spielfilme absolviert - deshalb ging sie 1984 nach Erlangung des Diploms auch wieder dorthin zurück. Nach nur wenigen Monaten und einer einzigen Regie-Assistenz¹⁰ wechselte sie jedoch auf eigenen Wunsch zur »Produktionsgruppe Kinder- und Jugendfilm« ins DEFA-Studio für Dokumentarfilme, wo sie zwischen 1985 und 1988 beschäftigt blieb, um anschließend

in die Freiberuflichkeit zu wechseln. Die Phase ihrer Kinder-Dokumentarfilme wurde von Barbara Felsmann treffend beschrieben; die Autorin nannte jene Arbeiten vor allem »recht versöhnlich, weniger kritisch und durchgängig von heiterer Grundstimmung.«¹¹ Diese künstlerischen Einschränkungen waren teils genrebedingt, unterlagen aber auch den Wünschen der jeweiligen Auftraggeber. In Kurzbeiträgen für die allabendliche TV-Gute-Nacht-Serie *Unser Sandmännchen*¹² gab es sicher weniger Gestaltungsfreiraum als bei einer halbstündigen Kino-Dokumentation wie *Unterwegs in Nikaragua* (1987). »Ich habe zwar gerne Filme für Kinder gemacht, dabei aber festgestellt, dass man dafür eine bestimmte Begabung braucht, die ich meiner Meinung nach nicht besitze. Die Studioleitung sieht das anders, denn sie war mit meinen Filmen immer sehr zufrieden«, bewertete Petra Tschörtner in einem Interview ihre Filmarbeit für Kinder im Nachhinein.¹³ Wie weit die Regisseurin bisweilen in ihrer Ausgestaltung gehen konnte, zeigt der berührende, zwanzigminütige *Der Zirkus kommt* (1985), der ebenfalls im Kino als Vorfilm eingesetzt wurde. Die Beschreibung des Artistenalltags im privaten Familienbetrieb »Circus Hein« geht von den Kindern aus, ihr Tagesablauf wird gezeigt: von der bereits im Vorschulalter beginnenden Einbindung der ganz Kleinen in die Shows der Eltern, über die ständig wechselnden Schulen der etwas Älteren, bis hin zum kurzen Nachtschlaf im Wohnanhänger. Und dann macht sich die kleine Karawane bereits wieder auf ihre Reise zum nächsten Standort. Der Regisseurin und ihrem Kameramann Gunther Becher gelangen schöne Einblicke und Stimmungen, die den Film zu weit mehr machen als vom Sujet einer rein kindgerechten Beobachtung zu erwarten war. Etwa dann, wenn die verschüchterte, stets ernst blickende Sandra wieder einmal vor einer neuen Schulklasse steht, um sich vorzustellen. Auf die Frage, ob sie denn auch einmal im Zirkus arbeiten wird,

Der Zirkus kommt (Petra Tschörtner, 1985) begleitet den Circus Hein, für den Sandra, Benjamin, Enrico und Jessica mit ihren Eltern in der Manege stehen.



und wenn ja, als was, nickt sie zuerst stumm und antwortet dann besonnen: »Als Clown.« Und dabei lächelt sie sogar ein wenig. Angenehm, weil undidaktisch fällt auch auf, dass es keinen allwissenden Off-Kommentar gibt, der dem jungen Publikum das Gesehene erklärt und einordnet. Stattdessen ist die Stimme von Sandras Vater zu hören, der die Bilder sozusagen aus erster Hand mit ungezwungenen Anmerkungen begleitet. Als Subtext gelingt es dem kurzen Film darüber hinaus, mit dem Familienzirkus ein schon während der Dreharbeiten verschwindendes und heute nur noch wenig bekanntes Milieu-Rudiment zu zeichnen. Natürlich passte das etwas chaotisch-ungebundene Umherziehen von Stadt zu Stadt auch schon 1985 nicht mehr wirklich zum realsozialistischen Wunschbild.¹⁴ Der auf dieser DDR-untypischen Lebensweise liegende Blick der Filmemacherin ist von Empathie und von eigenen Erinnerungen geprägt: »Mit diesem Film habe ich mir einen Kindheitstraum erfüllt. Ursprünglich wollte ich nämlich Löwen-Dompteuse werden. Nun konnte ich sechs Wochen mit den Zirkusleuten mitfahren und unter ihnen leben.«¹⁵

In der letzten Phase ihrer Festanstellung beim DEFA-Dokumentarfilmstudio ergab sich für Petra Tschörtner noch die seltene Möglichkeit einer Zusammenarbeit mit dem »Kleinen Fernsehspiel« des ZDF. Die von *Hinter den Fenstern* und anderen Arbeiten stark beeindruckte Redakteurin Dagmar Benke vermochte noch vor dem Mauerfall durchzusetzen, dass es unter dem Titel *Und die Sehnsucht bleibt* zu einer Auftragsproduktion der DEFA für das ZDF kam. Der einstündige Film porträtiert drei alleinstehende Frauen in Ostberlin und knüpft, indem er weibliche Lebensläufe nach ersten Partnerschaften weitererzählt, inhaltlich an den Diplomfilm von 1984 an. Gedreht wurde mit einem reinen DDR-Team, zur Premiere kam der Film dann am 8. November 1988 aber nur im ZDF. Das Privileg dieser Produktion mo-

tivierte Tschörtner womöglich in ihrem Wunsch, die beruflich sicheren, doch beständig eingegengten Fahrbahnen zu verlassen und den Sprung ins kalte Wasser der freiberuflichen Regiearbeit zu wagen.

Triumph

Ihre produktivste und künstlerisch geradlinigste Schaffensphase konnte Petra Tschörtner zwischen 1988 und 1990 erleben. In jenem nicht einmal drei Jahre umfassenden, mit dem finalen Moment der DDR-Geschichte identischen Zeitraum realisierte sie sechs Dokumentarfilme, davon vier kurze Arbeiten sowie eine mittellange und eine lange. Neben der bereits erwähnten Auftragsproduktion *Und die Sehnsucht bleibt* gab es 1990 mit *Räume. Aufbruch – DDR* (Co-Regie: Helke Misselwitz, Kamera: Julia Kunert) noch einen weiteren, wesentlich kürzeren Beitrag für das ZDF.¹⁶ Da war die Mauer bereits gefallen. Die anderen vier Filme entstanden bei der Gruppe »DEFA-kinobox« im DEFA-Studio für Dokumentarfilme mit Sitz in Ostberlin. Diese relativ kleine Abteilung war 1981 aus der Wochenschau *Der Augenzeuge* hervorgegangen, die von 1946 bis 1980 mehr als 2.000 Ausgaben von je zehn bis zwanzig Minuten Länge für den Kinoeinsatz produziert hatte. In Abhängigkeit von der politischen Groß- und Binnenwetterlage erfüllten die *Augenzeugen* ihren propagandistischen Auftrag mal mehr, mal weniger rigoros. Parallel dazu verloren sie jedoch aus medientechnologischen Gründen zunehmend ihre Sinnhaftigkeit. Den Kinobesuchern war dieses ideologisch aufgeheizte Präludium vor dem eigentlichen Kinovergnügen immer weniger vermittelbar, auch weil durch Radio und Fernsehen das ursprüngliche Informationsmonopol längst hinfällig geworden war. Deshalb entschloss man sich, den *Augenzeugen* zum Jahresende 1980 auslaufen zu lassen.

Filmkinder (Petra Tschörtner, 1984) porträtiert u. a. die beiden Hauptdarsteller des Kinderfilms **Weißer Wolke Carolin**, Andreas Roll und Constanze Berndt, auch Regisseur Rolf Losansky wird bei den Dreharbeiten gefilmt.



An seine Stelle trat ab 1981 die als Monatsschau konzipierte *defa kinobox*. Man gab sich nun betont locker, wie auch schon die schicke Kleinschreibung der Reihe verhielt. Dieses von Ralf Schenk als »feuilletonistischer Nachfolger der Wochenschau«¹⁷ beschriebene Magazin stellte jeweils eine lose Sammlung von dokumentarischen Kurzfilmen dar, mit mal heiterem, mal eher ernstem Grundton. Die Kompilationen folgten keinem streng monatlichen Produktionsmodus mehr und wurden keineswegs vor jedem Hauptfilm in den Kinos gezeigt, stattdessen von Fall zu Fall mit ausgewählten langen Filmen kombiniert.¹⁸ Der politische Auftrag war zwar noch evident, stand aber nicht mehr dominant im Vordergrund. Namhafte DEFA-Dokumentaristen wie Heinz Brinkmann, Christiane Hein, Karlheinz Mund oder Jochen Krauß lieferten für das Magazin Beiträge. Produktionsleiter Bernd Burkhardt öffnete ab 1987 die Arbeitsgruppe zunehmend auch für freiberufliche Absolventen der Filmhochschule, die hier teilweise sogar außerhalb des ursprünglich geplanten Magazin-Korsetts eigenständige Arbeiten realisieren und sich formal und inhaltlich ausprobieren konnten. Der wichtigste dieser Produktionen war das ebenfalls unter dem Dach der *kinobox* produzierte, bahnbrechende Frauen-Gruppenporträt *Winter adé* (1988) von Helke Misselwitz. Dass Petra Tschörtner ab 1988 hier Fuß fassen konnte, hat auch mit der Ermunterung und der Unterstützung durch ihre einstige Kommilitonin zu tun.

Am Beginn der freiberuflichen Arbeit stand der viertelstündige Film *Das Freie Orchester*, mit dem Tschörtner die Mitglieder der gleichnamigen experimentellen Rockband aus Ostberlin im Berufsalltag und während ihrer künstlerischen Arbeit beobachtete und zu Wort kommen ließ. Erlebnissplitter der eher tristen Betätigungen als Hausmeister (Jörg Thomasius), Kfz-Mechaniker (Carsten Spindler) und Verkäuferin (Bäbel Willner) münden in den musikalischen Befreiungsschlag eines Live-Auftritts im

populären »Kulturhaus Erich Franz« in Berlin, Prenzlauer Berg. Auf lakonische Weise wird die zunehmende Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit des DDR-Arbeitslebens gezeigt, aber auch die lustvolle Umpolung der allgegenwärtigen Tristesse in – im Wortsinne – funken-schlagende Kreativität.

Mit *Schnelles Glück* folgte eine kurze, schwarzweiße Milieustudie von der Trabrennbahn Karlshorst, einem jener rudimentären Orte mitten im Realsozialismus, an dem noch Freizeitvergnügungen aus der Vorkriegszeit überlebt hatten. Pferdesport war ja eigentlich eine bürgerliche Domäne, und mit Gewinnabsicht Geld auf Tiere bzw. Jockeys zu setzen, passte nicht ganz in den propagierten Wertekanon. Wieder sind die beobachtende Neugierde und die Empathie Tschörtners ebenso deutlich spürbar wie die daraus folgende Offenheit der ihr begegnenden Menschen. Eine in der Wettannahme beschäftigte Dame berichtet freimütig darüber, wie sie zu diesem Beruf gekommen ist. Daneben stehen Totalen vom Geschehen in der Schaltherhalle und von der Rennbahn, die fast ausschließlich von Männern geprägt sind. Kommentare oder andere Wertungen gibt es nicht, auch keine Musik. *Das Freie Orchester* und *Schnelles Glück* sind äußerst ungewöhnliche, heute noch sehenswerte Arbeiten. Typisch als DEFA-Kurzfilmproduktionen waren sie nur hinsichtlich ihrer Laufzeit von 17 und 10 Minuten. Damit waren sie kurz genug, um im Vorprogramm der Kinos eingesetzt zu werden. *Das Freie Orchester* lief ab März 1989 vor dem Blockbuster *Prince: Sign O' The Times* (Albert Magnoli, USA, 1987) und dürfte theoretisch von mehreren hunderttausend Zuschauern gesehen worden sein. *Schnelles Glück* wurde im Mai 1989 mit Herrmann Zschoches DEFA-Jugendfilm *Grüne Hochzeit* gekoppelt, hatte also vermutlich weniger Publikum.¹⁹

In Kombination mit dem mittellangen Dokumentarfilm *Unsere alten Tage* (1989) ergibt sich im Nachhinein ein so nicht geplantes *defa-kinobox*-Triptychon. Das

Schnelles Glück (Petra Tschörtner, 1988) berichtet vom Geschehen auf der Pferdetrabrennbahn in Berlin-Karlshorst.



dritte und eindeutig stärkste Kapitel fiel mit knapp 50 Minuten eindeutig zu lang für einen Kino-Vorfilm aus, war andererseits aber auch zu kurz für eine eigenständige Leinwand-Auswertung. Deshalb wurde **Unsere alten Tage** zu DDR-Zeiten im Kino nur in Einzelvorführungen gezeigt. Sein immenser Wert konnte erst nach dem Ende der DDR sichtbar werden; möglicherweise steht eine Entdeckung in angemessener Weise überhaupt noch aus. So wie sich Tschörtners indirekter Einstieg in den DEFA-Dokumentarfilm **Heim** den bereits als Kindern und Jugendlichen entwurzelten DDR-Menschen zuwandte, so widmet sich **Unsere alten Tage** denjenigen, die ihre zweite Lebenshälfte im Ostteil Deutschlands zubrachten und jetzt in einem der sogenannten »Feierabendheime« wohnen.

Die Darstellung von Alten passte ebenso wenig zum zweckoptimistischen Selbstdarstellungsideal wie die von herumgeschubsten Heranwachsenden zehn Jahre zuvor. Doch hatte sich inzwischen die innenpolitische Stimmung verändert. Auch in der DDR war an einigen offiziellen Stellen der Wille zu Veränderungen zu spüren, die **defa kinobox** gehörte zu jenen Orten. Der Blick auf die ausrangierten Mitmenschen wirkt teilweise ausgesprochen subversiv. Doch nicht die kalkulierte Provokation lag der Filmemacherin am Herzen, im Gegenteil. Ihr ging es einmal mehr um empathische Augenhöhe, auch um kritische Selbstbefragung. Im Szenarium formulierten die Regisseurin und ihr Co-Autor Jochen Wisotzki die Frage: »Welche Stellung hat der alte Mensch im Beziehungsgefüge der Familie, welche Rolle spielt er in der Sozialpolitik des Staates?«²⁰ Ein unaufdringlich inszeniertes Paradox setzt sich dabei aus dem Umstand frei, dass sich das SED-Politbüro jener Zeit aus lauter älteren Herren konstituierte, die möglicherweise in einem jener Heime besser aufgehoben gewesen wären als an den Hebeln der Macht. Das Absurde dieser real existierenden

Gerontokratie wird durch den traurigen Film Tschörtners sanft überzeichnet.

Zum berühmtesten, gleichzeitig zum einzigen, noch in der DDR gedrehten abendfüllenden Film der Regisseurin wurde **Berlin – Prenzlauer Berg. Begegnungen zwischen dem 1. Mai und dem 1. Juli 1990**. Er umschreibt in seinem Titel exakt die Spanne seiner Dreharbeiten. Nachdem der Schnitt, die Mischung und die Endfertigung abgeschlossen waren, gab es die DDR bereits nicht mehr, die DEFA gerade noch, nominell zumindest. Der Film vollzieht einen Aufriss von Zufallssituationen und arrangierten Begegnungen in den Straßenzügen zwischen Schönhauser Allee und Greifswalder Straße, Wisbyer und Danziger Straße (damals: Dimitroffstraße). Das liebenswerte Panoptikum aus Punks, Polizisten, Künstlern und Trinkern kulminiert in jener Nacht, als von der DDR-Mark auf die D-Mark umgeschaltet wurde. Am 12. Dezember 1990 fand eine umjubelte Premiere statt. »Schon lange war das Babylon am Rosa-Luxemburg-Platz nicht so voll, alle sind gekommen. Viele, um sich selber zu sehen, andere um Wunden zu lecken.«²¹ Danach drohte dem Film das Schicksal vieler anderer, in der unmittelbaren Umbruchphase fertiggestellter DEFA-Produktionen, nämlich, dem Vergessen anheim zu fallen. Doch seine Qualität setzte sich langfristig durch, heute darf er zu jenen wenigen Überlieferungen ostdeutscher Provenienz gezählt werden, die völlig zu Recht das Etikett »Kultfilm« tragen. Entsprechend hoch ist seine gegenwärtige Präsenz: Kaum eine Retrospektive zur DDR- oder Berlin-Geschichte mag auf ihn verzichten, er wurde mehrfach veröffentlicht (erst auf VHS, später als DVD) und taucht immer wieder auf halblegalen Videoportalen auf. Er gehört inzwischen zu jenen Zeugnissen der Kinematografie, deren Wert sich beständig erneuert, weil er mit zunehmender Dauer immer weitere Bedeutungsebenen und Interpretationen anlagert: stadtschichtlich, ethnologisch, politisch und ästhetisch.



Epilog

Nach diesem Triumph hätte die Filmografie Petra Tschörtner kontinuierlich weitergehen müssen. Doch es kam anders. Von der bis heute andauernden Nachhaltigkeit ihrer Prenzlauer-Berg-Chronik war zu Beginn der 1990er-Jahre noch nichts zu erahnen. Nach der Wiederherstellung der staatlichen Einheit Deutschlands hieß es für sie wie für viele andere erst einmal, die verzweigten Förder- und Produktionsstrukturen des Westens zu verstehen. Die Aufgeschlossenheit einzelner Kolleginnen und Kollegen half dabei nicht über jene tiefen Klüfte hinweg, die sich zwischen zwei grundverschiedenen Erfahrungen und Haltungen aufgetan hatten. Nach der Revolutions- und Einheitseuphorie zog auf beiden Seiten der einstigen Demarkationslinien Ernüchterung ein. Spätestens im Jahr 1992 wurden Gegebenheiten greifbar, die zu einer weiteren Entfremdung der beiden Teile Deutschlands beitragen, weil sie die Außen- und Selbstwahrnehmung der kleineren Hälfte deutlich herabsetzten. Neben der mit wenig Sensibilität angegangenen und teils auch von kriminellen Energien begleiteten Überführung des »Volkseigentums« in private Hände (Treuhand!) und dem Umschlagen fremdenfeindlicher Ressentiments in offene Gewalt (Rostock-Lichtenhagen u. a.!) war dies vor allem der Schock über das Ausmaß der zwischenmenschlichen Verheerungen durch die eben überstandene, allgegenwärtige Überwachung in der DDR (Stasi!). Von den Folgen dieses letzten Umstands war auch Petra Tschörtner betroffen – von institutioneller wie privater Seite. Wie ordnen sich private und berufliche Beziehungen neu, wenn bisherige Vermutungen als schriftlich verbürgte Tatsachen vor einem auf dem Tisch liegen und das denkbare Maß übersteigen? Es führte kein Weg an der Öffnung der MfS-Akten vorbei – denn alles andere hätte eine Fortsetzung und damit

eine stillschweigende Akzeptanz der zurückliegenden Lebenslügen bedeutet. Doch wie mit diesem ungewollten, neuen Wissen umgehen? Petra Tschörtner gehörte jedenfalls nicht zu denjenigen, die ungerührt zur Tagesordnung zurückkehrten oder die sich »neu erfinden« konnten, wie heute gerne formuliert wird. Ihr Versuch einer künstlerischen Kompensation bestand – wie sollte es anders sein – in einem Film. Im Schlüsseljahr 1992 begann sie mit den Dreharbeiten zu **Marmor, Stein und Eisen**.

Noch in der Schlussphase der DDR hatte dieses filmische Vorhaben bei der DEFA-Gruppe »kinobox« Aufnahme in die mittelfristigen Planungen gefunden. Ein freiberuflicher Rechercheur war bereits mit der Sammlung von Material und Daten beauftragt worden.²² Der autobiografische Stoff selbst ging auf Ereignisse der Jahre von 1978 bis zirka 1983 zurück. Er sollte ursprünglich von Petra Tschörtner und Helke Misselwitz gemeinsam realisiert werden. Mit dem im Titel angespielten Treueschwur wollten die beiden Regisseurinnen auf ihre gemeinsam erlebte Studienzeit an der HFF in Potsdam-Babelsberg zurückblicken, wollten herausbekommen, was von der einst als so prägend empfundenen Gruppendynamik ihres Zusammenseins noch übrig geblieben war. Durch den Zusammenbruch der DDR ab Herbst 1989 erschienen die Erinnerungen nun plötzlich in ganz neuem Licht. Es ergab sich die Chance, einen mehrfach gebrochenen Blick auf das eben untergegangene Land werfen zu können und damit das eigene Eingebundensein einer Neubewertung zu unterziehen.

Um es vorwegzunehmen: Ein solches Versprechen erfüllte sich mit diesem Film nicht. Es konnte sich nicht erfüllen. Denn die sich während der Dreharbeiten offenbarenden Widersprüche waren zu komplex, um jetzt schon überschaut, geschweige denn in einem einzigen abendfüllenden Film untergebracht zu

Petra Tschörtner porträtiert 1988 das in der Ostberliner Musikszene für seine avantgardistische Musik bekannte **Freie Orchester**.



werden. In gewissem Sinne kam er damit sowohl zu spät als auch zu früh. Doch es wäre ebenso vorschnell wie ungerecht, das gesamte Vorhaben deshalb als gescheitert zu bezeichnen. Gerade durch seinen heute fragmentarisch wirkenden Charakter wird er zum wichtigen Zeugnis einer gesellschaftlichen wie individuell-mentalenen Umbruchsphase, die viel zu lange der Aufmerksamkeit entzogen war. Diesem Film heute aufgeschlossen zu begegnen, bedeutet auch, der Zeitgeschichte bei der Arbeit zuzuschauen.

Der Titel **Marmor, Stein und Eisen** evoziert ja zunächst den berühmten bundesdeutschen Schlager von Drafi Deutscher, der 1966 die Hitparaden stürmte. Das Lied gehörte auch zum festen Repertoire der »Zupp-Blues-Band«, die sich aus fünf HFF-Studenten zusammensetzte. An der Gitarre und am Mikrofon war Hans-Ulrich Michel zu hören, der wie Misselwitz und Tschörtner ab 1979 Regie studierte. Mit Michel wird gleich zu Beginn indirekt auch auf die eigentliche Hauptfigur des Films verwiesen. Im Titelvorspann erscheint eine Widmung an ihn²³, mehrere Linien der lose verknüpften Kapitel verweisen auf ihn und seinen frühen Tod Ende Dezember 1985. Der von allen Wegbegleitern als sensibel und hochbegabt Beschriebene nahm sich im Alter von dreißig Jahren das Leben. Vorher hatte er sich der Delegation zum DEFA-Spielfilmstudio verweigert. Stattdessen wollte er nach Erlangung des Regie-Diploms in ein Priesterseminar der anthroposophischen »Christengemeinschaft« eintreten. Gegen Ende des Films besuchen Petra Tschörtner und Thomas Heise gemeinsam die Eltern des Verstorbenen im Dörfchen Weitisberga in Südthüringen (damals Bezirk Gera). Mit den Hinterbliebenen am Küchentisch sitzend, zeigt die Regisseurin Fotos aus der gemeinsamen Studienzeit, Heise daneben schweigt. Noch später fahren die beiden zu einem Steinbruch, in dessen Nähe Michel als junger

Mann viel Zeit verbracht hat. Sie reden über mögliche Umstände, die dazu geführt haben könnten, dass ihr einstiger Kommilitone plötzlich keine Motivation mehr zum Filmemachen verspürte. Unvermittelt zerreißen mehrere Explosionen die Stille. In breiter Front wird Gestein aus dem Berg gesprengt. Danach folgen die Schlusstitel.

Mit diesem finalen, gewaltgeladenen Bild spielt der Film noch einmal sein zwischenzeitlich etwas verdecktes Grundthema an: das von der Frage nach Selbst- und Fremdbestimmung. Dem Besuch in Thüringen waren zwei andere Reisen vorausgegangen. Die erste führte nach Lateinamerika – hier traf die Filmemacherin Liliana Galvez und Ivan Cibulka. Die Chilenin und der Bulgare hatten sich 1978 im Potsdamer Wohnheim auf der Domstraße 1 kennengelernt und wurden ein Paar.²⁴ Das Eintreffen ihrer Freundin bewegt sie sichtlich, löst offenbar Irritationen und Nachdenken aus. Liliana fährt mit ihrem Besuch im Auto zu einem inzwischen verfallenen Konzentrationslager: Hier wurde ihr Bruder gefangen gehalten und gefoltert. Allein oder mit ihrem Mann hatte sie sich bislang diese Reise noch nicht zugetraut. Auf der Fahrt erzählt sie, dass ihr vorheriger Partner konspirativer Mitarbeiter beim Pinochet-Geheimdienst DINA²⁵ war und Freunde aus ihrer Widerstandsgruppe bei der Junta verraten hat. Die Besucherin aus der Ex-DDR an ihrer Seite entgegnet dazu nichts.

Eine weitere Reise des Films führt dann nach Israel und Palästina, auch hier ist die Gewalt allgegenwärtig. Die beiden Gesprächspartner Malik Hag und Mahmoud Khalil – einst von der Kommunistischen Partei Israels und der PLO als hoffnungsvolle Kader in die DDR zum Studium delegiert – verhalten sich jedoch wesentlich zurückhaltender. Es ist offensichtlich, dass sie sich nicht vorbehaltlos äußern wollen oder können. Sie reden in Floskeln. Tschörtner geht es in ihren Fra-

Unsere alten Tage (Petra Tschörtner, 1989) begleitet u. a. den Rentner Schinkel, der mit seiner Frau in ein »Feierabendheim« zieht.



Endnoten

- 1 Mit »Transformation« wurde in den Staaten Zentral- und Südosteuropas bereits seit Beginn der 1990er-Jahre der Umstellungsprozess von der Plan- zur Privatwirtschaft beschrieben. Auf das Gebiet der einstigen DDR fand dieser Begriff zunächst keine Anwendung.
- 2 Nach bestandener Eignungsprüfung mussten die künftigen Filmstudenten zunächst ein einjähriges Volontariat bei der DEFA oder beim DDR-Fernsehen absolvieren. Von diesen Betrieben wurden sie offiziell zum Studium an die Hochschule für Film und Fernsehen delegiert. Nach Erlangung des Diploms gingen sie dann zurück an die einstigen Praxisbetriebe. Mit diesem Verfahren wurde der Stellenbedarf reguliert aber auch die kaderpolitische Tauglichkeit durch weitere Kontrollstufen abgesichert.
- 3 Heinz Dieter Tschörtner (*1932) war Herausgeber der beliebten »Roman-Zeitung« beim Verlag Volk und Welt, in der monatlich Werke der Weltliteratur zum Preis von nur 0,80 DDR-Mark angeboten wurden.
- 4 *Marmor, Stein und Eisen* (1994), siehe Epilog des vorliegenden Texts.
- 5 Helke Misselwitz, PS: Meine Freundin Petra Tschörtner, in: Cornelia Klauß / Ralf Schenk (Hg.), Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme, S. 357.
- 6 Petra Tschörtner, *Hinter den Fenstern*, in: 6. Kasseler Dokumentarfilmfest (Festivalkatalog), S. 31.
- 7 In den Kinos der DDR liefen vor den Hauptfilmen im Vorprogramm oft kurze Dokumentar- oder Animationsfilme. Die meisten im DEFA-Dokumentarfilmstudio gedrehten Filme entstanden eigens zu diesem Zweck.
- 8 In allen Veröffentlichungen zum Film und auch in den nachträglich hinzugefügten Credits bei der DVD-Veröffentlichung wird Petra Tschörtner als gleichberechtigte Regisseurin geführt. Angelika Andrees und Thomas Plenert wiesen inzwischen mehrfach darauf hin, dass der Anteil Tschörtners an der Regie als eher gering einzustufen ist.
- 9 Petra Tschörtner führte einige dieser Gespräche in Eigenverantwortung. Es ist spürbar, dass die Jugendlichen ihr vertrauten, vielleicht auch wegen des geringeren Altersabstandes.
- 10 1984 assistierte sie Rolf Losansky bei *Weißer Wolke Carolin* (Premiere: 12.7.1985) Als »Nebenprodukt« entstand dabei der Kurzfilm *Filmkinder*.
- 11 Barbara Felsmann, Petra Tschörtner, in: Cornelia Klauß / Ralf Schenk (Hg.), Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme, S. 355.
- 12 Petra Tschörtner realisierte für die Gute-Nacht-Sendung des DDR-Fernsehens in den Jahren 1985 und 1986 sieben dokumentarische Beiträge der Serie *Berufe*. Folgende Berufsbilder wurden von ihr erarbeitet: Lehrerin, Einweiser, Spielzeugmacher, Fährmann, Schrankenwärterin, Zirkusdirektor und »Fahrradopax« (?). Diese jeweils zwischen zehn und fünfzehn Minuten langen Kurzfilme entstanden als Auftrag im DEFA-Studio für Dokumentarfilme.
- 13 Martin Hübner, Kein Gegeneinander – dafür Toleranz. Im Gespräch mit Petra Tschörtner, in: Film und Fernsehen 11/1988, S. 4.
- 14 Endgültig aufgeben musste dann die Familie Hein erst 2001, also unter den Bedingungen des »freien Marktes«.
- 15 Gisela Harkenthal, ... aber Männern stellt man solche Fragen nicht, in »filmspiegel« 16/1989, S. 7.
- 16 Der 15-minütige Beitrag für das ZDF-Frauenmagazin *Nova* war das Gruppenporträt einer Familie von der Winsstraße 64 im Ostberliner Stadtteil Prenzlauer Berg. Die Familie, von der mehrere Mitglieder bei der Berliner Müllabfuhr arbeiteten, war vorher immer wieder von der Fotografin Helga Paris fotografiert worden. Einige dieser Fotos finden sich auch im Film wieder.
- 17 Ralf Schenk, Nachruf zum Tod des Dokumentaristen Heinz Brinkmann, Berliner Zeitung, 5.4.2019.
- 18 Insgesamt wurden ab 1981 knapp über 60 Ausgaben produziert. Der Jahresausstoß war schwankend, 1983 etwa entstanden elf Folgen, 1988 nur noch drei. Momentan wird das Konvolut der *kinobox* von der DEFA-Stiftung komplett digitalisiert. Die letzte Ausgabe (Nr. 62) lief im Februar 1989 in den Kinos.
- 19 Leider unterlag die Praxis in den Kinos oft der Willkür bzw. der Bequemlichkeit der jeweiligen Filmvorführer. Die mit den Hauptfilmen angelieferten Vorfilme blieben oft im Versandkarton liegen und erreichten deshalb in vielen Fällen nicht die Leinwände. Der Autor dieser Zeilen kennt dies aus eigener Erfahrung, denn er arbeitete bei der Bezirksfilmdirektion Karl-Marx-Stadt einige Jahre selbst als Projektionist.
- 20 Vor der Premiere: *Unsere alten Tage*, in: Film und Fernsehen 6/1990, S. 5.
- 21 André Meier, Die Mythen, die wir selber schreiben, in: die tageszeitung, 14.12.1990.
- 22 Mit dieser Aufgabe war damals der Autor dieser Zeilen betraut worden.
- 23 Eine zweite Widmung erwähnt einen »Juan«. Gemeint ist Juan-Carlos Espinoza-Porra. Der Student kehrte bereits wenige Wochen nach Semesterbeginn illegal nach Chile zurück. Dort wurde er bei einer Widerstandsaktion gegen die Pinochet-Junta getötet.
- 24 Nach dem Diplom gingen sie zunächst in Cibulkas bulgarische Heimat. Nach Bekanntgabe einer Teilamnestie für politische Flüchtlinge entschloss sich das Paar mit dem gemeinsamen Kind zur Übersiedlung nach Chile.
- 25 DINA = Dirección Nacional de Inteligencia.

Denken, was eigentlich nicht geht

Daniela Dahn über den Film **Zeitschleifen** nach dreißig Jahren



»Christa Wolf ist die einzige Intellektuelle, die die geistige Souveränität und Selbständigkeit der anderen deutschen Republik zu bezeugen schien«, behauptete Frank Schirrmacher am 2. Juni 1990 in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« – um sogleich richtigzustellen, dass sie nur die intellektuelle Repräsentantin eines diskreditierten politischen Systems ist. Damit war der sogenannte Literaturstreit eröffnet, in dem es hinter der Folie »Christa Wolf« um eine Attacke gegen alle bekannten DDR-Autoren ging, die auch nach Maueröffnung noch an einer eigenständigen, radikal reformierten DDR festhielten. Doch gerade diese reformerischen, wenn nicht revolutionären Anstrengungen wurden in dem Streit kaum zur Kenntnis genommen, geschweige denn gewürdigt.

Vielmehr wurde das Erscheinen von Christa Wolfs Anfang der 1980er-Jahre geschriebenem Buch »Was bleibt« zum Vorwand genommen, sie von der gefeierten Dissidentin und mit allen wichtigen bundesdeutschen Literaturpreisen geehrten Schriftstellerin zur DDR-Staatsautorin zu degradieren. Die Attacke auf Wolf sei sowohl unlogisch wie auch ungerecht gewesen, schrieb ihr Kollege Günter de Bruyn im September 1990 in der »Zeit« und sei »nur als Folge ihres großen Erfolges zu begreifen, der zum Denkmalsturz reizt«.

Ihre Demontage, so sagt die illusionslose Christa Wolf in dem Dokumentarfilm *Zeitschleifen* (Karlheinz Mund, 1990/1991), habe nicht mit ihrer Vergangenheit und den geschriebenen Büchern zu tun. Man habe es ihr einmal direkt gesagt: Es gehe um ihre Rolle im revolutionären Herbst, um ihre Gegenwart. Christa Wolf war auch in den 1980er-Jahren über ihre Bücher hinaus politisch aktiv, auf Veranstaltungen, mit Vorträgen und in Gesprächskreisen. Die Wende kam nicht aus dem Nichts, sie war seit Jahren geistig vorbereitet worden. »Sollten wir nicht angesichts der ›Lage‹, in der wir uns befinden, ernsthaft beginnen [...] zu denken und für möglich zu halten, was eigentlich nicht geht?«, hatte Christa Wolf bereits im Dezember 1981 bei der »Berliner Begegnung« von Ost- und Westautoren gefragt. Wahrhaben, was ist, wahr machen, was sein soll – das, was sie den utopischen Gehalt von Literatur nannte, bekam mit den im Herbst '89 aufkommenden Hoffnungen und Sorgen einen neuen Schub und verstärkte ihr und unser aller praktisches Engagement spürbar.

Das begann mit der ersten Protestresolution des Herbstes '89, die zu formulieren ich unsere Autorinnen-Gruppe, die sogenannte Weiberrunde, anstiften konnte. Sie forderte eine sofortige öffentliche Diskussion über die nicht ausgetragenen Widersprüche im Lande. Christa Wolf trug sie am 14. September im Berliner Schriftstellerverband vor, wo sie nach heftiger Diskussion mit großer Mehrheit verabschiedet wurde und eine Flut weiterer Resolutionen zur Folge hatte. Ihre auf eine radikal veränderte, aber sozialistische Ordnung

bedachte Rede auf der Demo vom 4. November hatte viel Resonanz, wie auch ihre im Namen von Bürgerrechtsgruppen und Künstlern in der Nachrichtensendung *Aktuelle Kamera* verlesene Erklärung, die Bürger mögen in ihrer Heimat bleiben und den grundlegenden Wandel mitgestalten. Ihr auf Wunsch von Kirchenleuten formulierter Aufruf »Für unser Land« lief auch darauf hinaus, statt eines Ausverkaufs der eigenen materiellen und moralischen Werte eine grundlegend veränderte DDR aufzubauen.

Christa Wolf war nicht die einzige unter den engagierten Künstlern, aber so exponiert doch die einzige Frau. Weshalb die unversöhnlichen Angriffe auf sie auch den Charakter einer Hexenjagd annahmen. Sich selbst zu verwirklichen, indem man sich in einen brodelnden gesellschaftlichen Prozess einbringt, sei die höchste Lust des Menschen, sagte sie rückblickend in einem Interview.

Doch vorerst hatte sie keine Lust, sich den Medien für weitere Anschuldigungen zur Verfügung zu stellen. Alle Interviewanfragen wurden abgesagt, Christa Wolf wollte



sich nicht auch noch freiwillig zu den diversen Scheiterhaufen begeben. Das von DEFA-Dokumentarfilm-Regisseur Karlheinz Mund und mir im Frühjahr 1990 ins Auge gefasste Filmprojekt war nicht nur das Einzige, was sie nicht absagte, sondern blieb geradezu ein Wunsch von ihr. Sie hielt es für notwendig, die Stimmung und die schnell wechselnden Einsichten dieser einmaligen Wochen festzuhalten, am Ende der DDR einen ersten Rückblick zu werfen und Erwartungen an Künftiges nicht auszusparen. Dass sie dieses Gespräch vor einer Kamera mit mir, einer zwanzig Jahre jüngeren Kollegin führen wollte, lag nicht nur an ihrer permanenten Neugier auf die Sicht der nächsten Generation, sondern auch daran, dass wir uns bereits seit 25 Jahren recht gut kannten. So lange war es her, dass ich als Schülerin zu den Wolfs, die um die Ecke wohnten, in einen kleinen Literaturzirkel ging.



Erlöserkirche, O-Bln. 28.10.89

Wegen einer den Prager Frühling begrüßenden Schüler-Wandzeitung, bei der uns auch Wolfs Tochter Annette geholfen hatte, hatten wir die ersten gemeinsamen Kämpfe durchzustehen. Seither haben wir uns nicht mehr aus den Augen verloren und besonders in der sogenannten »Wende« (Christa machte sich über den Begriff lustig) eng zusammengearbeitet. Etwa in der von mir moderierten Protest-Veranstaltung in der Berliner Erlöserkirche Ende Oktober, wo sie eine unabhängige Untersuchungskommission forderte, die die gewaltsamen Übergriffe um den Jahrestag der Republik zu untersuchen habe und die, in der Art erstmalig in der DDR, nach Anfangsschwierigkeiten wenig später ihre Arbeit aufnehmen konnte. Fortan arbeiteten wir dort monatelang zusammen. In all diesen Kontexten begannen im Juli 1990 die Dreharbeiten.

»Also ich kann voraussetzen, dass du mich und ich dich gut kenne. Und doch glaube ich, da sind Fragen übriggeblieben«, erklärte sie ihre Motivation vor der Kamera. »Ich möchte mich schon solchen Fragen stellen. Ich habe sehr viel gegen ein Repräsentationsgespräch – wenn es ein Arbeitsgespräch sein könnte, in dem wir beide auch Dinge formulieren. Zunächst denken wir einfach mal an uns dabei. Und versuchen mal zu vergessen, wer's vielleicht noch sieht.« Ja, Vertrauen konnte vorausgesetzt werden, was man der Tonlage im Film wohl anmerkt. Ich stellte keine bequemen Fragen, aber eine weitere Richtstätte zu etablieren, war von vornherein nicht meine Absicht. Zumal ich Christa Wolfs Neigung kannte, selbst unberechtigte Vorwürfe bis zu einem gewissen Grad zu verinnerlichen und mit sich selbst ins Gericht zu gehen.

Hier ging es eher um eine reflektierende Momentaufnahme in ganz und gar außergewöhnlichen Wochen, in einer verbliebenen DDR, für die noch alle Denkrichtungen offen waren. Es war die Zeit, in der man gar nicht so schnell Forderungen formulieren konnte, wie sie erfüllt wurden. Wie die Absetzung des Berliner Polizeipräsidenten. Das Erarbeiten neuer Gesetze oder gar einer neuen Verfassung, für die Christa Wolf die Präambel schrieb,

stieß bei den neuen Westberatern dagegen auf weniger Gegenliebe.

Längst hatte sie ihre frühere DDR-Verteidigungsposition – »ich will doch dasselbe wie ihr« – aufgegeben zugunsten einer, die sie viel kräftiger gemacht hatte: »Nein, ich will etwas anderes.« – »Selbstauseinandersetzung«, ein Lieblingswort von Christa Wolf. »Ich bin wirklich in einem permanenten, inneren Dialog mit mir selber«, sagt sie in unserem Arbeitsgespräch. Das im Film aufgelockert und ergänzt wird durch von Karlheinz Mund ausgewähltes Dokumentarmaterial von Reden, Begegnungen, Buch- oder Spielfilmausschnitten. Ein Verfahren, das durch die Fülle und Brisanz des Materials dazu verführte, einen immer längeren Film anzubieten. Schließlich waren uns Grenzen nicht auferlegt worden – das hätte nicht mehr in die Zeichen der Zeit gepasst. Als wir schließlich Anfang 1991 im DDR-Fernsehen zur Abnahme schritten, hatte der Film die stolze Länge von 103 Minuten – bislang vollkommen undenkbar. Aber der verbliebene Redaktionsleiter wagte nicht mehr, Kürzungen zu verlangen. Zumal er selbst nicht unbeeindruckt war von dem, was er gesehen hatte.

Etwa aus »Christa T.« im Film den Auszug über »Worte, die man nicht mehr aus gutem Glauben, Ungeschick oder Übereifer hervorschleudert, sondern aus Berechnung, Schläue, Anpassungstrieb und einem Mangel an Zweifel«. Um den Apparat reibungslos in Gang zu halten. Wofür kein Opfer zu groß schien, selbst das nicht: sich auslöschen. Schräubchen sein. Christa Wolf hatte sich mit ihrer mutigen Rede auf dem 11. Plenum 1965 – wo sie allein gegen alle stand – davor gerettet, zum Schräubchen zu werden. Ihr sei klar geworden, sagt sie, dass sie ohne diese Entscheidung keine Zeile mehr hätte schreiben können.

Bei aller Perfidie der neuerlichen Angriffe ein Viertel Jahrhundert später empfand es Christa Wolf doch auch als Befreiung, nicht mehr als moralische »Sockelfigur« fungieren zu müssen. Sie habe die Postmenge schon nicht mehr bewältigen können. Und weil man einem solchen Maß an Anhimmlung nicht gerecht werden könne, habe sie gewusst, wie schnell das in Hass umschlagen könne. Diese Enttäuschung sei auch eine Komponente der Kampagne, sehen zu müssen, da ist auch nur ein Mensch mit Fehlverhalten und Irrtümern.

Christa Wolf betont im Gespräch, dass sie dem Alten nicht nachtrauert, sondern dem Untergehen dieser Widerstandskultur und ihrer fragilen, sich eben erst herausbildenden Strukturen. Dies sei ein Ansatz gewesen, den es ganz selten in Deutschland gab. Wichtig war ihr die neue Erfahrung mit Graswurzel-Demokratie, also mit Menschen, die plötzlich aus sich herausgehen, über sich hinauswachsen und Fähigkeiten offenbaren, die man von ihnen und sich selbst nicht kannte. »Diese Wochen, diese Möglichkeiten werden uns nur einmal gegeben, durch



uns selbst ...», hatte sie in ihrer Rede am 4. November auf dem Alexanderplatz vor einer halben Million Menschen gesagt. Und der Film zeigt den starken Applaus auf ihren Satz, den sie selbst als Traum bezeichnet: »Stell dir vor, es ist Sozialismus und keiner geht weg!« Doch die Leute gingen weiter weg. Damals ahnten wir allerdings noch nicht, dass nach dem beschlossenen Anschluss und der kompletten Vereinnahmung durch die Währungsunion sogar doppelt so viele weggehen würden wie in den Monaten seit der Maueröffnung.

Der Titel *Zeitschleifen* bezieht sich auf einen O-Ton von Christa Wolf. Unmittelbar nach Mauerfall sieht man sie mit versteinelter Miene in einer Delegation der Akademie der Künste, die am Grab von Bertolt Brecht und Helene Weigel, das mit der Inschrift »Judensau« beschriftet war, einen Kranz niederlegt. Da habe sie plötzlich das schmerzliche Gefühl gehabt, es wiederhole sich etwas, was sie vielleicht in Verkennung der Verhältnisse nicht für möglich gehalten hatte. Dies sei ein sehr bitterer Moment gewesen, denn »wenn ich gegen irgendetwas geschrieben habe, dann war es natürlich dagegen«. Im Arbeitsgespräch erklärt Christa Wolf, weshalb antifaschistische Werte für sie »eine so große Befreiung« waren. »Selbst das haben wir nicht verhindern können«, sagt sie später in der Vortragsreihe »Nachdenken über Deutschland« in der Staatsoper zu Hans Mayer. Der antwortet fast tröstend: Hier in Berlin ist sehr viel getan worden für eine Humanisierung, eine Aufklärung der Literatur ...

Für den Film gerade noch rechtzeitig, bekam Christa Wolf im Namen des französischen Präsidenten Mitterrand im September 1990 in Paris den Orden »Officier des Arts et des Lettres« verliehen. Kulturminister Jack Lang erwähnt in seiner Rede die Polemiken »in bestimmten Blättern« zu »Was bleibt«. Er verteidigt ausdrücklich die Meinungsfreiheit, findet es aber absurd und ungerecht, jemanden anzugreifen, weil er die Ideale seiner Jugend nicht aufgegeben hat.

»Der wirkliche geschichtliche Prozess ist noch nicht untersucht, der in der DDR stattgefunden hat«, hält Christa Wolf dagegen. Zuviel werde unter dem Begriff »Illusionen« begraben. Dabei habe es immer eine Strömung gegeben, die humanistische Werte zu befördern glaubte. Es sei zu früh, um sagen zu können, was vom Gerechtigkeitskern der sozialistischen Idee, von einem menschlichen sozialen Verhalten überleben könne.

Auch wenn in den überlangen *Zeitschleifen* dem Arbeitsgespräch viel Raum gegeben ist, gab es doch mehr als doppelt so viel gedrehten »Gesprächsstoff«, der letztlich im Film keinen Platz finden konnte. In der Filmsprache nennt man solche Überbleibsel »Reste«. In einem dieser »Reste« spricht Christa Wolf darüber, dass das Buch »Der geteilte Himmel« nicht zustande gekommen wäre, wenn sie nicht monatelang im Waggonwerk Ammendorf bei Halle gewesen wäre. Als Folge des »Bitterfelder Weges« hat sie dort mitgearbeitet und »viel in die Konflikte reingesehen, der Arbeiter«. Es sei nicht nur um Arbeitsbedingungen und Löhne gegangen, sondern auch darum, eine bestimmte Produktion in einer bestimmten Art und Weise zu schaffen. In diesem Ringen seien die Brigademitglieder als Persönlichkeiten gewachsen. »Die Leute wollten sich damals als Eigentümer dieser Betriebe wirklich einmischen. Ich weiß nicht, ob es überall so war. Ich habe es jedenfalls erlebt.« Umso schmerzlicher sei dann die Entwicklung gewesen, die davon wegführte, auch davon, dass Intellektuelle solche Prozesse mitverfolgen.

Sie sei dann immer mehr zu der ästhetischen Einsicht gekommen, dass es ihre Sache sei, »von innen her zu schreiben, was ich subjektive Authentizität nenne«. Bei »Christa T.« habe sie sich dann erstmalig an einen sehr subjektiven Ton herangeschrieben – dabei schulde sie manches Methodische Johannes Bobrowski. Als durch die Querelen nach der Biermann-Ausbürgerung immer mehr Kollegen das Land verließen, haben auch sie und



Neben dem Schriftsteller Lew Kopelew kommen im Film u. a. Hans Mayer und Kurt Biedenkopf zu Wort.

ihr Mann mit dem Atlas auf den Knien überlegt: Wohin könnte man gehen? Es habe Verpflichtungen gegeben, aus denen sie sich nicht herausziehen konnten. Aber für lange Zeit, wohl bis heute, habe sie gewusst, dass sie nirgends mehr zu Hause sein würde. Der Reflex darauf sei die Erzählung »Kein Ort. Nirgends« gewesen.

Auf meine Frage aus den »Resten«, ob sie mir zustimme, dass die Chancen, man selbst sein zu können, sich seither nicht wesentlich verbessert hätten, antwortete sie:

»Du, ich glaube, dass in allen auf Effizienz und Leistung orientierten Gesellschaften die offizielle Richtung gegen das Subjekt läuft. Und dass das Subjekt sehr wenige Verbündete hat, sich in diesem Kampf zu behaupten. Und einer der Verbündeten ist die Literatur.«

Gegen Ende des Arbeitsgesprächs von 1990 – und auch da ist Christa Wolf ganz gegenwärtig – gibt sie zu, nur noch minimale Hoffnung zu haben, dass die Menschen in den wohlhabenden Ländern von ihren falschen Bedürfnissen ablassen und ernsthaft dazu übergehen, die Probleme anzupacken, die das Überleben aller Menschen auf der Welt sichern. Die Zerstörung gehe weiter, trotz vieler Menschen, die etwas dagegen tun wollen. Sie habe große Angst vor der Zeitverzögerung, die jetzt wieder eingetreten sei. In den bürgerbewegten Herbstwochen habe sie das starke Gefühl gehabt, jetzt werde die Zukunft in die Gegenwart geschoben. Aber nun, ein knappes Jahr später, sei die Zukunft ganz eindeutig aus der Gegenwart wieder herausgedrängt worden.

In der Tat haben die westlichen Sieger in ihrem Rausch ihr kritisches Bewusstsein für drei Jahrzehnte weitgehend eingebüßt. Der prognostizierte Zeitverlust hat uns die Situation beschert, in der wir jetzt sind, herausgefordert durch Krisen aller Art: Klima, Artensterben, Pandemie, Banken, Terrorismus, Rassismus, Flucht und Nationalismus.

Man wäre wohl ignorant, würde man nach dreißig Jahren nicht den Wunsch haben, noch ganz andere Fragen zu stellen oder bestimmte zumindest präziser. Statt damals, 1990, zu fragen: Warum hast du, haben wir, zu lange auf die Reformfähigkeit der DDR gehofft, würde ich heute wissen wollen: Warum waren wir nicht wacher, als unsere richtigen Reformansätze durch schamlose geistige und materielle Wahlbeeinflussung von Kohls Mannschaft, die verbunden war mit Erpressung sowie medialer Desinformation und Manipulation, zunichte gemacht wurden? Aber um so fragen zu können, habe ich selbst dreißig Jahre gebraucht und musste erst eine Meinungs- und Presseanalyse aus jener Zeit erstellt haben, unlängst mit konkreten Belegen veröffentlicht in dem Buch »Tamtam und Tabu«.

Aber nicht nur über Politisches würde ich das Gespräch mit Christa gern fortsetzen. Waren diese letzten dreißig Jahre doch auch eine Schule in Menschenkenntnis – von zahllosen Wendehälsen, Karrieristen, Geschäftemachern und Abstürzern, bis zu den Sich-Selbst-Treuen, verstreut und oft ausgegrenzt. Dieses Selbst wäre nun noch näher zu betrachten. Immer wieder ging es bei Christa Wolf um die »Grenzen des Sagbaren«, um den »blinden Fleck«, darum, was man von sich und anderen noch nicht weiß oder noch nicht sagen kann. Am Ende von »Kindheitsmuster« spricht sie mit beinahe klerikalem Vokabular von der »Todsünde dieser Zeit«, nämlich »sich nicht kennenlernen zu wollen«. In dieses Nachdenken bezieht sie »eine Geschichte des schlechten Gewissens« ein. Und den »rücksichtslosen Augenblicksvorteil«.

Auch im Wissen um die Angriffe, die in den Jahren nach 1990 noch über sie hereingebrochen sind, hätte ich fragen wollen: Warum bist du so unerbittlich dir selbst gegenüber? Du weißt doch um den seelischen Dauerkampf all unserer inneren Elemente – auch um die uns gesetzten Grenzen durch genetische Prägungen. Zudem fremdbestimmt durch unseren angeblich freien Willen, der, wie auch du erfahren musstest, ohne uns um Erlaubnis zu bitten, Erinnerungen von unserer internen Festplatte löscht, die er für störend hält. Du kennst den Widerstreit von Vernunft, Verlangen und Furcht. Ich zum Beispiel gehe zweckmäßiger Weise davon aus, reichlich unvollkommen zu sein. Dann bin ich weder maßlos über- rascht noch allzu enttäuscht, wenn ich dem Ego-Taifun ins Auge schauen muss. Ich habe sogar die Chance, mich nicht ganz so verwerflich vorzufinden, wie ich befürchtet hatte. Wer sich aber in der Selbsterwartung die moralische Latte sehr hochlegt, dessen Sturz in die eigenen

Untiefen fällt dramatisch aus. Ein Kunstgriff? Also eine schuldbeladene Qual, nicht vordergründig, aber auch im Interesse der Kunst?

Für Christa Wolf war die Selbstergründung auch ein Zeichen weiblichen Schreibens. In den Film-Resten fand ich nun eine Passage, die immerhin eine Teilantwort gibt:

Wolf: Männer schreiben oft, um sich zu verbergen. Ich kenne große Autoren, die sagen, dass sie um Gottes Willen sich nicht kennenlernen wollen. Das wäre das Schlimmste. Zum Beispiel Goethe hat das gesagt. Und ein großer Kollege von mir sagt das.

Dahn: Heiner Müller.

Wolf: Ja, aber da bin ich immer ganz überrascht, auch ein bisschen erschrocken, weil ich glaube, dass es bei vielen Autorinnen umgekehrt ist. Also ich schreibe ja überhaupt nur, um mich kennenzulernen. Etwas anderes interessiert mich beim Schreiben nicht so brennend. Es ist der durch Konflikte ausgelöste Veränderungsprozess, der schreibend notiert wird ...

Dahn: Bleibt denn die Schreibmotivation im Laufe der Jahre so konstant? Ich könnte mir vorstellen, dass sie sich gerade im letzten Jahr ziemlich geändert hat.

Wolf: Ich glaube zu wissen, worauf du hinauswillst. Dass das letzte Jahr so geladen war mit äußeren Ereignissen und Erlebnissen und Erfahrungen, die sich selbst vergessen ließen. Da ist schon was dran.

Zweierlei herausgehört zu haben, hilft mir weiter: Die Selbstsuche erwartet kein statisches Ich – wie auch, wo doch die Strapaze des Weges einen schon zeichnet –, sondern ein sich durch Konflikte permanent veränderndes. Und es kann so turbulent zugehen, dass dieses Ich in seiner Wichtigkeit auch mal hinter die Ereignisse zurücktreten muss.

Im Film-Gespräch thematisiert eine bebilderte Passage aus der Erzählung »Störfall« den Ekel vor Worten, dann den vor den eigenen, der umschlägt in Selbst-Ekel. Älter werdend stehe man vor der Zitadelle, die einem die Sprache verschlägt. Und als habe sie schon 1987 alles vorausgesehen, heißt es weiter: »Wie sind die zu beneiden, die sich durch Scham erneuern dürfen, denen eine Reinigung durch Bekennen vergönnt ist.« – Wo doch gewiss sei, dass es Wiedergutmachung nicht gebe, es stattdessen um den völligen Zusammenbruch gehe,

Schreiblust und Zerstörung aneinandergesekelt seien. Schließlich sprengt sie den Ring mit Versen eines frühen Dichters: Du sollst dich nicht entschuldigen, du sollst nur sagen, wie es kam.

Nicht nur sagen was ist, sondern wie es kam – ein treffliches Kürzel für die Obliegenheit von Literatur. Und wohl auch Film. Was aber voraussetzt, sowohl sich selbst zu kennen als auch die anderen und die Umstände der Zeitschleifen, die auf allen lasten. ■



Filminformationen zu ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ **Zeitschleifen – Im Dialog mit Christa Wolf**

Regie: Karlheinz Mund, 1990/91

Exposé und Gespräche: Daniela Dahn

Kamera: Heinz Richter, Jürgen Bahr, Michael Biegholdt

Kamera-Assistenz: Winfried Goldner

Schnitt: Angela Wendt, Karin Schöning

Ton: Peter Pflughaupt, Ulrich Fengler, Eberhard Schwarz

Aufnahmeleitung: Rosemarie Funk

Produktionsleitung: Dieter König

Produktion: DEFA-Studio für Dokumentarfilme GmbH,
Deutscher Fernsehfunk (DFF)

Länge: 1154 m, 103 min

Format: 16mm, fa/sw

Der Film wurde 2020 digital neubearbeitet und wird im kommenden Jahr gemeinsam mit dem restaurierten und neu-synchronisierten Filmfragment **Fräulein Schmetterling** (Kurt Barthel, 1966/2020, Drehbuch: Christa & Gerhard Wolf) auf DVD erscheinen.



Morgen werdet Ihr Deutschland sein

KLK an PTX – Die Rote Kapelle (1971). Der Film und seine Geschichte.
Ein Protokoll von Ralf Schenk

Am 25. März 1971, einem Donnerstag, beginnt pünktlich um 19 Uhr die Doppelpremiere des DEFA-Films **KLK an PTX – Die Rote Kapelle** (Horst E. Brandt). Es ist eine Haupt- und Staatsaktion, gewidmet dem XXIV. Parteitag der KPdSU und dem 25. Jahrestag der Gründung der SED. Kulturminister Klaus Gysi hat zur Protokollveranstaltung im Berliner Kino Kosmos eingeladen, und hohe Partei- und Staatsfunktionäre finden sich an der Karl-Marx-Allee ein. Erich Honecker ist da, Kurt Hager und Hermann Axen, dazu der sowjetische Botschafter Pjotr Abrassimow, der Oberkommandierende der sowjetischen Streitkräfte in Deutschland Armeegeneral Kulikow, Vertreter sowjetischer Geheimdienste, Gäste des Diplomatischen Korps, des Weltfriedensrates, der Internationalen Organisation der Widerstandskämpfer. 170 Plätze sind für ehemalige Angehörige der Wider-



Kameramann Günter Haubold bei den Dreharbeiten zum Film **KLK an PTX – Die Rote Kapelle** (19.1.1970–13.1.1971)

standsgruppe Schulze-Boysen/Harnack und deren Hinterbliebene reserviert – für jene also, von denen der Film handelt. Weitere zweihundert Plätze gehen ans Ministerium für Staatssicherheit (MfS) und das Wachregiment. Die Liste der Protokollgäste umfasst 72 Seiten. Nach Ende des Films stellt die Schauspielerin Christine Laszar, die Moderatorin des Abends, wichtige Stabmitglieder vor. Schon um 18 Uhr hat eine parallele Projektion im Kino International begonnen. In beiden Häusern laufen 70-mm-Kopien.

Die Uraufführung ist penibel vorbereitet, nichts wird dem Zufall überlassen, nichts darf schiefgehen. Schon vorab entwirft der PROGRESS Film-Verleih eine zen-

trale Pressemeldung, die vom MfS abgenommen wird und am Tag nach der Premiere auf Seite 1 des »Neuen Deutschland« und der »Berliner Zeitung« erscheint. Ein PROGRESS-Mitarbeiter hatte das MfS auch gebeten, ein Kontingent von 100 Genossinnen und Genossen in Reserve zu halten, »um eventuell auftretende allzu große Platzlücken noch unmittelbar vor Premierenbeginn füllen zu lassen.«¹ Bereits am 11. März hat sich das Politbüro des ZK der SED den Film im Kino Kosmos angesehen: Vertrauen ist gut, Kontrolle ist besser. Am 12. und 19. März lädt Klaus Gysi zu weiteren Informationsvorführungen ein; diesmal für die Ministerin für Volksbildung und den Minister für Hoch- und Fachschulwesen, den 1. Sekretär des Zentralrats der FDJ und den Stellvertreter des Bundesvorstandes des FDGB mit Entourage. Weil beim Kinoeinsatz nichts dem Selbstlauf überlassen werden soll, konstituiert sich am 18. März ein Operativstab der Hauptverwaltung Film, in dem Vertreter der Abteilung Kultur bei den Räten der Bezirke und der Lichtspielbetriebe mitarbeiten. Und nach der Pressevorführung im Kino International, am 22. März, schwört Filmminister Günter Klein alle anwesenden Journalisten auf die Bedeutung von **KLK an PTX – Die Rote Kapelle** ein. Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit sitzen auf der linken und rechten Seite des Saales, nehmen die etwa 120 Journalisten gleichsam in die Zange.

Am Präsidiumstisch der Pressekonferenz, die unmittelbar nach der Pressevorführung in der Kongresshalle am Alexanderplatz anberaumt ist, haben neben Günter Klein und dem Chefdramaturgen der DEFA, Günter Schröder, auch Mitglieder des Teams Platz genommen: Regisseur Horst E. Brandt, die Drehbuchautoren Wera und Claus Küchenmeister, Kameramann Günter Haubold, die Schauspielerinnen und Schauspieler Jutta Wachowiak, Irma Münch, Klaus Piontek und Alfred Müller. Auf die Frage, worauf sich das Autorenpaar bei der Arbeit am Drehbuch gestützt habe, antworten die Küchenmeister, es seien persönliche Gespräche gewesen, aber auch Gestapoakten, Erlebnisberichte und Abschiedsbriefe. Das Archivmaterial sei erst seit drei Jahren zugänglich und habe bis zu diesem Zeitpunkt den Charakter einer Geheimen Verschlussache getragen. Wo genau sie es fanden, sagen die Küchenmeister nicht.

National oder international?

In den 1950er-Jahren dominiert in der DDR beim Blick auf die NS-Vergangenheit der kommunistische Widerstand. Aus ihm bezieht der sozialistische deutsche Staat seine Legitimation. DEFA-Filme wie **Stärker als die Nacht** (Slatan Dudow, 1954) und **Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse** (Kurt Maetzig, 1955) tragen zu Aufklärung und Legendenbildung bei. Dagegen findet



Irma Münch und Horst Drinda als Dr. phil. Mildred Harnack und Dr. jur. Dr. phil. Arvid Harnack

der bürgerliche Widerstand zunächst wenig Widerhall. Es ist Karl Gass, der mit **Revolution am Telefon** (1964) eine Bresche schlägt: ein szenischer Dokumentarbericht zum 20. Jahrestag des Hitler-Attentats durch Claus Graf Schenk von Stauffenberg. Bereits vier Monate vorher, im März 1964, ehrt die DDR-Post einige Mitglieder der Widerstandsgruppe Schulze-Boysen/Harnack, die von NS-Spionageabwehr und Gestapo den Titel »Rote Kapelle« erhalten hatte. Unter der Reihenbezeichnung »Antifaschisten« erscheinen sechs »Sonderbriefmarken mit Zuschlag«: Für 20 + 5 Pfennig erhält der Postkunde ein Porträt von Harro Schulze-Boysen (1909–1942), für 25 + 10 Pfennig gibt es Adam Kuckhoff (1887–1943), für 40 + 10 Pfennig Mildred Harnack (1902–1943) und ihren Mann Arvid (1901–1942). Die Auflagen der Briefmarken betragen zwischen 1,2 und 3 Millionen Exemplaren.

1965 interessiert sich auch das DEFA-Studio für Spielfilme für die Antifaschisten um Schulze-Boysen und Harnack. Zwei zunächst noch voneinander getrennte Autoren, Wolfgang Kohlhaase und Ralph Knebel, sind beauftragt, Material zu sammeln und zu studieren. Am 2. Juli teilt Klaus Wischnewski, der Leiter der Künstlerischen Arbeitsgruppe »Heinrich Greif«, dem Studiodirektor Jochen Mückenberger mit, dass »in ca. 4 Wochen (...) das unmittelbar zugängliche Material erschöpft« sei; im Übrigen sei es auch schwer zu beschaffen.² Beim Ministerium des Inneren gäbe es starke Vorbehalte gegen den Stoff. Wischnewski weist auf die Problemfelder hin,

auf die sich die ästhetische Konzeption und der künstlerische Einfall beziehen müssten:

»Soll man die ‚Rote Kapelle‘ im weiteren Sinne (Belgien, Frankreich, Schweiz, Berlin) oder im engeren Sinne (Berlin: Schulze-Boysen, Harnack, Kuckhoff) behandeln. Für uns kommt an sich als Stoff nur die Berliner Gruppe in Betracht. Auch besteht ein grundlegender Unterschied zwischen Berlin und den anderen Teilen: die Berliner Helden stehen de facto und noch mehr ästhetisch unter dem Konflikt, dass sie im landläufigen Sinn ‚Landesverrat‘ begehen, dass ihre moralisch und politisch wohlbegründete und historische Aufklärungstätigkeit landläufig Spionage ist und Landsleuten das Leben kosten kann und wird. Das ist die bis heute aktive gegnerische Argumentation – das ist aber auch, darüber darf man sich nicht hinwegtäuschen, zunächst eine durchschnittliche Emotion weiter Zuschauerkreise.«

Wischnewski hat keine Scheu, heikle Themen zu benennen: »Die Berliner Gruppe scheint schlecht vorbereitet und kaum aufgebaut worden zu sein. Jedenfalls gibt es dafür Anzeichen in der Art ihrer illegalen Tätigkeit. Das kann seine Ursachen in Problemen der sowjetischen Sicherheitsorgane (Säuberung 1937/38) und der Politik nach dem Pakt mit Hitler haben.« Und: »Durch die Nazi-Abwehr sind wesentliche Leute des Apparats (auch sowjetische Mitarbeiter) ‚umgedreht‘ worden. Dadurch kamen die Nazis hinter den Code-Schlüssel und durch einen Besuch eines Mitarbeiters in Berlin hinter die Berliner Gruppe. Wir überblicken noch nicht,



Barbara Adolph und Horst Schulze in den Rollen
Grete Kuckhoff und Dr. phil. Adam Kuckhoff



Klaus Piontek und Jutta Wachowiak als
Harro Schulze-Boysen und Libertas Schulze-Boysen

ob hier alle Fakten bekannt sind, ob man noch heute mit ‚Umgedrehten‘ rechnet bzw. diesen Fakt überhaupt offen von unserer Seite behandeln will. Der Gegner hat ihn natürlich längst dargestellt. Um diese Dinge kann man aber auf keinen Fall herumgehen.« Ein »Spionagefilm« normalster Prägung, der »nackte, harte, äußerlich spannende Kampf klar präzisiertes Gegner« im belgisch-französischen Umfeld, könne jedenfalls nicht Stoff und Thema der DEFA sein.

Dringend sei daher eine Konsultation bei Erich Honecker, dem Sekretär für Sicherheitsfragen im Zentralkomitee der SED. Die starke Reserviertheit des Ministeriums des Inneren könnte nur durch eine positive Entscheidung aus dem Büro Honecker revidiert werden. Dazu müsse Material aus Moskau besorgt werden. Was wisse zum Beispiel der sowjetische Historiker Lew Besymenski? Würde in der Sowjetunion vielleicht sogar an einem eigenen Dokumentarfilm gearbeitet? Wischniewski gibt Zieldaten vor: Entscheidung des Büros Honecker bis 15. August, Vorschlag einer dramaturgisch-ästhetischen Konzeption bis 15. Oktober, Abstimmung mit dem Mosfilmstudio bis 15. Dezember 1965. Am 9. August heißt es in einer Aktennotiz: »Der Genosse Ackermann und MfS haben offiziell am 5.8.1965 mitgeteilt, dass uns für die Bearbeitung des Filmstoffes alle Materialien zur Verfügung stehen.«³

Schon während des Moskauer Filmfestivals im Juli hat die DEFA-Dramaturgie Kenntnis von einem sowjetischen Plan erhalten, der vorsieht, gemeinsam mit

dem Franzosen Yves Ciampi einen Film über die »Rote Kapelle« zu drehen. Ciampi ist in der DDR kein Unbekannter: Seinen Spionagethriller *Wer sind Sie, Dr. Sorge?* (*Qui êtes-vous, Monsieur Sorge?*, 1961), eine Co-Produktion zwischen Japan, Frankreich, Italien und der Bundesrepublik, war vom PROGRESS Film-Verleih angekauft worden und im Februar 1965 in den DDR-Kinos angelaufen. In den Produktionsvorschlägen des DEFA-Studiodirektors fürs I. und II. Quartal 1966 heißt es: »Der französische Produzent Jaeger (Procinex-Films) ist interessiert, uns in diese Arbeit einzubeziehen. Angesichts des hohen Anteils deutscher Antifaschisten an dieser bedeutenden Aufklärungsgruppe, die in ganz Europa arbeitete, muss alles getan werden, zu einer Dreiecks-Co-Produktion zu kommen. Es muss gesichert sein, dass wir in jedem Fall 1966 an diesem Unternehmen teilnehmen können.«⁴ Angedacht sind zwei Filme, einer zur Berliner Gruppe und einer zu den Ereignissen in Belgien und Frankreich. Ciampi könnte beim zweiten Film Regisseur sein. »Wenn zwei Filme produziert werden, wäre es günstig, bei dem hiesigen zu einem geringen und bei dem zweiten zu einem größeren Teil einen französischen Produzenten mitwirken zu lassen. Das hätte für Besetzung und Vertrieb beider Filme Vorteile.«⁵

Der DEFA ist sehr an einer Auffrischung der Beziehungen zu französischen Produzenten gelegen. Die vier Gemeinschaftsproduktionen der 1950er-Jahre liegen weit zurück, gerade laufen Verhandlungen mit den Franzosen



Harry Pietzsch und Karin Lesch in den Rollen
Walter Küchenmeister und Dr. med. Elfriede Paul



Eberhard Esche spielt Kurt Schumacher

für eine Unterstützung von Konrad Wolfs Großprojekt **Goya**. Darüber hinaus spricht Klaus Wischnewski in Paris mit dem spanischen Exilschriftsteller Jorge Semprún über eine Adaption seines KZ-Heimkehrer-Romans »Die große Reise«. Mit Maurice Tazman, ebenfalls in Paris, wird ein Film über den Kampf der Arbeiterklasse in Spanien konzipiert. Es gibt den Plan, mit Armand Gatti einen Film über die in Frankreich agierende internationale Widerstandsgruppe MOI (Bewegung der eingewanderten Arbeiter) zu drehen, »Der Fall Manouchian«, in der Hauptrolle: Charles Aznavour. Und Vladimir Pozner empfiehlt sich mit der Idee für einen dokumentarischen Spielfilm unter dem Namen »Brot für alle hat die Erde«, den Karl Gass oder Ralf Kirsten drehen sollen. Da würde die »Rote Kapelle« gut ins Konzept passen.

Doch in der Phase nach dem 11. Plenum des ZK der SED, dem Verbotsplenum, werden all diese Pläne Makulatur. Klaus Wischnewski, der sie forciert hatte, muss als einer der Hauptverantwortlichen für die Verbotsfilme das Studio verlassen; im Filmbereich darf er nicht mehr arbeiten. Auch Jochen Mückenberger wird aus der DEFA entfernt.

Was beide nicht wussten, ist, dass die Autoren Wera und Claus Küchenmeister längst eigene Filmpläne zur »Roten Kapelle« verfolgen. Claus Küchenmeister hat ein starkes persönliches Interesse: Sein Vater Walter stand der Gruppe nahe und wurde am 13. Mai 1943 in Berlin-Plötzensee von den Nazis hingerichtet; sein älterer Bruder Rainer war als Jugendlicher verhaftet und im Konzentrationslager Moringen eingesperrt worden; er selbst kann sich noch gut an Begegnungen mit

Harro Schulze-Boysen oder dem Maler und Bildhauer Kurt Schumacher, ebenfalls Mitglied der »Roten Kapelle«, erinnern.

In Sommer 1965 – am 22. Juli, 18. August und 23. August – führen die Küchenmeisters erste Gespräche zum Projekt im Ministerium für Staatssicherheit. Man kennt sie dort; ein Jahr zuvor haben sie sich vom MfS als Inoffizielle Mitarbeiter anwerben lassen.⁶ Ihren Ansprechpartnern erklärt Wera Küchenmeister, »sie sei beim Genossen Erich Honecker gewesen, den sie persönlich aus der Zeit der Illegalität kenne, und habe angefragt, ob von Seiten der Parteiführung Bedenken gegen eine filmische Auswertung des Komplexes Rote Kapelle bestünden. Der Genosse Honecker habe dies verneint und den Küchenmeisters jegliche Unterstützung vor allem durch das MfS zugesagt. Die Küchenmeisters haben die Absicht, in erster Linie ein Dokumentarfilmprojekt zu schaffen und dann entsprechend der Anregungen des Genossen Honecker schließlich auch an eine Spielfilmhandlung auf der Basis des vorhandenen Materials heranzugehen.«⁷ Aufmerken lässt der Satz, dass die Autoren von sich aus interessiert seien, »das Projekt nur gemeinsam mit dem MfS zu bearbeiten und bis zur Fertigstellung alle anderen Personen und Einrichtungen von der Diskussion und auch der Kenntnis auszuschalten. Das gilt ebenfalls für die DEFA.«

Die Aktennotiz schließt: »Mit Küchenmeisters, die einen sehr aufgeschlossenen Eindruck machen, und die offensichtlich auch bereit sind, sich den von uns geäußerten Erwägungen zu beugen, wurde vereinbart, dass die konkrete Sachdiskussion, verbunden mit einer Ma-



Peter Marx als Prange und
Günther Simon als Journalist John Sieg

terial-Zurverfügungstellung, etwa im Oktober erfolgt.« In einem Bericht an Staatssicherheitsminister Erich Mielke heißt es am 4. Dezember 1965: »Der voraussichtliche Arbeitsbeginn am Drehbuch ist Januar 1966. (...) Als Autor fungiert Claus Küchenmeister, der Sohn eines hingerichteten ehemaligen Angehörigen der Roten Kapelle.«⁸ Wann die Küchenmeisters die DEFA ins Benehmen setzten, ist aus den Akten nicht erkennbar.

Mitten im Kalten Krieg

In der Bundesrepublik der 1950er- und 1960er-Jahre ist das Wirken der »Roten Kapelle« vorwiegend negativ besetzt. Das ist dem »Zeitgeist« des Kalten Krieges geschuldet, der längst in religiös-restaurative, nationalistische und antikommunistische Richtungen ausschlägt. Der Kommunismus gilt als Hauptfeind Nr. 1. Die zunächst gängige Formel »Rot gleich Braun« wird durch »Rot ist schlimmer als Braun« abgelöst, die Sowjetunion ist der Hort des Bösen, und wer sich mit ihr eingelassen hat, steht unter Generalverdacht.⁹ Das trifft auch die Widerstandsgruppe Schulze-Boysen/Harnack. Der denunzierende Tenor, mit dem ihr begegnet wird, geht auf einen nicht namentlich gezeichneten Artikel zurück, der am 26. April 1951 in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« erschien. Dort ist zu lesen, »der frühere Generalrichter der deutschen Luftwaffe, Dr. Manfred Roeder«, habe erklärt, »die Mitglieder der Roten Kapelle seien keine idealistischen Widerstandskämpfer, sondern gemeine Landesverräter und Spione gewesen«. Ausgerechnet Roeder, der »Bluthund«, der

als ehemaliger Kriegsgerichtsrat an den Todesurteilen gegen Mitglieder der »Roten Kapelle« mitverantwortlich war, gibt den Ton vor; ehemalige NS-Verfolgungsinstanzen reißen ungeniert die Deutungshoheit an sich.¹⁰ Mitte der 1960er-Jahre wird das Thema wieder einmal hochgespült: Entsprechende Artikel erscheinen 1966–68 in der »Welt« (»Deutsche Spionage für Moskau 1939–1945«), in der »Deutschen National- und Soldatenzeitung« (»Landesverrat im Zweiten Weltkrieg«) und im »Spiegel«: »ptx ruft Moskau« mit neun Fortsetzungsfolgen.¹¹ Dem will die DDR ihr Votum für die »Rote Kapelle« entgegensetzen.

Doch die eigene Interpretation soll gesteuert erfolgen, mit eigenen propagandistischen Zielen. Und das Ministerium für Staatssicherheit versteht sich als zentraler Koordinator für alle Veröffentlichungen, Ausstellungen, Filme und Fernsehberichte. In enger Zusammenarbeit mit dem Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED wird eine gültige Lesart für die DDR erarbeitet: Das im Grunde lose, an keine Partei, auch nicht an die KPD gebundene Netzwerk um Harro Schulze-Boysen und Arvid Harnack darf keinesfalls als Sammlung von Individualisten dargestellt werden, die sich aus ihrer moralisch-ethischen Verantwortung gegenüber dem deutschen Volk heraus zum Widerstand entschlossen, sondern muss als kompakte »Widerstandsorganisation« erscheinen, als Instrument der Einheits- und Volksfrontpolitik der KPD, treue Freunde der Sowjetunion, proletarische Internationalisten und Vorläufer sozialistischer »Kundschafter« der Gegenwart. Später wird es in einer »Presseargumentation« heißen, es sei hervorzuheben, dass »die Übermittlung von wichtigen militärischen, politischen und wissenschaftlich-technischen Nachrichten an die Sowjetunion die höchste Form des Widerstandskampfes verkörperte (...) und die Organisation Schulze-Boysen/Harnack Bestandteil einer starken und breiten Volksfrontbewegung gegen Faschismus und Krieg war, in der die Kommunisten den entscheidenden Anteil am antifaschistischen Kampf leisteten.«¹²

Am 3. September 1966 geht ein Maßnahmenplan an Erich Mielke, mit dem Offiziere aus sieben Hauptabteilungen (HA) des MfS und der Zentralen Auswertungs- und Informationsgruppe (ZAIG) zur MfS-Hauptabteilung IX abkommandiert werden. Ihre Aufgabe: die Beschaffung und Auswertung von Materialien zum »Komplex Rote Kapelle«. Die Hauptabteilung Aufklärung wird mit Recherchen im Westen beauftragt, in Nachlässen, privaten und öffentlichen Archiven. Die HA XX intensiviert Verbindungen zum Zentralen Parteiarchiv der SED, zum Institut für Marxismus-Leninismus, zum Museum für Deutsche Geschichte. Die HA VII (Abwehrarbeit Ministerium des Innern/Deutsche Volkspolizei) erhält den Befehl, Dokumente von Standesämtern einzuholen, die HA VIII (Beobachtung/Ermittlung)

Ursula
Karuseit und
Manfred Karge
als Hilde und
Hans Coppi



forscht nach Überlebenden in der DDR und der Bundesrepublik. Von der sowjetischen Militäraufklärung und dem dortigen Komitee für Staatssicherheit sollen sämtliche ausstehenden Dokumente besorgt werden, dasselbe gilt für polnische Quellen. Sämtliche Fäden laufen in der HA IX zusammen, die enge Verbindung zum Institut für Marxismus-Leninismus hält.¹³ Der Historiker Karl-Heinz Biernat¹⁴ als Vertreter dieses Instituts, der an einer Dissertation zur »Roten Kapelle« arbeitet, wird ab Januar 1967 zum offiziellen Hauptverbindungs- mann zwischen dem Institut und dem MfS eingesetzt.

Stationen der Recherche

Ideologische Vorgaben sind das eine, die künstlerische Verdichtung ist etwas anderes. Wera und Claus Küchenmeister, die einst die Brecht-Schule durchliefen und mit *Sie nannten ihn Amigo* (Heiner Carow, 1959) einen gültigen Film zum Widerstand schrieben, wissen, dass sie allein aus der gewünschten und auf aktuelle Ziele hin verengten Interpretation historischer Tatsachen keinen wirkungsvollen Spielfilm machen können – noch dazu über Geschehnisse, zu denen es noch Beteiligte und Augenzeugen gibt.

Als eigenen Arbeitsauftrag geben sich die Küchenmeisters vor, den Stoff »zu verdichten und in neue Beziehungen zu setzen. Bei der künstlerischen Umsetzung historischer Stoffe kommt es darauf an, die historische Wahrheit nicht zu beschädigen oder zu verletzen. Es muss im Detail nicht so gewesen sein, aber es muss in der Summe der Details so gewesen sein.«¹⁵ Zunächst aber stürzen sich die beiden auf die vom sammelwütigen MfS zusammengetragenen Dokumente. Ab Sommer 1967 füllt Wera Küchenmeister Notizhefte

mit Exzerpten aus Büchern, Zeitungen, Biografien zur »Roten Kapelle«. Sie recherchiert Lebensdaten, liest Briefe und Tagebücher, auch Berichte von Beteiligten, die schon unmittelbar nach 1945 im Auftrag des Zentralsekretariats der SED dokumentiert wurden.¹⁶ Dem Autorenpaar werden Verhör- und Exekutionsprotokolle zur Verfügung gestellt, und Kassiber, die sich die Gefangenen in die Zellen schmuggelten und die nun mit Aussagen vor Gericht verglichen werden können. Sie widmen sich sogar Büchern, die die authentischen Personen in ihrer Zeit lasen, als Studien zur Mentalität der Charaktere. Insgesamt dauert die Recherche knapp zwei Jahre; das Material ist »zum größten Teil ungeordnet und historisch noch ungenügend überarbeitet«, wie Wera Küchenmeister resümiert.

»Wir mussten uns schulen, Aussagen zu deuten und Kassiber zu lesen; denn natürlich ist vieles des Ausgesagten nicht wirklich die Wahrheit, und nicht jeder Kassiber spricht offen von dem, was tatsächlich gemeint ist. Darüber hinaus sind viele Kassiber so klein geschrieben, dass man sie nur mit Lupe lesen kann. Aber zur physischen Belastung kommt die psychische. Ich war oft nicht in der Lage, weiterhin Material zu sichten, weil die fürchterlichen Tragödien, die sich offenbarten, die von den Nazis begangenen, protokollierten Entsetzlichkeiten einfach in der Summierung nicht ertragbar waren.«¹⁷

Anfang 1968 liegt eine erste Filmkonzeption vor. Es sei nicht beabsichtigt, die Figuren der Handlung namentlich zu übernehmen. »Jedoch: Authentisch sollen Ideengut, Charakter, Emotionen sein. (...) Wichtig wird sein, dass die Zuschauer neben den richtigen, durch die Existenz unserer Republik nachgewiesenen politischen Erkenntnissen, neben der dramatischen Handlung, der Abenteuerlichkeit mancher Tat unserer Helden, der Attraktivität der Schauplätze, vor allem dem Gefühl unserer Genossen folgen können.« Dabei sei der Film kein historischer Film. »Er kann und muss im Sinne der Genossen revolutionären Geist ausstrahlen, der in unseren Tag hineinwirkt. Ein Geist, der von Lenins ›Staat und Revolution‹ ebenso angeregt und gestärkt wurde wie von Fichtes ›Reden an die deutsche Nation‹, von Giordano Brunos und Hölderlins Gedanken. Der Film (...) möchte jeden Zuschauer zwingen, den Helden ›in die Augen zu blicken‹. (...) Die Augen werden – traurig oder nachdenklich, fröhlich oder sieghaft – den Zuschauer innerlich lenken. Denn mit diesen Augen der Kämpfer wollen wir



Peter Sindermann und Heidemarie Wenzel in den Rollen Hans Werner und Ina Schreier

Zeit und Welt sehen, die ihrige und die unsrige. Weil die Grundfrage: Deutschland – wohin? für das gesamte Deutschland noch nicht beantwortet ist.«¹⁸

Der knappe Text geht am 19. Februar 1968 zeitgleich an den DEFA-Chefdramaturgen und an Erich Honecker, den Wera Küchenmeister aus frühen Jugendjahren kennt. »Es ist dies«, schreibt sie ihm, »der politische, ideologische Extrakt; zum künstlerischen gibt es einige, wenige Andeutungen. Wenn Du trotz Deiner vielen Arbeiten Zeit findest, unsere Absichten zu überprüfen, wären wir sehr froh. Und vielleicht gibt es sogar einmal zehn Minuten, in denen Du uns Deine Hinweise und Empfehlungen sagen könntest? Zum Schluss nur noch: die künstlerische Arbeit ist im besten Gange. Der Film ist unser Beitrag zum 20. Jahrestag. Hoffentlich schaffen wir es.«¹⁹ Eine schriftliche Antwort von Honecker ist nicht bekannt. – An Günter Schröder gerichtet heißt es nur kurz und bündig: »Für den Chef das versprochene Manuskript. Wir sind sehr froh über Deine Unterstützung und hoffen, dass wir am Premierentag noch ebenso gute Freunde sein können.«²⁰

Im Juli 1968 liegt ein erstes Treatment vor; es hat siebzig Bilder und trägt den Titel »...dass die Völker nicht erleichen wie vor einer Mörderin«. Zu Beginn eine Szene am Meer, Wanderdünen, Fischerkähne, heimkehrende Pferde. Mitten in der Idylle die Verhaftung Arvid Harnacks, dann folgen erste Rückblenden. Das letzte Bild: Das Totenhaus von Plötzensee. »Einer nach dem anderen wird herausgeführt. (...) Wir sehen

kein Gesicht mehr, nur noch die Rücken der Gefassten, Gebeugten. Dann ist es still. Die Wachmannschaft zerstreut sich. Der diensthabende Beamte, das klirrende Schlüsselbund in der Hand, geht zurück zum Haus drei. Ein Licht nach dem anderen hinter den vergilbten Fenstern verlöscht. Es ist dunkel.«²¹ Das Treatment enthält ausführliche Szenen von Vernehmungen, von der Gerichtsverhandlung und vom Gefängnisalltag. Im Grunde konzentriert es sich auf die Zeit zwischen Verhaftung und Hinrichtung, mit prägnanten Rückblenden. Eher ein Kammerstück. Deutsche Patrioten gegen ein unmenschliches Regime und dessen Vertreter. Ein Requiem. Große Trauer. Viel Zärtlichkeit. Viel Gefühl.

Das wird auch in einem Gutachten hervorgehoben: »Der geplante Film kann (...) sehr emotionell auf den Zuschauer wirken und in der gewünschten Weise politisch sehr stark ausstrahlen.« Doch zugleich sind Einwände benannt, die sich von nun an wie rote Fäden durch die folgenden Jahre – bis über die Premiere des Films hinaus – ziehen. Der Eindruck entstehe, »dass die Helden vielleicht doch zu wenig als kämpfende Revolutionäre gezeigt werden. Natürlich muss die Würdigung der Widerstandsgruppe dem Umstand Rechnung tragen, dass ihr viele Intellektuelle und nur einige Kommunisten angehörten; aber die Rückblenden zeigen die Helden meist bei romantischen Ausflügen in die Natur, insgesamt eher ‚romantisch versponnen‘«. Zudem stünden die privaten, intimen Beziehungen der Widerstandskämpfer zu ihren Frauen stark im Vordergrund. Das zeige zwar die »echten menschlichen Beziehungen«, habe aber den Beigeschmack, »als ob das allein das Motiv für ihre Handlungsweise, Stärke und Standhaftigkeit« sei. Außerdem »sollte überlegt werden, dass neben den Hauptfiguren Harnack und Schulze-Boysen der ‚Altkommunist Franz‘ (...) von seiner politischen Arbeit her stärker gezeichnet wird, um mehr über die kommunistischen Widerstandskämpfer auszusagen.«²²

Ein Besuch beim »Grand Chef«

Wen haben die Küchenmeister, wen hat die DEFA für die Regie des Films im Blick? Nicht zufällig kommt der Name Heiner Carow ins Spiel. Die Autoren sind ihm seit langem nahe; ihr gemeinsamer Film **Sie nannten ihn Amigo**, der erste DEFA-Kinderfilm zur antifaschistischen Thematik, gehört zu den Klassikern des DDR-Kinos; und 1967/68 ist Carow dabei, den von Claus Küchenmeister verfassten Stoff **Die Russen kommen** zu realisieren. – Doch die Russen kommen dann doch nicht. Dem Film wird vorgeworfen, er psychologisiere den Faschismus und experimentiere mit surrealen Elementen, die dem Gegenstand nicht angemessen seien. **Die Russen kommen**, in dem Claus Küchenmeister sogar eine kleine Rolle spielt, wird nicht zugelassen;



Links:

Herbert Köfer als Schnabel

Rechts:

Wilhelm Koch-Hooge
spielt den General Münch

Produktionsdirektor Albert Wilkening erklärt in einer Direktionsberatung: »Wir haben grundsätzliche Fehler gemacht.«²³ Während der Querelen um dieses Projekt, das schließlich, verstümmelt und mit einer agitatorischen Rahmenhandlung versehen, unter dem Titel *Karriere* (1971) doch noch ins Kino findet, entzweien sich Küchenmeister und Carow. Der Regieauftrag für den Schulze-Boysen/Harnack-Stoff muss neu überdacht werden.

In dieser Situation bietet sich der langjährige DEFA-Kameramann Horst E. Brandt an, der seit einiger Zeit auch seinen Regieambitionen nachgehen darf. Zunächst noch gemeinsam mit Heinz Thiel hat er *Brot und Rosen* (1967) inszeniert, ein »Geschenk« der DEFA zum VII. Parteitag der SED, die geglättete und geschönte Musterbiografie eines Arbeiters in der jungen DDR. Nach dem Kahlschlag von 1965/66 ist der Film ein deutlicher Beschwichtigungs- und Unterwerfungsakt gegenüber der SED: Die DEFA will und muss, aus existentiellen Gründen, die Parteiführung freundlich stimmen. Danach ist Brandt, nunmehr als selbständiger Regisseur, mit dem fünfteiligen Fernsehfilm *Krupp und Krause – Krause und Krupp* (1968) befasst, für den er den Nationalpreis erhält.

Vom 18. April bis zum 18. Dezember 1969 wirkt Brandt am Drehbuchscreiben mit.²⁴ Die »freundschaftliche Zusammenarbeit«, wie sie der Regisseur nennt, ist pragmatisch. Termine drängen, das Projekt erfordert volle Konzentration. Zwischendrin gibt es starke emotionale Momente. Besonders bewegt ist Brandt von der Begegnung mit Leiba Domb alias Leopold Trepper, einem polnischen Juden und Kommunisten, dem sogenannten »Grand Chef«, der als sowjetischer Agent

von der NS-Abwehr erbarmungslos gejagt worden war. Das Treffen findet in einem Krankenzimmer der Berliner Charité statt. »Mit einem gewissen Misstrauen versuchte Leiba Domb sich ein Bild über die Ernsthaftigkeit unseres Vorhabens zu machen und fragte mit zunehmendem Interesse nach meinen Szenenvorstellungen (...).« Dabei habe Domb auch tiefgreifende Fehler der Moskauer Zentrale und ihrer unchiffrierten Übermittlung der Berliner Kontaktadressen erwähnt. Jener Funkspruch, so Brandt, »führte zur Aufdeckung und Verhaftung von Harro Schulze-Boysen und Arvid Harnack sowie weiterer 118 Personen.«²⁵

Im Kasernenkomplex des Wachregiments Feliks Dzierzynski nahe der Berliner Friedrichstraße treffen Brandt und die Küchenmeister den ehemaligen Funker von Richard Sorge, Max Christiansen-Clausen, bei dem sie sich über den Ablauf einer Funkverbindung und die Gefahr, entdeckt zu werden, erkundigen. »Das Gespräch (...) war freundlich, trotzdem ich unentwegt das Gefühl hatte, dass kein Satz außerhalb des Themenkreises möglich war. Offensichtlich misstraute die Stasi unseren Recherchen. Wahrscheinlich dachte man, dass eine Rekonstruktion des Senders ‚subversiven Kreisen‘ in die Hände fallen könnte.«²⁶ Von ganz anderem Zuschnitt sei die Begegnung mit Greta Kuckhoff gewesen, die sehr Persönliches mitgeteilt habe und dabei ihre Sorge zum Ausdruck brachte, »dass der Widerstand der ‚Roten Kapelle‘ falsch interpretiert würde. Sie betonte, dass ihr Kampf gegen die Nazis gerichtet war und nicht gegen Deutschland, wie noch heute den ermordeten Widerstandskämpfern unterstellt wird.«²⁷

Während der Drehbucharbeit und des gesamten Drehprozesses halten die Autoren und der Regisseur

engen Kontakt. Was aber bewegt die Küchenmeisters, einem Obersten der MfS-Abteilung Agitation nach einer Drehortsuche in der Schweiz zu erzählen, »dass sie mit Brandt in einer Schweizer Bar gewesen seien, wo Brandt angesichts der Kleidung der Schweizer Jugendlichen erklärt habe, dass unsere Jugend noch weit zurück sei, dass wir durch unsere Haltung der Jugend ihre Jugend rauben würden. Gleichmaßen äußerte er sich, dass er gern seine Frau mit in die Schweiz genommen hätte oder mit seiner Frau auch gern nach Italien fahren würde, aber bei uns hätte man kein Verständnis für solche Probleme, und das sei ungerecht.«²⁸ Ist solches Anschwärzen einer überdimensionalen Geltungssucht geschuldet? Soll damit herausgestellt werden, wer der treuere Diener des Staates ist? Auf wen sich die Partei wirklich verlassen kann? Brandt erfährt davon keine Silbe. Negative Auswirkungen auf seinen Einsatz als Regisseur sind nicht bekannt.

Lob der illegalen Arbeit

Mit dem ersten Treatment von Juli 1968 ist es nicht getan. Sowohl vom Studio als auch vom Ministerium für Staatssicherheit wird es verworfen. Das Autorenpaar macht sich neu an die Arbeit und schreibt ein Rohdrehbuch, das nicht mehr die Zeit zwischen Verhaftung und Hinrichtung umfasst, sondern den Rahmen völlig anders setzt: ein Panorama der Jahre 1932 bis 1942. Das Rohdrehbuch, in zwei Teile gegliedert, beginnt mit einer Massenkundgebung im Berliner Sportpalast 1932, auf der ein »repräsentativer Vertreter des ZK der KPD« die ersten Filmsätze zu sprechen hat: »Wir kennen ein Land, in dem es keinen Faschismus gibt und wo es undenkbar wäre, dass faschistische Mörder auf den Straßen der Arbeiterviertel ihr blutiges Handwerk ausüben können – das ist die Sowjetunion. (...) Dort lebt die einzige, wirkliche Demokratie. (...) Der Kampf gegen den Faschismus, das ist zugleich der Kampf für die Verteidigung der Sowjetunion.« Im zweiten Bild, ebenfalls 1932, prallen deutsch-nationale und faschistische auf kommunistische und sozialdemokratische Studenten an der Berliner Universität; mittendrin »Manfred Bolden«, Herausgeber der Zeitschrift ‚Der Gegner‘. Eine Figur, die Harro Schulze-Boysen nachempfunden ist.

Im vierten Bild dominieren »ruhige klare Landschaftsbilder ohne jede äußere Dynamik. Beeindruckende Totalen«, der Rhein und die Loreley, eine friesische Insel, die Kurische Nehrung, die Zugspitze, die Insel Reichenau im Bodensee, das Höllental im Schwarzwald, die Märkische Heide, die Saale, die Wartburg. Und darüber gesprochen Brechts »Lob der illegalen Arbeit«: »Schön ist es / Das Wort zu ergreifen im Klassenkampf.«²⁹ – Nach 120 Bildern soll der Film im Gerichtssaal enden, mit einer Rede von »Herrmann Wieland« (Arvid Har-

nack). Als Wissenschaftler und Ökonom, so beschwört der Angeklagte, habe er erkannt, »wie groß der historische Wert dieser neuen Gesellschaftsordnung im Osten ist. (...) Darum wollte ich der Sowjetunion von außen helfen, von dort, wo der Angriff (...) erfolgen würde. Mit allen Mitteln und mit allem Wissen wollte ich die Sowjetunion stärken, um das Überleben der eigenen Nation zu sichern. Das Modell einer aus den Grundlagen erneuerten Gesellschaft bedeutet für Deutschland Hoffnung. (...) Wenn es gelingt, eine sozialistische Republik deutscher Nation zu verwirklichen, planmäßig und zielstrebig, nicht aus sozialer Romantik, sondern aus klarer Erkenntnis historischer und wirtschaftlicher Entwicklungen heraus, wird Deutschland dauern.«³⁰

Insgesamt haben die Drehbuchautoren viele politische Forderungen erfüllt, sogar der Bogen zur DDR ist geschlagen. Und doch ist die Kritik harsch. Oberstleutnant Stolze vom MfS legt am 14. Juli 1969 eine Stellungnahme vor, die es in sich hat. Das Gutachten geht am 7. August 1969 in Auszügen auch an die Küchenmeisters, weiter gereicht wird es an sie vermutlich vom Chefdramaturgen.³¹ Zu lesen ist:

»Weder in der Handlung noch in den Dialogen kommt die kämpferische Aktivität und die organisierte Mobilisierung der antifaschistischen Kräfte zum Ausdruck.« – »Viele Szenen erwecken den Eindruck, als ob es sich um gelegentliche Gespräche und verschiedene gesellschaftliche Zusammenkünfte ohne zielgerichtete politische Arbeit handelt.« – »Im umfangreichen Maße werden private Entwicklungen gestaltet und das eigentliche Anliegen wird in den Hintergrund gedrängt.« – »Die Darstellung der Tätigkeit der Kommunisten läuft teilweise Gefahr, ins Klischeehafte abzusinken und geht in keinem Fall über das bisher in Filmen gezeigte hinaus.« – »Zeitweilig wurden verschiedene Personen unter einer stark romantischen Verklärung gestaltet, so dass es dem Zuschauer noch schwerer wird, das eigentliche Anliegen des Films zu erkennen.«

Auch an Details gibt es Kritik. Bei der Auswahl der Heimatmotive »sollten nicht zuviel westliche Motive verwandt werden, außerdem erscheint diese Passage insgesamt zu lyrisch«; im späteren Film wird sie ganz verschwunden sein. Die Darstellung des Röhm-Putsches erscheine unpassend. Bei verschiedenen Szenen werde »eine vergangene Welt der Intellektuellen und Künstler

ohne Beziehung zur Gegenwart gestaltet«. Das Auftreten Magnus Hirschfelds solle »nicht so detailliert gestaltet werden«. Und: »Die umfangreichen Szenen beim Treffen in der Laubenkolonie sind dazu angetan, illegale Arbeit und Vergnügen zu vermischen. Sicher hatten die Widerstandskämpfer trotz ihrer gefährlichen Tätigkeit ein Anrecht auf Fröhlichkeit, aber dann nicht, wenn getrunken wird, über den Verbindungsmann sprechen und wiederum die Regeln der Konspiration verletzen.«

Insgesamt konstatiert Stolze eine grundlegende Unsicherheit der Autoren bei der Bearbeitung des Materials. Als Indizien führt er an, dass die Küchenmeister keine authentischen Namen benutzten und im Vorspann betonten, alle Handlungen und Personen seien erfunden. Sein Vorschlag: authentische Namen benutzen, und den neu bearbeiteten Drehbuchentwurf »der Hauptverwaltung IX zur Durcharbeitung übergeben (...), damit eventuell aufgetretene Ungenauigkeiten hinsichtlich der Authentizität berichtigt werden können.«³² Weitere Rücksprachen mit dem MfS seien vonnöten. Und keinesfalls dürfe es im Vorspann heißen: »Ähnlichkeiten mit authentischen Personen oder Begebenheiten sind zufälliger Art«.

Eine zweite Fassung des Drehbuchs entsteht bis Mitte Dezember 1969. Noch immer wird, besonders von Seiten Karl-Heinz Biernats, dem der I. Teil des Drehbuchs am 8. Dezember zugeleitet worden ist, Unmut laut. Der »Volksfrontcharakter der Organisation« müsse deutlicher werden, auch die führende Rolle der KPD und die Führungstätigkeit ihres Zentralkomitees; der Charakter des Faschismus müsse besser herausgearbeitet werden. Insgesamt ergäbe der erste Teil des Drehbuchs einen »Küchenmeister (42 Seiten) – Kuckhoff (25 Seiten) – Boysen (62 Seiten) – Harnack (15 Seiten)-Film«, überhaupt spüre man deutlich die Linie Kuckhoff/ Küchenmeister auf Grundlage ihrer Berichte. Weil der I. Teil hauptsächlich im bürgerlichen Milieu (Künstler, Intelligenz, Militär) spiele, verschiebe das »verfälschend die Proportionen«. Biernat fordert eine »grundsätzliche Überarbeitung, teilweise Neufassung des Drehbuchs« und wirft die Frage auf, wie dies gesichert werden könnte. Er schlägt vor, zusätzlich einen »bewährten Genossen als Autor« einzusetzen und mahnt eine laufende und konkrete Fachberatung an.³³

Allem Anschein nach passt ihm das ganze Projekt nicht. Denn er sieht sich selbst als obersten Sachwalter für die Aufarbeitung der »Roten Kapelle« in der DDR. Er publiziert darüber in Zeitungen und Zeitschriften, schreibt an einer Dissertation und einem Buch und glaubt sein Terrain durch die Küchenmeister bedroht.³⁴ Die wollen ja nicht nur diesen Film machen, sondern weiter am Thema bleiben: »Zunächst werden wir versuchen, ein Theaterstück zu gestalten. Später einmal könnte ein umfangreiches Buch entstehen, was die Gesamtheit

des Geschehens zu überblicken versucht.«³⁵ So planen sie zeitweilig einen mehrteiligen Fernsehfilm über Hans und Hilde Coppi gemeinsam mit dem Dokumentaristen Harry Hornig. – Möglicherweise beschleicht Biernat die Sorge, dass er von der Obrigkeit zur Verantwortung für ungenügende Wachsamkeit gegenüber den Filmleuten gezogen werden könnte, wer weiß?

Distanziert blickt auch Werner Schwemmin, Mitarbeiter der Sektors Rundfunk/Fernsehen beim ZK der SED, auf das Projekt. »Nach Lektüre des I. Teils«, schreibt er an seinen Chef Werner Lamberz, »... muss bezweifelt werden, dass hier die optimale künstlerische Lösung der Bewältigung des großen Stoffes gefunden worden ist. Der Film durchheilt (...) bei ständig wechselnden interessanten Schauplätzen die Zeitspanne von 1932 bis 1940. (...) Zuweilen werden Verbindungen sichtbar, zuweilen kreuzen sich die Wege der einzelnen Hauptakteure nur flüchtig, ohne dass klar wird, ob und wie sie in Beziehung zueinander stehen.« Der mosaikartige Aufbau lasse keine Haupthandlungslinie erkennen, gestatte den meisten Akteuren kaum Spielraum zu ihrer Entfaltung, bane nicht die Gefahr der Verzettelung und biete dem Zuschauer zu wenig Identifizierungsmöglichkeiten. »Er weiß weder, mit welcher Gestalt er warm werden soll noch gewinnt er aus den Einzelbausteinen der Handlung einen ausreichenden Überblick über die entscheidenden Triebkräfte und Zusammenhänge. So wird m.E. vor allem die führende Rolle der KPD im Widerstandskampf nicht deutlich genug herausgearbeitet.«

Schwemmin fragt, ob »das große Thema mit zwei Filmteilen, geschweige denn mit einem abendfüllenden Film überhaupt zu packen ist. Der Stoff bietet sich vielmehr für eine große mehrteilige Serie des Fernsehfunks an, in der die Haupthandlungslinien gründlich entwickelt und logisch miteinander verknüpft werden und die Helden alle in richtiger Entwicklung gezeigt werden können, so dass in einem großen erregenden Panorama die Einsicht des Zuschauers in den Kampf der Widerstandsgruppen unter Führung der KP totaler, tiefer, aufwühlender und nachhaltiger wird als man es jetzt von dem DEFA-Film erwarten kann.«³⁶ Der Einspruch, so berechtigt er partiell ist, mag auch der Tatsache geschuldet sein, dass das DDR-Fernsehen als Musterschüler der SED-Agitationsabteilung deren Gunst ungern mit der DEFA teilen möchte.

Der II. Teil des Drehbuchs wird von der DEFA-Chefdramaturgie am 16. Dezember 1969 beraten, gemeinsam mit den Autoren, dem MfS und Vertretern des Instituts. Dafür haben die Küchenmeister einen höchst pathetischen Schluss verfasst. Arvid Harnack soll während einer Rede im Gerichtssaal zu erleben sein. Es ist die Apotheose einer besseren Welt: der bürgerliche Harnack als sozialistischer Patriot. Bei leise anschwellender Musik lauten seine letzten Filmworte: »Wenn es

gelingt, eine sozialistische Republik deutscher Nation zu verwirklichen, planmäßig und zielstrebig, nicht aus sozialer Romantik, sondern aus klarer Erkenntnis historischer und wirtschaftlicher Entwicklungen heraus, wird Deutschland dauern. (...) Wir, die wir daran arbeiten, die Welt vom Faschismus zu befreien, müssen sterben. Überall, solange noch, bis die entarteten, von den Imperialisten zugrunde gerichteten bürgerlichen Demokratien durch lebensfrohe, sozialistische Demokratien aufgehoben sind. (...) Umbringen will man uns, weil wir um die Möglichkeit einer Veränderung der Welt wissen und weil wir von unserem Wissen Gebrauch machen!«³⁷ Danach, so wünschen die Autoren, soll der Originaltext des Erlasses des Obersten Sowjets zur Ehrung der Schulze-Boysen/Harnack-Gruppe vom 6. Oktober eingeblendet werden.³⁸ Doch das MfS winkt unverzüglich ab: »Der Abschluss des Filmes mittels Einblendung des Originaltextes des Ukas vom 7.10.1969 wird kaum möglich sein, da dieser nicht veröffentlicht wird.«³⁹ Auch Harnacks Schlussrede findet im Film nicht statt.

Für einen kurzen Moment bringt die Moskauer Ehrung zusätzliche Unruhe ins Geschehen. Unmittelbar nach Bekanntgabe der Würdigung wendet sich die sowjetische Filmgesellschaft Mosfilm an den Direktor des DEFA-Spielfilmstudios mit dem Vorschlag, eine Co-Produktion über Schulze-Boysen/Harnack mit der DDR einzugehen. Das Thema solle gesamteuropäisch angelegt sein, wie schon 1965 geplant. DEFA-Hauptdirektor Franz Brük gerät ins Wanken. Kann er, darf er das ablehnen, zumal die Sowjets einen ihrer Spitzenregisseure, Grigori Tschuchrai, avisieren? Die Küchenmeister werden nervös; nach allen Mühen droht Gefahr für ihr Herzensprojekt. Sie müssen für eine schnelle Lösung auf höchster Ebene sorgen, schalten Honecker und Hager ein. Die lassen sich nicht lange bitten und treffen »einhellig die Entscheidung (...), dass nach wie vor das von der DDR angestrebte, in dem Sinne nationale Projekt weitergeführt wird, unabhängig davon, ob Mosfilm ein europäisches Projekt herstellen will, an dem sich Franzosen, Italiener u.a. auch durch die Stellung der Schauspieler beteiligen sollen.«⁴⁰ Damit ist die Mosfilm-Idee vom Tisch; der gesamteuropäische Film wird nie gedreht. In der Beratung am 16. Dezember 1969 werden die Drehbücher bestätigt und zur Produktion freigegeben.

Ein Format der Superlative

Horst E. Brandt unterbreitet im Spätsommer 1969 den Vorschlag, *Die Rote Kapelle* im 70-mm-Format zu drehen. Chefdramaturg Schröder reagiert skeptisch: Der Wunsch, den Film zum 25. Jahrestag der Befreiung vom Faschismus, also noch im Jahr 1970, in die Kinos zu bringen, wäre wegen des damit verbundenen technischen Aufwands wohl nicht zu erfüllen. Doch diese Zielvor-

gabe steht sowieso auf wackligen Beinen. Würde der Drehbeginn tatsächlich, wie geplant, am 5. Januar 1970 stattfinden, wäre mit einer Premiere vor März 1971 nicht zu rechnen. So macht sich der Leiter der Künstlerischen Arbeitsgruppe »Berlin«, Werner Beck, gegenüber Franz Brük noch einmal für das 70-mm-Format stark:

»Der entscheidende Grund für unseren Vorschlag ist die kulturpolitische Bedeutung (...). Wie bekannt, wurden vor kurzem die hervorragendsten Mitglieder der Widerstandsorganisation ‚Die Rote Kapelle‘ vom Präsidium der Regierung der UdSSR mit hohen Orden posthum ausgezeichnet. Wie mitgeteilt, sollen 1970 zum 25. Jahrestag der Befreiung weitere Mitglieder der Widerstandsorganisation ‚Die Rote Kapelle‘ geehrt werden. Durch diese Ereignisse gewinnt die Produktion des Filmes enorm an Bedeutung, was die nationale und internationale Wirksamkeit des Kampfes dieser Widerstandsorganisation betrifft. Es ist jetzt schon zu bemerken, dass die Öffentlichkeit im Ausland die aktuellen Vorgänge mit großer Aufmerksamkeit verfolgt. Bei einem guten Gelingen des Filmes ist dementsprechend mit einer großen internationalen Wirksamkeit zu rechnen. (...) Wir halten eine Produktion des Filmes im 70-mm-Format auch deshalb für kulturpolitisch wichtig, weil damit neben den bisherigen 70-mm-Vorhaben **Hauptmann Florian von der Mühle, Goya und Signale** zum ersten Mal ein 70-mm-Spielfilm entstehen würde, wo die Formatentscheidung nicht erst-rangig vom Schauwert, sondern wesentlich von politischen Akzenten bestimmt wird. Wir sehen darin kulturpolitisch eine substantielle Erweiterung und Vertiefung der 70-mm-Palette des Studios.«⁴¹

In einem Arbeitspapier vom 20. Januar 1970, einen Tag nach Drehbeginn, postuliert Horst E. Brandt zur 70-mm-Problematik: »Wir möchten mit dem 70mm-Format versuchen, einen neuen Weg zu beschreiten. Darüber hinaus wollen wir allen Mut machen, nicht im historischen Film nur das Format anzuerkennen, sondern den Schritt zum Gegenwartsfilm mit der 70mm-Technik zu machen. Die Kamera soll den Zuschauer zwingen, den Helden in die Augen zu blicken!«⁴² Auch im Inter-



Hans-Peter Reinecke als Karl Winkler

view fürs Presseheft wird Brandt darauf zurückkommen: »Während das Normalformat dem Zuschauer die Möglichkeit lässt, ‚par distance‘ zu bleiben, ist der Beteiligungseffekt, der Beteiligungswert beim 70-mm-Film ungleich größer. Allein in den Brennweiten des 70-mm-Verfahrens (das heißt, betonen zu können und wegzudrücken) liegen Stilmöglichkeiten, Schreibweisen, die bei Normalformat kaum zu finden sind.«⁴³

Im Arbeitspapier vom 20. Januar begründet Brandt auch seine bewusste Entscheidung für den Farbfilm: »Wir sind der Meinung, dass die Lebensfreude, Lebensbejahung unserer Helden die Filmschöpfer herausführen muss aus dem zum Schema gewordenen Schwarz-weiß-Filmendenken. Wie weit wir uns in einem solchen Schema schon bewegen, zeigt die Reaktion im Studio. Nicht die Bejahung zur Farbe steht im Mittelpunkt der Diskussion, sondern die skeptische, abwartende Haltung. Mir scheint, hier müssen wir schnell und rasch neue Maßstäbe setzen.« Dann greift er tief in die ideologische Kiste: Die Farbe gehöre »zu unserem Leben und ist Bestandteil von Gefühlsäußerungen und darüber hinaus Bestandteil unserer Weltanschauung. Jedes Festhalten an einer ‚Schein‘-Tradition ist für die sozialistische Filmkunst schädlich, ich möchte sogar sagen feindlich.«⁴⁴

Während des Drehs

Als die ersten Einstellungen (Dekoration »Bärenschänke«) am 19. Januar 1970 im Atelier Große Nord gedreht werden, ist weder der endgültige Drehplan bestätigt noch sind die kompletten Mittel freigegeben. Das hat

einen schlichten Grund: Das Drehbuch zum zweiten Teil ist, trotz formaler Bestätigung, noch immer nicht endgültig abgeschlossen. Aber wenn der Film, wie geplant, am Vorabend des VIII. Parteitages der SED Premiere haben soll, müssen jetzt wenigstens jene Sequenzen realisiert werden, an denen aller Voraussicht nach nicht mehr gerüttelt wird. Der Filmstab ist hochgradig angespannt; auch die gedruckten Drehbücher des ersten Teils sind erst zehn Tage vor Drehbeginn ausgehändigt worden; die Vorbereitungsperiode war extrem kurz.

Hinzu kommt der lange und harte Winter. Die DEFA muss Energie sparen, die Teams arbeiten teilweise in kalten Ateliers, gelegentlich setzen die Lichtmaschinen aus. Bei den Außenaufnahmen lässt die Grundhelligkeit zu wünschen übrig. Wegen Glatteis kommen die Fahrzeuge bisweilen unpünktlich; es gibt sogar Tage, an denen der Fahrdienst des Studios ein Ausfahrverbot verhängt. Ehe die Kamera bei dieser Kälte konstant läuft, müssen zwölf bis zwanzig Meter durchgedreht werden; das ergibt einen viel höheren Rohfilmverbrauch als geplant. An der 70-mm-Kamera steht Günter Haubold, der für Horst E. Brandt von Anfang an Priorität genießt – neben Claus Neumann, Helmut Bergmann oder Hartwig Strobel, den der Regisseur vom DDR-Fernsehen zur DEFA holen will. Brandts ursprüngliche Idee, selbst die Kamera zu führen, wird aus Gründen der Doppelbelastung schnell ad acta gelegt: »Ich musste bereit sein, alles, was Kamera und Lichtführung betrifft, zu delegieren.«⁴⁵

Für die Haupt-, aber auch die Nebenrollen des Films hat das Besetzungsbüro prominente Darsteller vornehmlich der Berliner Bühnen rekrutiert. Klaus Piontek vom Deutschen Theater spielt Harro Schulze-Boysen, Horst Drinda Arvid Harnack. Für Armin Kuckhoff denkt das Besetzungsbüro unter anderem an Wolfgang Kieling, der im März 1968 aus Westberlin in die DDR übergesiedelt ist; aber der befindet sich, unzufrieden über seine künstlerischen Aufgaben (und überhaupt), schon wieder auf dem Weg in Richtung Westen. Die Rolle erhält Horst Schulze, der bei der DEFA als Arbeiterführer Karl Lieb knecht (*Solange Leben in mir ist*, Günter Reisch, 1965) bekannt geworden war. Daneben spielen Irma Münch und Ursula Karusseit, Harry Pietzsch und Manfred Karge, Jutta Wachowiak und Eberhard Esche, Heidemarie Wenzel und Rudolf Ulrich. Die höchsten Tagesgagen erhalten Günther Simon und Horst Schulze mit jeweils 1.000 Mark pro Drehtag, gefolgt von Horst Drinda und Herbert Köfer mit jeweils 800 Mark, Leon Niemczyk, Wilhelm Koch-Hooge und Alfred Müller mit je 700 Mark sowie Eberhard Esche mit 600 Mark. Manche Darsteller können dank der *Roten Kapelle* ihre DEFA-Honorareinstufung leicht verbessern: Klaus Piontek wird mit 450 statt bisher 400 Mark neu eingestuft, Irma Münch mit 400 statt 350 und Jutta Wachowiak mit 350 statt 300 Mark.⁴⁶

Gedreht wird in Ahrenshoop und auf der Trabrennbahn Karlshorst, in der Berliner Nationalgalerie und auf dem Bahnhof Dresden-Neustadt, in der Tschechoslowakei, Brüssel und in der Schweiz. Das Verlags- und Druckereigebäude der Potsdamer Tageszeitung »Märkische Volksstimme« gibt den Hintergrund für Szenen ab, die in der Redaktion der »Roten Fahne« spielen. Der Müggelsee steht für den Wannsee, die Gepäckaufbewahrung am Berliner Ostbahnhof für die des Anhalter Bahnhofs, das Prager Restaurant Boccaccio für den Kleinen Festsaal des Hotels Kempinski. Ein paar Szenen werden in der Babelsberger Kleingartenkolonie mit dem schönen Namen »Uns genügt's« aufgenommen. Für den 1. August sind Kleindarsteller für die Szene einer antifaschistischen Kundgebung im Berliner Lustgarten gesucht; eine entsprechende Anzeige erscheint drei Wochen vorher in der »BZ am Abend«. Und am 8. April, einem Mittwoch, werden alle Kollegen gebeten, zu Ehren des 100. Geburtstages von Lenin an einem Internationalen Subbotnik teilzunehmen.

Während des Drehprozesses kommt es zu Verzögerungen. Im Studio kursieren Gerüchte, dass vor allem die Küchenmeister daran Schuld trügen, weil sie den laufenden Korrekturen am Drehbuch nicht nachkämen. Bei der DEFA wird sogar kolportiert, Hauptdramaturg Beck müsse ständig zu ihnen kommen, »damit wir überhaupt arbeiten«. In einem Brief, der sowohl an Günter Schröder als auch an Albert Wilkening geht,

mit Durchschlag an den Filmminister, verwarren sich die beiden gegen solche Gerüchte: »Wir fühlen uns (...) beachtlich verleumdet.« Zwischen Ende Juli und Anfang August sei Beck viermal bei ihnen gewesen, um Kürzungen zu bereden; am 5. August habe er sie auch zum Drehort mitgenommen. »Jeder weiß, wie ernst wir bei diesem Projekt engagiert sind. Und im Bewusstsein um die Verantwortung eines jeden Satzes dieses Films kamen wir den Bitten und Hinweisen unseres Genossen Brandt, noch dieses oder jenes zu vervollständigen, ständig nach. Das geschah entweder am Drehort selbst, manchmal auch auf Bitten von Darstellern oder in Vorbereitung auf die entsprechenden Drehtage. Niemals jedoch verursachte eine nicht vorhandene, noch zu schreibende Szene den Ausfall eines Drehtages. (...) Wer hat ein Interesse, zwei Autoren, die nachweislich seit Jahren dem DEFA-Studio für Spielfilme die Treue gehalten haben – und zwar auch nach Rückschlägen – bei ihrem bisher schwersten Unternehmen so vorrangig für schuldig zu erklären?«⁴⁷ Vielmehr solle man die Wünsche der Darsteller nach Sommerferien ins Visier nehmen.

In der Tat lassen die prominenten Akteure trotz erhöhter Gagen und im vollen Bewusstsein, dass es sich bei der **Roten Kapelle** um eine Hauptplanposition handelt, in manchen Fragen nicht mit sich reden. »Im Drehplan war vorgesehen«, so heißt es im Schlussbericht der Produktionsleitung, »dass der I. Teil unseres Filmes ca. Mitte Juli abgedreht sein sollte, damit eine

Szene aus **KLK an PTX – Die Rote Kapelle**: Die aufwendige Produktion kostete die DEFA rund 6,5 Mio. DDR-Mark





Harro Schulze-Boysen (Klaus Piontek)
bei seiner Verhaftung

bestmögliche Endfertigungszeit zur Verfügung stand. Durch neue Szenen, die geschrieben wurden und vor allem im I. Teil ihren Niederschlag fanden, und auch durch die Urlaubssituation der Schauspieler, die sich nicht bereit fanden, während ihres Urlaubs bei uns zu arbeiten, konnte dieser Termin nicht eingehalten werden. Der Urlaub unseres Hauptdarsteller-Kollektives erstreckte sich vom 8. Juni bis zum 28. August 1970. In dieser Zeit mussten wir (...) Kompromisse im Drehablauf eingehen, um überhaupt drehen zu können.«⁴⁸ – In den überlieferten Akten deutet nichts darauf hin, dass sich die DEFA an übergeordnete Instanzen gewandt hätte, um durch Druck von oben für Rason zu sorgen. Die Schauspieler beharren auf ihrem verbrieften Urlaubsrecht und erhalten es auch, da kann kommen, was will. Und das Studio möchte niemanden verärgern, der beim nächsten und übernächsten Film vielleicht wieder dringend gebraucht wird.

Inzwischen steht auch der endgültige Filmtitel fest. Zunächst war der Stoff unter dem Arbeitstitel »Widerstand« (Die rote Kapelle) gehandelt worden. Aber niemand ist sich sicher, ob der Begriff »Rote Kapelle«, der ja von den Nazis geprägt worden war, überhaupt verwendet werden sollte. Fleißig sammelt die Dramaturgie neue Vorschläge und listet sie auf, viele mit literarischem Bezug: »dass ein gutes Deutschland blühe« aus Brechts »Kinderhymne«, »...seht, das Licht sind wir« nach Johannes R. Becher, »Wir gehen mutig euch voran« nach Günther Weisenborns »Lied von den Kommunisten«. Ernst Toller wird herangezogen: »Wer die Pfade bereitet, stirbt an der Schwelle«. Und das Abschiedswort der von Marx und Engels redigierten »Neuen Rheinischen Zeitung«: »Denn sie töten den Geist nicht«. Max Zimmering: »Weil wir die Stärkeren sind«. Kuba: »Schon winkt aus trüben Nebeln das heiß ersehnte Land«. Hasso Grabner: »Wir sind die Ernte, die ihr treu gesät«. Und immer wieder Becher: »Deutschland, meine Trauer, du



Kameramann Günter Haubold und Regisseur
Horst E. Brandt bei den Dreharbeiten zu
KLK an PTX – Die Rote Kapelle

mein Fröhlichsein«, »Deutschland – Traum jeder Nacht«, »Wo Deutschland lag in jenen dunklen Tagen«, »Glück der Ferne – leuchtend nah.«⁴⁹ Schließlich kommt das geheimnisvolle »KLK an PTX« ins Spiel. Und am Ende wird im Vorspann zu lesen sein: **KLK an PTX – Die Rote Kapelle**. Ein Film über die Widerstandsorganisation Schulze-Boysen/Harnack.

Der letzte Drehtag ist der 13. Januar 1971, geplant war der 30. September 1970. Statt ursprünglich vorgesehenen 136 Drehtagen benötigt Brandt 166; eine Überschreitung, die zum Teil mit den neu hinzu gekommenen Szenen zu tun hat, zum Teil mit fehlendem Rohfilm (zehn Tage), Ausfall der Darsteller und schlechtem Wetter. Auch die »Tage für die Mischung«, so heißt es im Schlussbericht, »wurden von uns zu niedrig eingeschätzt. Da wir für einen 70-mm-Film noch keine Erfahrungswerte hatten, nahmen wir für diesen Film die doppelte Zeit an. Normalfilm 35 mm = 4 Tage x 2 Teile = 8 Tage, das Doppelte für einen 70-mm-Film = 16 Tage. Tatsächlich wurden es aber 28,5 Tage. Da bei einer 6-Kanaltonmischung für einen 70-mm-Film durch

die Penpotisierung⁵⁰ immer mehr Mischtage anfallen als bei einem 35-mm-Spielfilm, haben wir in dieser Position eine Überschreitung der Arbeitstage um 12,5 zu verzeichnen. Hinzu kommt, dass für eine Vorführung im ZK und MfS eine 3-tägige Grobmischung vorweg genommen werden musste. Für spätere 70-mm-Spielfilme müsste man also 12 Tage anstelle von 8 Tagen einkalkulieren.«⁵¹ Am Ende kostet *KLK an PTX – Die Rote Kapelle* 6,508 Millionen Mark, das sind 455.500 Mark mehr als geplant.

Kompetenzgerangel

Anderthalb Monate nach Beginn der Dreharbeiten meldet sich wieder einmal das Institut für Marxismus-Leninismus in Gestalt seines Mitarbeiters Karl-Heinz Biernat bei DEFA-Dramaturgin Anne Pfeuffer.⁵² Biernat fühlt sich schlecht informiert. Genossen seines Instituts hätten ihm Zeitungsausschnitte über die Dreharbeiten auf den Tisch gelegt, mit der Frage, was eigentlich los sei. Es gehe ihm »um die Verantwortung, die sie als Genossen des Instituts tragen und die ihnen keiner, auch nicht ein Erich Honecker, abnehme«. Biernat: »Wir haben Einwände gemacht, große Einwände gemacht und gehört, dass da manches, vieles geändert werde. Jetzt wird bereits gedreht. Wer trägt die Verantwortung?« Das Institut sei skeptisch. Auch der ökonomische Aspekt müsse ins Spiel gebracht werden: »Was ist, wenn Szenen abgedreht sind und wir sind nicht zufrieden?«

Biernat erinnert an das Versprechen, »dass zwei Genossen Verträge für diesen Film bekommen, damit sie von Anfang an bis zum Schluss als verantwortliche Berater dabei« wären. Das sei nicht geschehen. »Wie sollen sie nun ihre Verantwortung wahrnehmen?« Anne Pfeuffer wehrt sich. Sie erklärt dem entrüsteten Historiker, dass die Verantwortung des Instituts nur partiell sei. »Die Verantwortung werde auf jeden Fall von uns selbst und von der staatlichen Leitung des Filmwesens getragen. (...) Meines Erachtens bestünden zwischen ihnen und uns völlig verschiedene Auffassungen über Grenzen der Verantwortung und Zuständigkeit.« Biernat erwidert, so verstehe er die Eigenverantwortung der Künstler eben nicht. Er drängt auf Klärung.⁵³

Das MfS schaltet sich ein. Biernat gebrauche »Redensarten, die den Drehstab negativ beeinflussen«, heißt es in einer internen Aktennotiz. Er habe in einer Parteiversammlung seines Instituts erklärt, »dass er in Bezug auf den Film sehr skeptisch sei, insbesondere deshalb, weil er persönlich von der Partei für das Gelingen des Projektes verantwortlich sei.«⁵⁴ Oberst Halle sieht sich bemüßigt, bei Filmminister Klein vorzusprechen. Er mahnt an, endlich Muster zu sehen. Und beschwert sich über falsche ideologische Bemerkun-

gen in Drehreportagen. Günter Klein beschwichtigt: Er habe mit Günter Heyden, dem Direktor des Instituts für Marxismus-Leninismus gesprochen, »der die Dinge bei weitem nicht so dramatisch sehe, wie sie vom Genossen Biernat dargestellt würden«. Der Filmminister wird deutlich: Es gehe nicht an, »dass der Genosse Biernat öffentlich (...) erklärt habe, dass er die Verantwortung für den Film trage, gleich was der Genosse Honecker dazu sage«.⁵⁵

Während die Dreharbeiten im Gange sind, geht es immer mal wieder um die stärkere Profilierung der Figur John Sieg. Er ist, neben den »Bürgerlichen«, die einzige wichtige proletarisch-kommunistische Figur des Films, besetzt mit Günther Simon, der für die DEFA bereits den KPD-Vorsitzenden Ernst Thälmann gespielt hatte. Doch Simon allein reicht nicht aus. Neue Szenen werden geschrieben, bis in den Herbst 1970 hinein. Noch im Oktober 1970, lange nach dem ursprünglich geplanten Drehschluss, sind dafür neunzehn Drehtage anberaumt. Für die Zusatzszenen werden 579.100,- Mark kalkuliert, die Gage von Günther Simon erhöht sich um 14.000,- Mark.⁵⁶

Zu den schon im April 1970 beschlossenen neuen Szenen gehört ein Disput in Adam Kuckhoffs Wohnung (Bild 43), bei dem Arvid Harnack von einem Gespräch bei seinem General berichtet. Neu ist, dass »John Sieg (...) durch seine Antworten und Fragestellungen zum konzeptionell bestimmenden Gesprächspartner (wird). Seine Meinungen setzen Harnacks Erwartungen und Auffassungen in kritische Relationen. Zugleich beeindruckt John Sieg durch seine klassenmäßige Einschätzung, die keinen Illusionen Raum gibt.«⁵⁷ – Ebenfalls im April 1970 ist ein neuer Filmanfang gefunden. Keine Szene am Meer, mit Wanderdünen und Fischerkähnen wie noch im Treatment, auch keine Massenkundgebung im Sportpalast wie im Rohdrehbuch, sondern: »Eine ebenso harmonische wie direkte Verbindung des historischen Geschehens mit dem erfüllten Vermächtnis der Helden des antifaschistischen Widerstandskampfes in unserem Staat.« Das klingt vage; zu sehen ist dann ein Aufmarsch von DDR-Wachsoldaten vor der Berliner Neuen Wache. Im Stechschritt auf preußische Art.

Als Schlussvariante favorisiert die DEFA diesmal die Titelseite der Moskauer »Prawda«, die dem 20. Jahrestag der DDR gewidmet ist. »Von der großen Überschrift, die dieses Ereignis mitteilt, schwenkt die Kamera auf das darunter stehende Bild mit dem Emblem der DDR, den versammelten Genossen des Politbüros des ZK unserer Partei, in der Mitte die Genossen Walter Ulbricht und Leonid Breshnew. Von da an fährt die Kamera auf die in der gleichen Nummer der ‚Prawda‘ veröffentlichte Mitteilung, dass das Präsidium des Obersten Sowjets postum Wider-

standskämpfer der Gruppe Schulze-Boysen/Harnack mit hohen sowjetischen Auszeichnungen geehrt hat.« Im Laufe der Arbeit fällt allerdings auch dieser Schluss unter den Tisch. *KLK an PTX – Die Rote Kapelle* endet schließlich auf leise, unpathetische Art, ohne deklamatorische Pose.

Weil die Zeit bis zur Premiere Ende März 1971 drängt, laufen Endfertigung und Abnahmen parallel. Anfang Oktober 1970 sehen Honecker und Mielke den I. Teil und einige Szenen des II. Teils. »Es gab Hinweise besonders dahingehend, den 1. Teil zu kürzen und auf alle Fälle zu gewährleisten, dass beide Teile des Filmes unmittelbar hintereinander in einer Vorstellung gezeigt werden.«⁵⁸ Auch die Titelfrage wird in dieser Beratung endgültig geklärt; Mielke gibt die Bezeichnung »Rote Kapelle« frei. Am 30. Oktober lädt die Studioleitung der DEFA zur Abnahme des I. Teils ins Kino DEFA 70 in Potsdam-Babelsberg ein. Mit dabei sind Vertreter von MfS und Institut für Marxismus-Leninismus, die nunmehr die Einhaltung der geforderten Konzeption, besonders zur führenden Rolle der KPD bestätigen, im I. Teil allerdings langatmige Dialoge und zu wenig Spannung konstatieren: »Es passiert zu wenig, was den Zuschauer fesseln könnte.« Den kompletten Film sehen Studiodirektor und Filmminister zwischen dem 29. Dezember 1970 und Anfang Februar 1971, noch während der letzten Feinarbeiten. Das Kopierwerk arbeitet auf Hochtouren, um die Premiere zu gewährleisten. Gezogen werden vier 70-mm-Kopien und 58 Kopien auf 35 mm. Bereits am 29. Januar besichtigen auch einige Theaterleiter von Kinos, in denen die 70-mm- und 35-mm-Kopien eingesetzt werden, den Film. Am 22. Februar legt der Filmminister fest, dass *KLK an PTX – Die Rote Kapelle* in 70 mm neben Berlin zunächst auch in Leipzig, Erfurt und Halle laufen wird.

In Berlin konstatieren die Kinos zwar gute Besucherzahlen, der »nichtorganisierte Besuch« sei aber »äußert schwach«.⁵⁹ Die Erfahrungen in Leipzig, Erfurt und Halle sind ähnlich: ein mäßiger Anlauf, der durch organisierte Veranstaltungen ab der dritten Woche besser wird. Die Verkäufe des Films ins Ausland sind durch die Länge und Dialoglastigkeit erschwert. Die DEFA beauftragt Horst E. Brandt mit einer gekürzten Auslandsfassung in Totalvision; insgesamt schlägt Brandt eine Verknapfung um 775 Meter vor. Das ergibt zwei Stunden und 28 Minuten, immer noch lang genug. Dem tschechoslowakischen Filmimport und -export reicht das nicht; er präsentiert im Februar 1973 einen eigenen Schnittvorschlag. Gestrichen sind viele private Szenen, zu Gunsten einer Konzentration auf die Agentenarbeit. Anne Pfeuffer versucht dem Regisseur und vor allem den Autoren, diesen Schnittvorschlag schmackhaft zu machen:

»Die Prüfung (...) lässt die Annahme zu, dass man vor hat, die politische Kriminalstory zu akzentuieren. Ich glaube, dass das Weglassen fast aller der Szenen, die uns die Helden als Menschen näherbringen, einen Verlust für den Film bedeutet. Wir wissen, dass sie auch von unserem Publikum geschätzt wurden. Die Konzeption der tschechischen Genossen geht jedoch konsequent in eine andere Richtung, die sicher auch ihre Berechtigung hat. Wir wissen von anderen Projekten, dass dieses Genre zur Zeit bei ihnen sehr hoch eingeschätzt und gepflegt wird, deshalb sollte man diesen Schnitten zustimmen.«⁶⁰

Lob und Verriss

Zur Premiere sind Gäste aus Westdeutschland und Westberlin geladen, darunter Marie-Luise und Erich-Edgar Schulze, die betagten Eltern von Harro Schulze-Boysen aus Mülheim an der Ruhr. Das MfS mutmaßt, dass »aufgrund ihres hohen Alters sowie der Tätigkeit ihres Sohnes Hartmut Schulze-Boysen als westdeutscher Diplomat in den USA (...) mit ihrer Teilnahme an der Premiere kaum zu rechnen« sei.⁶¹ Genau so geschieht es.

Anwesend sind aber einige von Wera und Claus Küchenmeister persönlich eingeladene Prominente, darunter der frühere Gefängnispfarrer Harald Poelchau und Filmregisseur Falk Harnack, der Bruder von Arvid. »Von allen beteiligten Westberlinern«, weiß das MfS am Tag nach der Premiere zu berichten, »wurde zum Ausdruck gebracht, dass der Film außerordentlich wertvoll ist, weil er die Widerstandskämpfer als wirkliche Menschen darstellt und somit der erste Film ist, der gegen die bisherigen Verleumdungen und Diffamierungsversuche der westlichen Publikationsorgane Stellung nimmt«.⁶² Ausführlich zitiert der Protokollant die Meinung von Harnack, dessen DEFA-Film *Das Beil von Wandsbek* (1951) nach jahrelangem Verbot in der DDR noch immer nur in einer stark gekürzten Fassung zu sehen ist. Der Regisseur, um 1950 selbst Künstlerischer Direktor der DEFA, nähert sich dem Film differenziert: »Als Spielfilm von der Darstellung her gut. Seiner Meinung nach hätten die Figuren eine bessere politische Plattform erhalten müssen, indem man zeigt, wie sie zum revolutionären Kampf gekommen sind. Ansätze sieht man im Film durch die Darstellung der Ausführungen von Arvid Harnack über die durchgeführte Studienreise (...) in die Sowjetunion. Das gezeigte Milieu erscheint ihm zu idealisiert, das Leben war härter. Als Filmschaffender äußerte er die Meinung, dass ein solcher Stoff von Einzelautoren und Einzelregisseuren nicht mehr bearbeitet werden könnte, und er bedauert,



Im Auftrag der DEFA-Stiftung konnte 2019/ 2020 der Film **KLK an PTX – Die Rote Kapelle** von ARRI Media (München) vom 70-mm-Originalbildnegativ (OBN) in 6K gescannt und in 4K digital restauriert werden. Die Digitalisierung wurde unterstützt durch das Förderprogramm Filmerbe. Zu sehen sind ein Rohscan aus Rolle 1 des OBN ohne Lichtbestimmung und Retusche sowie das Filmbild nach der Bearbeitung.

dass die Autoren sich nicht mit ihm konsultiert haben, obwohl sie miteinander bekannt sind.«⁶³ Er glaube nicht, dass ein westdeutscher Verleiher den Film für die Bundesrepublik übernehmen werde. Und die Franzosen würden wohl Straffungen und Kürzungen vornehmen.

Drei Tage nach der Premiere bedankt sich Harald Poelchau in einem Brief an die Küchenmeisters: »Sie haben der Versuchung widerstanden, mit Folterszenen auf die Nerven der Zuschauer zu drücken, aber das Faktum im Gespräch erwähnt. Auch das Schafott war nicht zu sehen, trotzdem begriff jeder, dass es um die Existenz ging. Sie haben keine Helden aus unseren Kameraden gemacht, sondern sie menschlich gezeichnet und ihre humanen Motive einleuchtend motiviert. Das gelang besonders gut in dem Bild, wo Mildred angesichts der Verhaftung ihren Blumen ruhig frisches Wasser gibt. (...) Statt einer Spionage-Story (...) sehen wir aufrichtige Menschen, getrieben von der Sorge um die Befreiung des Vaterlandes. Ich glaube, dass das auch die Jungen, die es nicht miterlebt haben, verstehen werden.«⁶⁴

Kritischer gehen einige Zeitzeugen aus der DDR mit dem Film ins Gericht. Zum Teil sind sie persönlich beleidigt, weil sie von den Autoren nicht befragt wurden. Zum Teil vermissen sie sich als handelnde Personen oder fühlen sich im Film unterrepräsentiert. Manche sehen die Darstellung des bürgerlichen Widerstands überhaupt skeptisch. Bereits auf dem Empfang für Widerstandskämpfer und ihre Angehörige, den Erich Mielke am 26. März gibt, einen Tag nach der Premiere, wird darüber debattiert. Zunächst lobt Mielke den Film. Durch seine Rede, so fasst ein MfS-Berichtersteller zusammen, hätten »einige erkannt, dass es nicht um eine Diskussion über falsche oder richtige Darstellung von Detailfragen gehen kann, sondern dass es erforderlich ist, das Grundanliegen des Films in Diskussionen mit anderen Menschen darzustellen«. Doch nicht alle hätten sich damit zufriedengegeben, einige beklagten weiterhin »ihre ungenügende Einbeziehung im Prozess der Erarbeitung des Drehbuches und der Herstellung des Films«. Einzig der Historiker Heinrich Scheel sei dem entgegengetreten. Er halte »eine unmittelbare Mitwirkung der Widerstandskämpfer als Berater im Prozess der Herstellung des Films für ungünstig (...), da jeder einzelne ganz bestimmte Erinnerungen und Vorstellungen an Personen und Zusammenhänge hat, die gar nicht verarbeitet werden können. Er ist der Meinung, dass eine solche Mitarbeit die Grundkonzeption des Films negativ beeinflusst hätte.«⁶⁵ Es sei einfach erforderlich, dass eine künstlerische Verarbeitung und Verdichtung des Stoffes erfolge, um eine effektiv wirksame Aussage zu machen.

Doch wer dachte, dass damit Ruhe einkehrt, hat nicht mit dem Furor von Karl-Heinz Biernat gerechnet. Er nutzt seinen Report über ein Filmgespräch »mit Genossen

der Veteranenkommission im Haus der Ministerien«, um noch einmal eigene Einwände zu bündeln. Zu dieser Aussprache, schreibt Biernat, sei er eingeladen worden, »da Genossen der Veteranenkommission teilweise große Vorbehalte gegenüber dem Film hatten und etwas zu unternehmen beabsichtigten, vorher jedoch meine Meinung kennenlernen wollten, da ich mit ihnen schon mehrmals über die Problematik dieser Organisation diskutiert hatte«. Im Film, so fasst er die Debatte zusammen, fehle die überzeugende Darstellung sowohl der führenden Rolle der Partei als auch der Arbeiterklasse, dagegen dominiere die Intelligenz. **KLK an PTX – Die Rote Kapelle** werde laut Meinung der Parteiveteranen »in keiner Weise der Rolle und Bedeutung dieser von der KPD geführten antifaschistischen Widerstandsorganisation gerecht. Nichts sei über die zahlreichen Verbindungen zu anderen antifaschistischen Organisationen – vor allem zu Betrieben – gesagt. (...) Besonders befremdet waren die Genossen darüber, dass es die Filmschöpfer nicht für nötig gehalten haben, das trifft auch auf die Schauspieler zu, Überlebende der Organisation zu konsultieren. (...) Gewissermaßen besorgt fragen die Genossen, wie es möglich sein kann, ein Werk zu schaffen, ohne die Meinung der Akteure, Beteiligten und Kenner zu erfragen und zu berücksichtigen; vereinbare sich eine solche Haltung mit unserer Forderung nach einer engen Verbindung der Künstler mit Menschen, die aktiv am revolutionären Klassenkampf teilgenommen haben und heute am Aufbau des Sozialismus mitwirken; was könne und müsste getan werden, um solche Praktiken zukünftig zu verhindern?«

Biernat vergisst nicht hinzuzufügen, dass »fast alle kritischen Hinweise (...) auch im Gutachten des Genossen Dr. Nitzschke und mir zum Drehbuch⁶⁶ bzw. in Diskussionen im Prozess der Arbeit immer wieder hervorgehoben worden sind«. Die Gestaltung der John-Sieg-Figur sei auf diese Hinweise zurückzuführen.⁶⁷ – In einer Notiz zu Problemen der Öffentlichkeitsarbeit wird Biernat noch konkreter und »übermittelt« Fragen, die er aus den Publikumsgesprächen gefiltert habe: »Ist das im Film Dargestellte typisch für den antifaschistischen Widerstandskampf? Ist die KPD absichtlich nicht entsprechend ihrer Rolle dargestellt worden? Ist dies nicht mehr oder weniger ein Film von Intellektuellen für Intellektuelle, da man furchtbar wenig, zusammenhanglos und dann nur ‚stückweise‘ und für den ‚Durchschnittskonsumenten unverständlich‘ etwas vom Geschehen dieser Organisation erfahre? Gab es keine Folterungen, warum hat man verzichtet, sie wenigstens andeutungsweise zu zeigen?«⁶⁸

Biernat nutzt seine Invektive, um sich selbst ins rechte Licht zu setzen. Der Film, hätten viele seiner Gesprächspartner gesagt, sei »faktisch ohne Geschichtskennntnisse, die jedoch bei vielen Zuschauern fehlen, schwer durchschaubar und auslegbar. Um unser Anliegen mit dem

Film durchzusetzen, sollte nach wie vor versucht werden, Einführungen bzw. Foren abzuhalten. Wie jedoch kann das gelenkt und realisiert werden?« Eine rhetorische Frage; Biernat weiß bereits die Antwort. Dass sein Institut und er selbst an der wahrheitswidrigen, ideologisch eingefärbten, auf aktuelle Bedürfnisse zugeschnittenen Geschichtslektion, ja der Geschichtslüge zur »führenden Rolle« der KPD und ihres Zentralkomitees bei der Arbeit der Gruppe um Schulze-Boysen und Harnack beteiligt sind, hat er verdrängt. Möglicherweise sind ihm daran auch nie Zweifel gekommen, denn: »Die Partei, die Partei, die hat immer recht.«

KLK an PTX – Die Rote Kapelle läuft vor Schulklassen, FDJ-Gruppen, Arbeitskollektiven, Armeeeinheiten. Das Ziel gilt, jeden zehnten Einwohner der DDR als Besucher zu gewinnen. Doch in den entscheidenden ersten beiden Monaten kommen nur knapp 531.000 Zuschauer in 2011 Vorstellungen, das sind 3,1 Prozent der DDR-Bevölkerung. Ostberlin als Vorreiter verzeichnet 5,4 Prozent, Magdeburg als Schlusslicht nur 1,7 Prozent. Der PROGRESS Film-Verleih konstatiert: vor allem der nicht-organisierte Besuch sei »äußerst schwach«⁶⁹. In den folgenden beiden Monaten wird noch einmal kräftig getrommelt. Anfang August sind knapp 1,7 Millionen Zuschauer und eine Bruttoeinnahme von 2.781.875,90 Mark zu verbuchen. Die ökonomische Zielstellung von vier Millionen Mark im Inland⁷⁰ ist damit noch lange nicht erreicht. Bis zum Ende der DDR werden rund 2.117.000 Zuschauer **KLK an PTX – Die Rote Kapelle** gesehen haben,⁷¹ aufs Premierenjahr 1971 bezogen das zweitbeste Ergebnis nach dem Indianerfilm **Osceola** (Konrad Petzold mit rund 2,2 Millionen Zuschauern) und vor dem Märchenfilm **Dornröschen** (Walter Beck mit rund 1,7 Millionen).

Wera und Claus Küchenmeister, Horst E. Brandt und der Kameramann Günter Haubold werden 1971 mit dem Nationalpreis der DDR I. Klasse ausgezeichnet. Ein Preis für die »hohe ideologisch-künstlerische Leistung und die dadurch erreichte tiefe emotionale Aussage« des Films. Autoren und Regisseur sind mit sich zufrieden; zwei weitere gemeinsame Vorhaben werden annonciert. Einen Film über die letzte Tagung des Zentralkomitees der KPD im Februar 1933 in Ziegenhals, kurz vor der Verhaftung Thälmanns, ein Stoff, der »sein politisch-ideologisches Anliegen in einer aktionsreichen, spannenden Geschichte« verpacken will. Zuvor aber ist an eine Erich-Weinert-Biografie gedacht, die »die Stellung des Künstlers zur Arbeiterklasse und besonders zur Sowjetunion behandelt und die Notwendigkeit und Schönheit einer aktiven Teilnahme am politischen Leben erzählt.«⁷² Der Ziegenhals-Film wird nie gedreht. Der Weinert-Film schon. Er heißt **Zwischen Nacht und Tag** und kommt 1975 in die Kinos. Aber das ist schon wieder die nächste Geschichte. ■



Die digitale Neubearbeitung des 70-mm-Films **KLK an PTX – Die Rote Kapelle** (Horst E. Brandt, 1970) soll im Frühjahr 2021 Premiere haben. Eine Veröffentlichung auf Blu-ray ist ebenfalls geplant.

Endnoten

- 1 Aktennotiz »Premierenvorbereitung« des MfS, Abt. Agitation, Pressestelle, Hauptmann Braun, 23.3.1971. BStU, MfS, HA IX/11, FV 98/66, Bd. 387.
- 2 Mitteilung von KAG »Heinrich Greif« an Genossen Mückenberger, 2. 7. 1965. BArch DR 117/33821, T.1.
- 3 Aktennotiz über ein Gespräch mit Gen. Romanow während des Moskauer Filmfestivals 1965, 9.8.1965. BArch DR 117/33186. In Moskau gibt es zum Projekt »Rote Kapelle« ein Gespräch mit dem französischen Autor Vladimir Pozner.
- 4 Mückenberger, Studiodirektor: Produktionsvorschlag für das I. und II. Quartal 1966, 21.12.1965. BArch DR 1/HV Film XVI 1965/66, 4217.
- 5 Aktennotiz Klaus Wischniewski über ein Gespräch mit Vladimir Pozner während des Filmfestivals in Moskau 1965. BArch DR 117/33186.
- 6 Wera Küchenmeister wurde vom Ministerium für Staatssicherheit als Inoffizieller Mitarbeiter Sonja (ab 1964) und IM Kaminski II (ab 1976) geführt, ihr Mann Claus ab 1964 als IM Kaminski und ab 1976 als IM Kaminski I. Die IM-Tätigkeit endet 1979.
- 7 Aktenvermerk Oberst Günter Halle an Oberstleutnant Lothar Stolze, 24.8.1965. BStU, MfS, HA IX/11, FV 98/66, Bd. 322.
- 8 MfS-Abteilung Agitation, Oberstleutnant Günter Halle, an Minister Erich Mielke: Stand der Arbeiten zum »Komplex Rote Kapelle«. Ebenda.
- 9 Vgl. hierzu: Jost Hermand: Unbewältigte Vergangenheit. Auswirkungen des Kalten Krieges auf die westdeutsche Nachkriegsliteratur. Böhlau Verlag Wien/Köln/Weimar 2019.
- 10 Manfred Roeder publiziert 1952 auch die 36seitige Broschüre »Die rote Kapelle«. Über Manfred Roeder heißt es in Norman Ohlers Buch »Harro & Libertas«, er habe nach dem Krieg mit dem US-amerikanischen CIC, dem Vorläufer des CIA zusammengearbeitet. »Er erzählte den wissbegierigen Amerikanern, dass die ‚Rote Kapelle‘ noch immer existiere und für Moskau tätig sei. Unter dem Decknamen Othello wurden Roeders Legenden abgeschöpft, um von ihm so viel wie möglich über den sowjetischen Geheimdienst zu erfahren. Ein in den frühen Nachkriegsjahren von Greta Kuckhoff, Adolf Grimme, Günther Weisenborn und anderen angestrebter Prozess gegen den Oberstkriegsgerichtsrat a.D. wurde 1951 eingestellt: Hier retteten ihn alte Nazi-Seilschaften, die in der jungen Bundesrepublik noch eine Menge zu sagen hatten.« Vgl.: Norman Oehler: Harro & Libertas. Eine Geschichte von Liebe und Widerstand. Kiepenheuer & Witsch Verlag Köln 2019, S. 437.
- 11 So schreibt Gerd Hanssen in der »Deutschen National- und Soldatenzeitung« am 8.1.1968, die Mitglieder der »Roten Kapelle« hätten »Verbrechen gegen das deutsche Volk« begangen. »Allein Schulze-Boysen hat durch seine Verratshandlungen mindestens 200.000 deutsche Soldaten auf dem Gewissen.« – Zitiert nach: Akademie der Künste, Berlin, Wera-und-Claus-Küchenmeister-Archiv, Sign. 880.
- 12 Presseargumentation für vorgesehene Veröffentlichungen zur Widerstandsorganisation Schulze-Boysen/Harnack, ohne Datum, ohne Quelle. Akademie der Künste, Berlin, Wera-und-Claus-Küchenmeister-Archiv, Sign. 880.
- 13 Ausführlich bei: Frédérique Dantone: Der »Komplex Rote Kapelle«. Wie SED und MfS die Geschichte der Widerstandsorganisation »Rote Kapelle« für offensive Maßnahmen umschreiben ließen – eine Dokumentation. <https://zeitschrift-fsed.fu-berlin.de>. Hier auch Verweis auf: BStU, MfS, HA IX/11, FV 98/66, Bd. Nr. 319, Maßnahmeplan Widerstandsorganisation Schulze-Boysen/Harnack, 3.9.1966, von Lothar Stolze und Walter Heinitz (Leiter der HA IX) an E. Mielke, S. 86–97.
- 14 Karl-Heinz Biernat arbeitet im Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Abt. Geschichte I, Sektor IV.
- 15 Günter Sobe: Interview mit Wera und Claus Küchenmeister. In: Sächsische Zeitung, Dresden, 7.5.1971.
- 16 Akademie der Künste, Berlin, Wera-und-Claus-Küchenmeister-Archiv, Sign. 1448.
- 17 Günter Sobe: Interview mit Wera und Claus Küchenmeister, PROGRESS Film-Verleih 1971. Akademie der Künste, Berlin, Wera-und-Claus-Küchenmeister-Archiv, Sign. 1659.
- 18 Akademie der Künste, Berlin, Wera-und-Claus-Küchenmeister-Archiv, Sign. 851. – Unterstreichungen im Original.
- 19 Ebenda.
- 20 Ebenda.
- 21 Treatment »...dass die Völker nicht erleichen wie vor einer Mörderin«/»Die rote Kapelle«, 19.7.1968. Akademie der Künste, Berlin, Wera-und-Claus-Küchenmeister-Archiv, Sign. 1212.
- 22 Einschätzende Bemerkungen zum Treatment »Rote Kapelle«, 5.7.1968, ohne Autor. Akademie der Künste, Berlin, Wera-und-Claus-Küchenmeister-Archiv, Sign. 1000. – Unterstreichungen im Original.
- 23 Protokoll der Direktionssitzung vom 28.1.1969. BArch DR 117/21620 Direktionssitzungen 7.1.1969 – 29.4.1969.
- 24 vgl.: Horst E. Brandt: Einige Gedanken des Regisseurs zum Film »Morgen werdet Ihr Deutschland sein!« mit dem Arbeitstitel »Die Rote Kapelle«. Babelsberg, 20.1.1970. Akademie der Künste, Berlin, Wera-und-Claus-Küchenmeister-Archiv, Sign. 1748.
- 25 Horst E. Brandt: Halbnahe Nah Total. Erinnerungen. Herausgegeben mit Unterstützung der DEFA-Stiftung. Berlin 2003, S. 147.
- 26 Ebenda, S. 148.
- 27 Ebenda, S. 150.
- 28 Aktennotiz Abt. Agitation, Oberst Halle, 13.11.1969. MfS, HA IX/11, FV 98/66, Bd. 385.
- 29 Rohrdrehbuch I. Teil. Akademie der Künste, Berlin, Wera-und-Claus-Küchenmeister-Archiv, Sign. 1211.
- 30 Rohrdrehbuch II. Teil. Akademie der Künste, Berlin, Wera-und-Claus-Küchenmeister-Archiv, Sign. 847. – Unterstreichungen im Original.
- 31 Oberstleutnant Lothar Stolze: Stellungnahme zum Rohrdrehbuch. BStU, MfS, HA IX/11, FV 98/66, Bd. 385. – Brief von Günter (vermutlich Günter Schröder) an die Küchenmeister, 7.8.1969. Akademie der Künste, Berlin, Wera-und-Claus-Küchenmeister-Archiv, Sign. 2053.
- 32 BStU, MfS, HA IX/11, FV 98/66, Bd. 433.
- 33 Bi (das ist: Karl-Heinz Biernat): handschriftliche »Grundsätzliche Bemerkungen zu Teil I«, 11.12.1969. BStU, MfS, HA IX/11, FV 98/66, Bd. 434.
- 34 Vgl.: Karl-Heinz Biernat/Luise Kraushaar: Die Schulze-Boysen/

- Harnack-Organisation im antifaschistischen Kampf. Dietz-Verlag Berlin 1970. Bei einer Erstauflage von 20.000 Exemplaren wurden 14.463 Exemplare an die einzelnen Dienstseinheiten des MfS verteilt. Die Mitarbeiter der HA IX/11 erhielten jeweils ein Exemplar mit einer handschriftlichen Widmung Erich Mielkes »als Anerkennung für ihre Mitarbeit an den Forschungen zur Widerstandsorganisation Schulze-Boysen/Harnack«. Vgl.: Johannes Tuchel (Hg.): Der vergessene Widerstand. Zur Realgeschichte und Wahrnehmung des Kampfes gegen die NS-Diktatur. Wallstein Verlag Göttingen 2001, S. 258. Biernat schrieb unter anderem auch Artikel zum Thema für die »Berliner Zeitung« (Sie kämpften für Deutschland, 14.9.1969) und das »Neue Deutschland« (Patriotischer Kampf in Liebe und Treue zur Heimat des Sozialismus, 28.10.1969).
- 35 PROGRESS Presse-Information 1971. Akademie der Künste, Berlin, Wera-und-Claus-Küchenmeister-Archiv, Sign. 1659.
 - 36 Werner Schwemmin: Information an Werner Lamberz, 22.1.1970. BArch DY 30/IV A 2/9.02/69.
 - 37 Drehbuch II. Teil, 17.11.1969. BStU, MfS, HA IX/11, FV 98/66, Bd. 447.
 - 38 Am 6. Oktober 1969 werden Mitglieder der Widerstandsgruppe »Rote Kapelle« durch einen Erlass des Präsidiums des Obersten Sowjets der UdSSR postum mit hohen Orden geehrt. Unter anderem erhalten Arvid Harnack, Harro Schulze-Boysen und Adam Kuckhoff den Rotbannerorden, Mildred Harnack den Orden des Großen Vaterländischen Krieges I. Stufe und Hans und Hilde Coppi den Orden des Großen Vaterländischen Krieges II. Stufe.
 - 39 Stellungnahme, 13.12.1969, ohne Unterschrift. BStU, MfS, HA IX/11, FV 98/66, Bd. 447.
 - 40 Aktennotiz Abt. Agitation, Oberst Halle, 13.11.1969. BStU, MfS, HA IX/11, FV 98/66, Bd. 385.
 - 41 Werner Beck an Hauptdirektor, Gen. Bruk, 15.10.1969. BArch DR 117/27771
 - 42 Horst E. Brandt: Einige Gedanken des Regisseurs zum Film »Morgen werdet Ihr Deutschland sein!« mit dem Arbeitstitel »Die Rote Kapelle«. A.a.O.
 - 43 Günter Sobbe: Widerstandskampf in filmischer Reflexion. Gespräch mit Horst E. Brandt. PROGRESS Presse-Information 1971. Akademie der Künste, Berlin, Wera-und-Claus-Küchenmeister-Archiv, Sign. 1659.
 - 44 Horst E. Brandt: Einige Gedanken des Regisseurs zum Film »Morgen werdet Ihr Deutschland sein!« mit dem Arbeitstitel »Die Rote Kapelle«. A.a.O.
 - 45 Horst E. Brandt: Halbnahe Nah Total. Erinnerungen. A.a.O., S. 153.
 - 46 BArch DR 117/30544 Disposition.
 - 47 Wera und Claus Küchenmeister an Günter Schröder und Albert Wilkening, 13.8.1970. Akademie der Künste, Berlin, Wera-und-Claus-Küchenmeister-Archiv, Sign. 914.
 - 48 Schlussbericht per 31.3.1971. Abgabe-Datum: 4.5.1971. BArch DR 117/23372.
 - 49 Mögliche Filmtitel für den Spielfilm *Die rote Kapelle*, ohne Datum, ohne Autor. BArch DR 117/29470.
 - 50 Als Penpotisierung wurde die Verteilung der Töne auf die verschiedenen Kanäle bezeichnet.
 - 51 Schlussbericht per 31.3.1971. A.a.O.
 - 52 Vor Anne Pfeuffer sind schon die Dramaturgen Wilhelm Päch und Manfred Kieseler mit dem Projekt *KLK an PTX – Die Rote Kapelle* befasst.
 - 53 Aktennotiz Anne Pfeuffer, 4.3.1970. Akademie der Künste, Berlin, Wera-und-Claus-Küchenmeister-Archiv, Sign. 889.
 - 54 Abt. Agitation, Oberst Halle, an HA IX, Oberstleutnant Coburger, 19.3.1970. BStU, MfS, HA IX/11, FV 98/66, Bd. 385.
 - 55 Aktennotiz Abt. Agitation, Oberst Halle, über ein Gespräch mit HV Film, Klein, 7.4.1970. Ebenda.
 - 56 Nachkalkulation. Rennebarth, Produktionsleiter, an Prof. Dr. Wilkening, 14.9.1970. BArch DR 117/23372.
 - 57 Neukonzipierte Szenen und Szenen-Änderungen, Gruppe »Berlin«, 15.4.1970. Akademie der Künste, Berlin, Wera-und-Claus-Küchenmeister-Archiv, Sign. 2052.
 - 58 Vermerk HA IX/11, Oberleutnant Stiebert, 5.11.1970. BStU, MfS, HA IX/11, FV 98/66, Bd. 385.
 - 59 Abnahmeunterlagen *KLK an PTX – Die Rote Kapelle*. BArch DR 1-Z/178.
 - 60 Anne Pfeuffer an Fam. Küchenmeister/Horst E. Brandt, 27.2.1973. BArch DR 117/29470.
 - 61 Vorschläge für die Teilnahme am Empfang des Gen. Minister am 26.3.71. HA IX, Oberstleutnant Stolze, 8.3.1971. BStU, MfS, HA IX/11, Nr. FV 98/66, Bd. 387.
 - 62 Aktenvermerk vom 26.3.1971, HA IX/11, Stolze: Erste Meinungen von Widerstandskämpfern und Hinterbliebenen, die an der Premiere des Films *KLK an PTX – Die Rote Kapelle* teilnahmen. BStU, MfS, HA IX/11, FV 98/66, Bd. 389.
 - 63 Ebenda.
 - 64 Harald Poelchau an Wera und Claus Küchenmeister, 28.3.1971. Ebenda.
 - 65 Aktenvermerk über Meinungen der anwesenden Widerstandskämpfer und Hinterbliebenen zum Empfang des Genossen Minister am 26.3.1971 anlässlich der Uraufführung. Stolze, Oberstleutnant, 29.3.1971. BStU, MfS, HA IX/11, FV 98/66, Bd. 385.
 - 66 Dieses Gutachten von Biernat und Gerhard Nitzschke datiert vom 24.9.1970 und enthält Einwände, die von Chefdramaturg Schröder handschriftlich mit vielen Fragezeichen sowie Worten kommentiert werden wie: »der Schnee vom letzten Winter« oder, bezogen auf Biernats Meinung nach nicht ausreichender Darstellung der KPD-Aktivitäten: »Kam John Sieg etwa vom Konsum?«. BArch DR 117/29470.
 - 67 Karl-Heinz Biernat: Aktennotiz über eine Aussprache mit Genossen der Veteranenkommission im Haus der Ministerien (Plankommission), 18.5.1971. BStU, MfS, HA IX/11, FV 98/66, Bd. 389.
 - 68 Karl-Heinz Biernat: Öffentlichkeitsarbeit zu *KLK an PTX*, 17.5.1971. Ebenda.
 - 69 Einschätzung der Vorbereitung des Einsatzes und der Auswertung des Filmes *KLK an PTX – Die Rote Kapelle*, 11.5.1971. BArch DR 1-Z/178.
 - 70 Für Auslandsverkäufe beträgt die ökonomische Zielstellung 200.000 Mark.
 - 71 Ines Walk: DEFA in Zahlen. Archiv der DEFA-Stiftung.
 - 72 Arbeitsvorhaben der Autoren Wera und Claus Küchenmeister und des Regisseurs Horst E. Brandt. KAG »Berlin« an die Chefdramaturgie, 1.9.1969. BArch DR 117/27659, T. 1.

Erinnerung an Slatan Dudow

Christa Müller



Aus

Am Vormittag des 12. Juli 1963 versammelte sich der Drehstab. Gert Golde, zurück aus dem Krankenhaus, in das Dudow und die beiden Frauen gebracht worden waren, sagte in die bedrückende Stille: Heute Morgen – und nannte, wie ich glaube mich zu erinnern, die Uhrzeit – ist der Professor an seinen schweren Verletzungen gestorben.

Wir hatten die Nacht hindurch gedreht. Sie war kurz. Die Scheinwerfer glockten trübe in der Morgendämmerung, zugeklebt mit Mücken und Nachtfaltern. Die Vögel waren längst erwacht, die Hähne krächten. Ich war todmüde. Ich schlief, als der Bus, mit dem der Drehstab unterwegs war, plötzlich hielt. Ich kam zu mir. Durch die Scheibe sah

ich Dudows Wagen auf der falschen Seite der Straße. Mit eingedrückter Schnauze an einem Baum, die Türen offen. Ich sah Helmut Bergmanns Auto am Straßenrand und ihn mit einem Feuerlöscher in Händen vor dem Unfallauto. Als ich draußen war, sah ich die Frauen. Annette Woska lag neben dem Auto. Ganz still. Ihre Freundin, die zu Besuch da war, lag ebenfalls auf der Straße. Sie schrie und wälzte sich, hielt dabei ihre angewinkelten Knie umfasst. Ich konnte erkennen, dass Dudows dunkler Schopf auf dem Lenkrad lag. Ich floh. Rannte vorwärts auf der leeren Landstraße. Panisch. Kam zu mir vor dem Pförtnerhaus eines »Objektes«. Dort musste ein Telefon sein, um einen Notruf abzusetzen. Der Pförtner begriff mein Gestammel nicht. Wie betäubt ging ich zurück. Heute weiß ich: Ich stand unter Schock. Im Geiste sah ich mich neben den Frauen liegen. Ich erinnere mich nicht, wie es am Unfallort aussah, als ich dorthin zurückkehrte. Sehr viel später schilderte mir Heinz Mentel die Bergung des Verunglückten. Die Speichen des Lenkrades waren zerbrochen und hatten sich in seinen Schädel gebohrt. Der Bus fuhr uns zum Quartier. Niemand sprach. In meinem Hotelzimmer sah ich die junge Bulgarin, die bei Dudow ein Praktikum absolvierte, in ihr Bett gekuschelt, schlafen. Sie musste lange vor mir gekommen sein. Mein Weinkrampf weckte sie. Ich hatte keine Gewalt über mich – und keine zusammenhängenden Sätze. Sie gab mir ein starkes Beruhigungsmittel und redete mir zu wie eine Mutter ihrem Kind, bis ich einschlief. Ich glaube, ich konnte ihr nicht vermitteln, was geschehen war.

Näherung

Dudows Name drang 1955 in mein Bewusstsein, als ich mit der Studentenbühne der Karl-Marx-Universität in Leipzig »Furcht und Elend des Dritten Reiches« von Bertolt Brecht spielte. Ich war neunzehn. Meine Begeisterung für den Dichter führte mich unter anderem zu *Kuhle Wampe*. Den Film, seit seinem Verbot durch die Nazis verschollen, umgab eine Glorie, den Regisseur auch. Sein Name war Slatan Dudow. Merkwürdigerweise entging mir, dass er bei der DEFA drehte und seine Filme in den Kinos gezeigt wurden. Als ich 1958 an der Hochschule für Filmkunst in Babelsberg immatrikuliert war, bereitete Slatan Dudow *Verwirrung der Liebe* vor. Er suchte Kleindarsteller für den Faschingsball in seinem Film. Ich war neugierig und bewarb mich. Mit etwa hundert weiteren Bewerberinnen tanzte ich – in Kostüm und Maske – nach bachantischer Musik in einem schwach beleuchteten Saal Freistil. In einer Ecke bemerkte ich unter Anderen eine massige, dunkle Gestalt, die unser Treiben beobachtete. Ich nahm an: Dudow. Ich war enttäuscht von dieser meiner ersten Erfahrung mit praktischer Filmarbeit. Aber ich hatte bestanden. Ich war engagiert. Ich ging nicht hin. Ich war im sechsten Monat schwanger.



Regisseur Slatan Dudow bei den Dreharbeiten zum unvollendeten Film **Christine** (1963), rechts neben ihm: Kameramann Helmut Bergmann



Die opulente Faschingszene in der Kunsthochschule Weißensee war einer der Gründe für die Überschreitung des geplanten Budgets und der Drehdauer beim Film **Verwirrung der Liebe** (Slatan Dudow, 1959)



Eine moderne Version der »Wahlverwandtschaften«?
Angelica Domröse, Willi Schrader,
Annekathrin Bürger und Stefan Lisewski

Während des Studiums sah ich Dudows Filme und war verwundert, wie wenig sie meinen Erwartungen entsprachen. Mein Professor (Hans Rodenberg) hielt **Kuhle Wampe** für Dudows besten Film und war, als **Verwirrung der Liebe** erschien, in drastischer Weise aufgebracht über das unpolitische Sujet auf der Staffelei der Kunsthochschülerin und über das Liebes-Experiment, dessen Botschaft lautet: Schuster, bleib bei Deinem Leisten! Als ich den Film sah, war ich froh, nicht mitgewirkt zu haben. Der Nimbus, den Dudow seit meiner Studentenzeit in Leipzig für mich gehabt hatte, war dahin. Den Film empfand ich als oberflächlich. Die Figuren kamen mir nicht nahe.

Während des Studiums brachte ich zwei Kinder von zwei verschiedenen Vätern zur Welt. Meine Mutter starb nach grausamer Leidenszeit an Krebs. Von ihrem Sterbelager in Leipzig fuhr ich anderntags zur Abschlussprüfung nach Babelsberg. Ich hatte ein Diplom für Dramaturgie. Im Studio war dafür keine Stelle vakant. Das Mutterschutzgesetz verhalf mir zu einem Arbeitsvertrag als Regieassistentin. So kam ich auf Weisung der Studiodirektion eines Tages zu Slatan Dudow – als er **Christine** drehte. Plötzlich war ich diesem Menschen, von dem ich seit sieben Jahren wusste, in Arbeit verbunden.

Mit-Arbeit

Heinz Mentel, seit Beginn der Produktionsvorbereitungen Assistent Dudows, führte mich in meine Aufgaben ein. Mentel schätzte Dudow als Regisseur und Persönlichkeit. Er war ihm ergeben. »Der Professor möchte richtige Bauern – keine als Landarbeiter verkleideten Kleindarsteller«, beschwor er mich. Ich verbrachte viel Zeit in den umliegenden Dörfern, um Frauen und Männer von den Feldern und aus den Ställen der Produktionsgenossenschaften ins Studio zu locken. Menschen mit von ihrer Arbeit geformten Körpern, mit von Wind und Wetter verbrannten Gesichtern, mit wachen Augen, die noch nie ein Filmstudio von innen gesehen hatten. Dudow schätzte diese Menschen, war voller Empathie und an den Drehtagen mit ihnen sanft. An so einem Tag drehten wir eine der Tanzveranstaltungen. Die Szene wurde eingerichtet. Dudow drückte mir das Megaphon in die Hand und sagte: »Annonciere ihnen, was wir machen wollen. Steig auf den Tisch, damit sie dich sehen!« Ich war perplex. Ich wusste nicht, was er verlangte. Mit der Tröte in der Hand und hängenden Schultern stand ich da – gefasst auf einen Zornesausbruch. Aber da war ein ganz anderes in seiner Miene: Güte. Freundlich nahm er mir das Megaphon ab und stieg selbst auf den Tisch.

In anderen Zusammenhängen erließ er mir nichts: Wir nahmen die Dekoration »Christines Unterkunft« ab. Der Szenenbildner hatte im Möbelfundus ein passables Kinderbettchen aufgetan. Es leuchtete aus dem tristen Ambiente freundlich heraus. Während Bergmann die Brennweiten seiner Objektive ausprobierte, nahm Dudow die Atmosphäre des Zimmers prüfend in sich auf. Ich putzte eine Waschschüssel und hörte Bergmann sagen: »Diese Frauen, wenn sie was zu putzen finden, sind sie glücklich.« Ich war irritiert. Sein Unterton besagte: Diese Schmutzränder sind unwichtig. Die Schüssel ist nicht im Bild. Dudow sagte nichts. Was ich tat, tat ich, weil ich inzwischen wusste, wie wichtig ihm jedes Detail war. Christine litt unter Unordnung. Sie sorgte für Reinlichkeit in aller Kargheit. Dudow monierte das Kinderbett. Es war ihm zu schön. Ich machte mich auf die Suche nach einer Alternative. Im Möbelfundus gab es sie nicht. Ich glaube

eine Suchanzeige in der Zeitung führte mich zu einer Familie in Nähe des Bahnhofs Drewitz. Mindestens fünf Kinder wuselten dort und das Bett des Jüngsten war das Bett des Erstgeborenen gewesen. Alle hatten nacheinander darin geschlafen und waren herausgewachsen. Man sah es ihm an. Die Matratze ließ ich bei der Familie, die sich damit in den nächsten Nächten behelfen wollte. Es dauerte seine Zeit, bis die Dekoration abgebaut werden konnte und wir es zurückbrachten – trotz dringender Anfragen seiner Eigentümer zwischendurch.

Auch Christines Weihnachtsbaum fand vor Dudows Augen keine Gnade. Dudow grollte mit der Requisite, die einen Baum – mit handelsüblichem Weihnachtsschmuck behangen – hingestellt hatte. Es war nach Arbeitsschluss, als er ihn besichtigte. Mentel sah mich von der Seite an. Er wusste, was passieren würde. »Kannst Du das ändern?«, fragte Dudow mich. Ich fand den Baum ganz passabel. Christine hatte sich besorgt, was im Handel angeboten wurde. Im Fundus sei jetzt niemand mehr – und die Läden seien schon geschlossen, wandte ich ein. Dudow wurde zum Hypnotiseur. »Versuch es«, sagte er. »Morgen früh müssen wir drehen.« Ich war ratlos. Ich hatte keine Ahnung, wie sich Dudow Christines Baum vorstellte. Die kam mir auch nicht, als ich mit dem Baum einsam im Atelier zurückblieb. Ich resignierte. Ich fuhr nach Hause. Mit Bus und Straßenbahn. Eine Stunde. Es war ein Sommerabend nach zehn Stunden im tageslichtlosen Atelier. Niemand zu Hause. Meine Kinder lebten in Heimen. Ihre Väter waren nicht verfügbar. Ich suchte den aus der Auflösung des Haushalts meiner Mutter mir verbliebenen Christbaumschmuck hervor: Sterne aus Silberpapier und die spiegelnden Glaskugeln meiner Kindheit. Sie trugen Wachs- und Brandflecken und waren mir teuer wie das immer wieder aufgehobene schwere Lametta und die Halter für Kerzen aus Wachs. Damit fuhr ich von der Berliner Vorstadt zurück nach Babelsberg ins Studio und verbrachte die Nacht damit, Christines Baum neu zu schmücken. Mit diesem Baum wurde gedreht.

Christine bügelt. Die Requisite war zuständig fürs Equipment. Als wir drehen wollten, geriet Dudow außer sich: »Was bügelt sie da?«, zürnte er. »Morgen heiratet sie! Sie bügelt Hochzeitswäsche!!!« Das stand nicht im Drehbuch. Niemand hatte es dort gelesen. Dudow erwartete von seinen Mitarbeitern, dass sie mitdachten. Wir standen mit hängenden Ohren und überlegten, wo wir von jetzt auf gleich »Hochzeitswäsche« herbekamen. Ohne diese würde nicht gedreht. Dudow hasste Gedankenlosigkeit bei der Umsetzung seiner Vorgaben. Alle gaben sich größte Mühe, seinen Ansprüchen gerecht zu werden. Die Kostümbildnerin war auch in den Dörfern unterwegs. Bei der Anprobe jener verwaschenen Kittelschürze, die Christine zu Hause trägt, flüsterte sie mir zu: »Die habe ich einer jungen Frau vom Leibe gezogen.«

Authentizität und Genauigkeit gehörten zu Dudows

Arbeitsethos. Und er verlangte sie von allen Mitarbeitern. Erst als ich auf der DVD die Aufnahmen im Säuglingsheim sah, sah ich, wie grob er dagegen verstoßen hatte. Die Szene zeigt Christine im Wochenbett. Die Tür wird geöffnet. Die Säuglingsschwester bringt ein Wickelkind, das satt und zufrieden aus seinem Kissen guckt. Sie sagt zu Christine: »Ein Junge!«. Diese Szene variiert Dudow viermal. Diese Wickelkinder waren mindestens vier Wochen alt. Die Szene behauptet: Christine wird ihr eben geborenes Kind an die Brust gelegt. Das ist himmelschreiend unstimmig. Es konnte ihm doch nicht unbekannt sein, dass eine Gebärende noch im Kreißsaal das Geschlecht ihres Kindes erfährt. Wie wäre er in der Endfertigung mit diesem Lapsus umgegangen? Ich erinnere mich nicht, beim Drehen dabei gewesen zu sein.

Christine

Heinz Mentel hatte Dudow bei der Suche nach der Hauptdarstellerin begleitet und akzeptierte voll und ganz dessen Entscheidung für Annette Woska, die Dudow in Leipzig an der Theaterhochschule fand. »Sie hat ein Gesicht wie eine offene Schale.« Jede Regung sei darin ablesbar. Sie mache nichts. Sie vertraue dem Professor. Er projiziere das Bild, das er von der Figur habe, auf sie und bekommt es quasi gespiegelt. Mentels Begeisterung bewirkte nicht, dass ich sah, was er sah.

Was sah ich? Eine Schauspielerlewin, zu jung, zu lebensunerfahren, um die Konflikte der Figur glaubhaft darstellen zu können. Ich sah einen Regisseur, der alles tat, ihr Bedingungen zu schaffen, die ihr Sicherheit und Selbstvertrauen im Drehprozess geben konnten. Ich hörte ihn davon reden, dass in Hollywood die Stars mit »mobiler Maske« drehfertig ins Atelier gefahren wurden. Ich lernte, »mobile Maske« war ein Wohnwagen, eingerichtet für Kostüm und Maske und zugleich Aufenthaltsort für den Star in den Drehpausen. Nicht nur ich fand das exotisch. Es war Usus, dass die Schauspieler (Stars gab es bei der DEFA nicht), nachdem sie geschminkt und angekleidet waren, in ihrer Garderobe warteten, bis der Aufnahmeleiter oder sein Assistent sie ins Atelier holten. Vor die Kamera. In der Regel, nachdem sie von einer Bühnenprobe oder einer Vorstellung aus Berlin gekommen waren und nach dem Drehen dorthin zurück mussten. Annette Woska hatte außer in Dudows Film keine Verpflichtungen. Sie wohnte im Gästehaus der DEFA in Babelsberg und bei Außenaufnahmen in Dudows Sommerhaus in Buckow. Aus der »mobilen Maske« wurde nichts.

Als Annette Woska nach einer krankheitsbedingten Ausfallzeit zum Drehen zurückkehrte, blass und schwach, setzte Dudow das Engagement eines Lichtdoubles für sie durch. Ich suchte es an der Kleindarstellerbörse aus: blond, hellhäutig, in der Erscheinung Annette Woska entsprechend. Frau Pansegrau, das Double, übernahm



Armin Mueller-Stahl und Annette Woska in **Christine**
(Slatan Dudow, 1963)



Die junge Landarbeiterin Christine bekommt vier Kinder von vier Männern. Ihr Kampf um Emanzipation, Anerkennung und ein gutes Leben bestimmt den außerordentlichen Wert des Filmfragments innerhalb des DEFA-Filmerbes.

während des Einleuchtens die von Regie und Kamera festgesetzten Positionen der Darstellerin. Damit hatte Dudow ihr ein Privileg verschafft, das nicht von allen Mitarbeitern gebilligt wurde. Jeder andere Schauspieler musste sich der ermüdenden Prozedur des Lichtmessens stellen. Das erzeugte eine untergründige Misstimmung beim Filmproletariat, bei dem Dudow für seine »Extravaganzen« sowieso verschrien war. Wieweit der Spott über den »Star« und dessen Double die Betreffenden, Woska, Pansegrau und Dudow tangierte, weiß ich nicht. Dudow ging es um das Wohl seiner Hauptdarstellerin, und in jedem Fall schützte er sie vor jeder Nachrede.

Heute, siebenundfünfzig Jahre nach Dudows Tod, sehe ich Annette Woska – von Dudow geführt, von Bergmann fotografiert – sich Christine anverwandeln. In den stillen Nahaufnahmen verinnerlicht ihr Gesicht deren Reifeprozess. Christine verkörperte für Dudow das Helle, Lichte, Hoffnungsvolle der Nachkriegsjahre. Nach der opulenten Farbigkeit von *Frauenschicksale* und *Verwirrung der Liebe* kehrte er zu Schwarzweiß zurück. Er erzählt den Aufbruch in diese Zeit mit herbgrauen Landschaften, in dunklen Räumen mit funzigen Glühbirnen. Einzig der Rummelplatz gleißt. Trügerisch. Wo Christine im Bild ist, geht alles Licht von ihr aus: von ihrem hellen Kleid, einer weißen Bluse, von ihrem erwartungsfrohen – und noch von ihrem traurigen Gesicht. Die Figur besteht – auch in Schmerz und Verzweiflung – auf einem unbeirrbareren Vertrauen ins Leben. Vielleicht wäre der fertige Film ein Spiegel gewesen, in dem ich mich hätte finden können.

Dudow nannte Christine eine »Jeanne d'Arc der Liebe«. Er sagte, sie stünde aus ihren Niederlagen auf, zöge immer wieder in den Kampf um ihr Glück, verlöre nie den Mut. Ich fand das Bild nicht stimmig. Jeanne d'Arc zog für Frankreich in den Krieg und verlor dabei ihr Leben. Christines Glücksanspruch ist einfach. Sie will ein besseres Leben. Ihre Vorstellung davon basiert auf der Liebe zwischen Mann und Frau. Sie sucht den Mann, mit dem sie eine Familie gründen kann. Trotz herber Enttäuschungen gibt sie diesen Wunsch nicht auf – und nicht die Hoffnung auf Erfüllung.

Ich dachte: Sie lernt nichts aus ihren Niederlagen. Sie betrügt sich selbst, weil sie hofft, ihr Glück zu finden, indem sie die Existenz ihrer Kinder verschweigt. Sie lässt sich ausnutzen. Sie liefert sich mit ihren Hoffnungen einem Betrüger aus. Ich war ihr gram. Ich verstand sie – und wollte es nicht.

Ich glaubte zu sein, was Christine nach dem Willen ihres Schöpfers werden sollte: eine emanzipierte Frau, die die Chancen, die ihr die Gesellschaft bot, nutzte, ihrem Glücksanspruch folgte, der mit dem der Gesellschaft übereinstimmte. War ich das? Im tiefsten Inneren, mir uneingestanden, zweifelte ich daran – und damit an der Konzeption der Figur. Das stand mir vermutlich auf der Stirn und Dudow entging das nicht.

Heute denke ich: Ich war gegen mich. Ich war siebenundzwanzig und lebte mit Kompromissen, die ich nicht akzeptierte, in Widersprüchen, die ich nicht löste. Nicht lösen konnte? Wollte? Mein Gewissen protestierte gegen meine intellektuellen Rechtfertigungen. Ich lebte provisorisch, vorläufig. Der Konflikt war existentiell – er zerriss mich.

Christine überantwortet die Neugeborenen mit größter Selbstverständlichkeit dem staatlichen Kinderheim. Auch ich hatte das getan. Auch ich schlug alle Argumente, die dagegen sprachen, in den Wind. Auch ich hatte keine Familie. Ich musste und wollte arbeiten. Hätte ich nicht eine andere Arbeit finden können? Mit geregelter Arbeitszeit und freien Wochenenden? Ich wollte Filme machen.

Als wir in Kropstädt drehten, war ich überwältigt von der Großzügigkeit der Einrichtung und der liebenden Sorgfalt, die die Säuglingsschwestern ihren Schützlingen angedeihen ließen. Meine Kinder lebten in ähnlichen Einrichtungen. Sie haben es gut. Es fehlt ihnen an nichts, sagte ich mir. Aber ich kam nicht vorbei an der Kompetenz auch dieser Leiterin, die darauf bestand: Kein Heim vermag die Mutter zu ersetzen. Ich wusste es – und wollte es nicht zur Kenntnis nehmen. Manchmal spürte ich Dudows Blick. Ich spürte, wie sich mein Nacken versteifte. Er verstand besser als ich, dass ich mit mir nicht im Reinen war. Er reagierte auf meine, nonverbale Rebellion gegen seine Konzeption mit Nachsicht und Geduld. Heute verstehe ich, dass ich damals wütend war – und traurig über seine Empathie mit dieser Christine, die mich in Vielem spiegelte. Einmal saßen wir in einer Drehpause nicht weit voneinander entfernt. Ich zerteilte mir einen Apfel. Dudow sah mir zu. Er wiegte kaum merklich sein Haupt und sagte sanft: »Muss das Messer auf mich gerichtet sein?« Ich hatte das Messer absichtslos abgelegt. Die Spitze zeigt auf ihn. Wir lachten. »Ich weiß nicht ..., ich weiß nicht ...«, sagte er. ■



Christa Müller, am 29. Februar 2020

den gestorbenen –
slatan d. konrad w.
heiner c. lothar w.
andrej t. horst s.

am Acheron steh' ich
der Nachen legt
ab ohne mich

still blühen
verwüstete Gärten
beraubt ihrer Nester
ein Wind schlägt
Schneisen ins Kraut
Zikaden betäubt von
Events schweigen laut

Rot steigt der Mond
übern Lorbeer
und geht in die Wolken

– Christa Müller

Zum 50. Jahrestag der Uraufführung von **Kuhle Wampe**

Ein Filmprogramm in der Akademie der Künste 1982
– Erinnerungen von Günter Agde

Für das Jahr 1982 stand der 50. Jahrestag der Uraufführung von **Kuhle Wampe** an, und in der Akademie der Künste erwartete man von uns »Filmleuten« (wissenschaftliche Mitarbeiter der Wissenschaftlichen Abteilung Darstellende Kunst), dass wir »etwas« dazu machen sollten. Aber ich wollte nicht schon wieder Brecht, schon wieder Eisler, schon wieder Busch, Dudow. Diese Protagonisten des Films waren oft und ausführlich gewürdigt worden.

Ich kam auf zwei Ideen:

Zum Jahrestag der Uraufführung wird – über einen ganzen Tag verteilt – ein normal-alltägliches Kinoprogramm eines Berliner Kinos aus dem Jahr 1932 nachgestellt, mit Hauptfilm, Wochenschau und Kulturfilm: vier Programme, und das Hauptprogramm (die Abendvorstellung) sollte **Kuhle Wampe** sein. Damit sollte möglichst anschaulich vermittelt werden, in welchem Kino-Umfeld der Film damals gezeigt wurde.

Und das machten wir dann auch und zeigten: den Sport-(Rennfahrer-)Film **Kampf** (Regie Erich Schönfelder mit dem damaligen Star Evelyn Holt und dem realen Rennfahrer Manfred von Brauchitsch), den Musikfilm **Das Lied einer Nacht** (Regie Anatol Litwak mit dem Startenor Jan Kiepura), die Hochstaplerkomödie **Die Gräfin von Monte Christo** (Regie Karl Hartl mit Brigitte Helm und Gustaf Gründgens), dazu die Ufa-Wochenschauen aus den jeweiligen Uraufführungswochen und – als dreigeteiltes Kulturfilm-Vorprogramm – die Experimentalfilme von Oskar Fischinger. Diese Filmauswahl wurde von unseren damaligen filmhistorischen Kenntnissen und der (technischen) Verfügbarkeit der Kopien bestimmt. Das Staatliche Filmarchiv der DDR stellte die Kopien komplikationslos zur Verfügung – die Akademie hatte lediglich den Transport von den Bunkern in Wilhelmshagen und zurück zu organisieren.

Als Introduction morgens 11:00 Uhr lief **Ein Feigenblatt für Kuhle Wampe** (1975), eine historische Fernseh-Dokumentation von Christa Mühl und dem BE-Dramaturgen Werner Hecht, in dem die Zensurprozeduren um den

Die Akademie der Künste der DDR zeigt

mit dem Staatlichen Filmarchiv und dem Brecht-Zentrum der DDR

BERLINER KINO 1932

11 Feigenblatt für Kuhle Wampe
Dokumentarfilm des Fernsehens der DDR 1975
Buch und Regie Christa Mühl Werner Hecht

12 Ufa-Wochenschau Experimentalfilme von Oskar Fischinger* (I)
Rennfahrerdrama: Kampf Regie Erich Schönfelder
mit Manfred von Brauchitsch Evelyn Holt Lucie Höflich

15 Ufa-Wochenschau Experimentalfilme von Oskar Fischinger (II)
Sängerfilm: Das Lied einer Nacht Regie Anatol Litwak
mit Jan Kiepura Magda Schneider Fritz Schulz

18 Ufa-Wochenschau Experimentalfilme von Oskar Fischinger (III)
Hochstaplerkomödie: Die Gräfin von Monte Christo Regie Karl Hartl
mit Brigitte Helm Rudolf Forster Gustaf Gründgens

20 Uhr **Kuhle Wampe** oder **Wem gehört die Welt?**
Buch Bertolt Brecht Ernst Ottwald Musik Hanns Eisler
Regie Slatan Dudow mit Hertha Thiele Ernst Busch
Martha Wolter Adolf Fischer Gerhard Bienert Lili Schönborn

Kartenvorverkauf ab 11. Mai die, bis do. von 14 bis 19 Uhr in der Akademie der Künste Eintritt 1,40 M je Vorstellung

22. Mai 1982

1040 Berlin Hermann-Matern-Str. 58
Großer Saal

Einkopf und Falbier Bücher und Schallplatten

Das Veranstaltungsplakat von Karl-Heinz Drescher (1982),
www.drescher-plakate.de

Originalfilm von 1932 nachgestellt worden waren. Und um 20:00 Uhr dann natürlich **Kuhle Wampe**. Dazu ein schönes großes Plakat von Karl-Heinz Drescher (dem Chefgrafiker des Berliner Ensembles, der für uns noch mehrere Plakate machte) mit der genauen Programmabfolge, das überall in Berlin geklebt wurde. (Das Plakat ist auf der Homepage von Drescher zu finden.)

Ich hatte intern ein bisschen Ärger, weil ich Leni Riefenstahls Film **Das blaue Licht** zeigen wollte. Generaldirektor Heinz Schnabel hatte jedoch Bedenken, den Riefenstahl-Film zu zeigen und ließ sich nicht überzeugen. Das Œuvre Riefenstahls war seinerzeit noch wenig erforscht, die Regisseurin galt allgemein als prominente Protagonistin des NS-Kinos und strikte Vertreterin der NS-Ideologie. Da wollte Schnabel kein Aufsehen erregen. Und ich hatte im Kopf, dass man mit der Kombination Riefenstahl/Dudow zwei diametrale Pole eines ideologischen und kinematografischen Felds markieren konnte. Den Film habe ich dann ausgetauscht.

Der Clou des Vor-Programms waren – für Eingeweihte und Kenner – die Filme von Oskar Fischinger, deren Kopien mein Dok-Film-Kollege Volker Weidhaas von der Dok-Woche Leipzig besorgt hatte. Er hatte auch mit der Witwe Elfriede verhandelt, die uns die Filme kostenlos auslieh. Die Fischinger-Filme waren noch nie in der DDR gezeigt worden. Sie offerierten bedeutende filmische Experimente aus der Frühzeit des deutschen Kinos und erhebliche avantgardistische Impulse.

Die (Berliner) Vielfalt der Kinoprogramme von 1932 wurde kenntlich.

Die zweite Idee war: Ich suchte nach Statisten von **Kuhle Wampe** (aus dem großen Sportfest-Komplex, an dem über 4.000 Arbeitersportler teilgenommen hatten) und schrieb einen Aufruf, der in der Berliner Presse veröffentlicht wurde: Wochenpost, Berliner Zei-

tung, Berliner Rundfunk: die Filmkritikerin des Senders Margit Voss sendete den Text mehrmals: »Bitte, Statisten von damals, meldet Euch bei uns!« – mit meinem Namen und meiner Akademie-Telefonnummer.

In den folgenden Wochen kamen viele ältere Leute zu mir in die Akademie und erzählten ihre Erinnerungen, brachten auch Memorabilien mit. Unvergesslich ein älterer Mann aus Bernau: Er brachte ein privates Fotoalbum, das er für seine Familie angelegt hatte, im Querformat, mit Seidenpapier als Trennblätter. Die ersten Seiten: der Mann auf privaten Schnapsschüssen von den Arbeitersport-Szenen aus dem Film, reine Amateuraufnahmen, 6x9 cm, schlichtes Schwarzweiß, mit der Agfa-Box gemacht. Anschließend in gleicher Manier Fotos von der





In der Mitte: Slatan Dudow bei Dreharbeiten auf dem Müggelsee zu **Kuhle Wampe – oder: Wem gehört die Welt?**, hinter dem Okular: Kameramann Günther Krampf

Olympiade 1936, anschließend Fotos von Einberufung und Wehrdienst, dann vom Polen- und Ostfeldzug und Verwundung. Und er immer mit dabei. Ein Jahrhundertleben sozusagen.

Erna Beier, Frau des Karikaturisten Alfred Beier-Red und Mutter von Brigitte Beier, erzählte mir von den Dreharbeiten: Sie gehörte zu den Fichte-Sport-Ruderinnen und hatte so etwas wie eine Tageskasse, aus der sie am Abend jedes Drehtags ihren Mitrudern, den Statisten, die Spesen auszahlte. (Tochter Brigitte Beier war meine Kommilitonin an der Leipziger Theaterhochschule, Heiner Carow hatte sie 1964 in seinem Film *Die Hochzeit von Länneken* besetzt.) Ein Mann brachte einen historischen Stadtplan mit dem Areal »Kuhle Wampe« am Kleinen Müggelsee mit Einzeichnungen des Zeltlagers, er markierte »sein« Zelt.

Wir haben alles, was die ehemaligen Statisten uns zeigten, dann am Tag der Veranstaltung im Innenhof der Akademie in großen Vitrinen ausgestellt. Einige wollten ihre Sachen auch nicht ausleihen. Diese Leihgaben haben wir hinterher an alle zurückgegeben. (Damals sind wir überhaupt nicht auf die Idee gekommen, dass solche Stücke historischen (Sammel-)Wert haben, außerdem war die Akademie nicht der Ort, derlei zu sammeln. Ein Versäumnis.) Dann hatten wir noch einen Verkaufstand mit einschlägigen Platten und Büchern und eine Gulaschkanone, die unsere Kantine besorgt hatte, mit kostenloser Erbsensuppe und Fassbier. Es war ziemlich viel los den ganzen Tag.

Ich sah auch Katharina Dudow, die Tochter des Regisseurs, durchs Haus gehen. Sie hat sich jedoch weder unseren Mitarbeitern noch mir zu erkennen gegeben.

Wir haben alle diese Statisten natürlich zur abendlichen Vorführung eingeladen. Sie saßen in den beiden ersten Reihen des Konrad-Wolf-Saales. Heiner Carow, damals Vizepräsident der Akademie, begrüßte alle Zuschauer. Dann ließ er alle eingeladenen Statisten aufstehen – von links und rechts kamen die hübschesten Damen der Akademie und überreichten jedem eine rote Nelke. Begreiflicherweise große Rührung und viel Applaus.

Ein denkwürdiger Tag, der freilich ohne jede Folge blieb: keine Zeitung nahm davon Notiz. Nur der damalige Filmkritiker Ralf Schenk schrieb einen Artikel in der »Weltbühne«.

Wir haben so etwas nicht wieder gemacht, denn die Sache war sehr aufwendig und kostspielig. ■

Derzeit entsteht ein Sammelband über den Regisseur Slatan Dudow in der **Schriftenreihe der DEFA-Stiftung** (Hg.: Ralf Schenk und René Pikarski, vsl. 2021).

Neben dem historischen und filmwissenschaftlichen Blick auf sein Leben und Werk kommen auch viele Zeitzeugen Dudows zu Wort.

Als Beilage ist eine DVD mit dem Filmfragment **Christine** (1963) geplant, das von der DEFA-Stiftung momentan aufwendig rekonstruiert und restauriert wird.

anschauen & entdecken: **Verwirrung der Liebe**



Produktionsleitung: Adolf Fischer · Kamera: Helmut Bergmann · Bauten: Oskar Pietsch · Musik: Wolfgang Hohensee · Ein DEFA-Farbfilm im Verleih des VEB Progress Film-Vertrieb



Verwirrung der LIEBE

Annekathrin Bürger

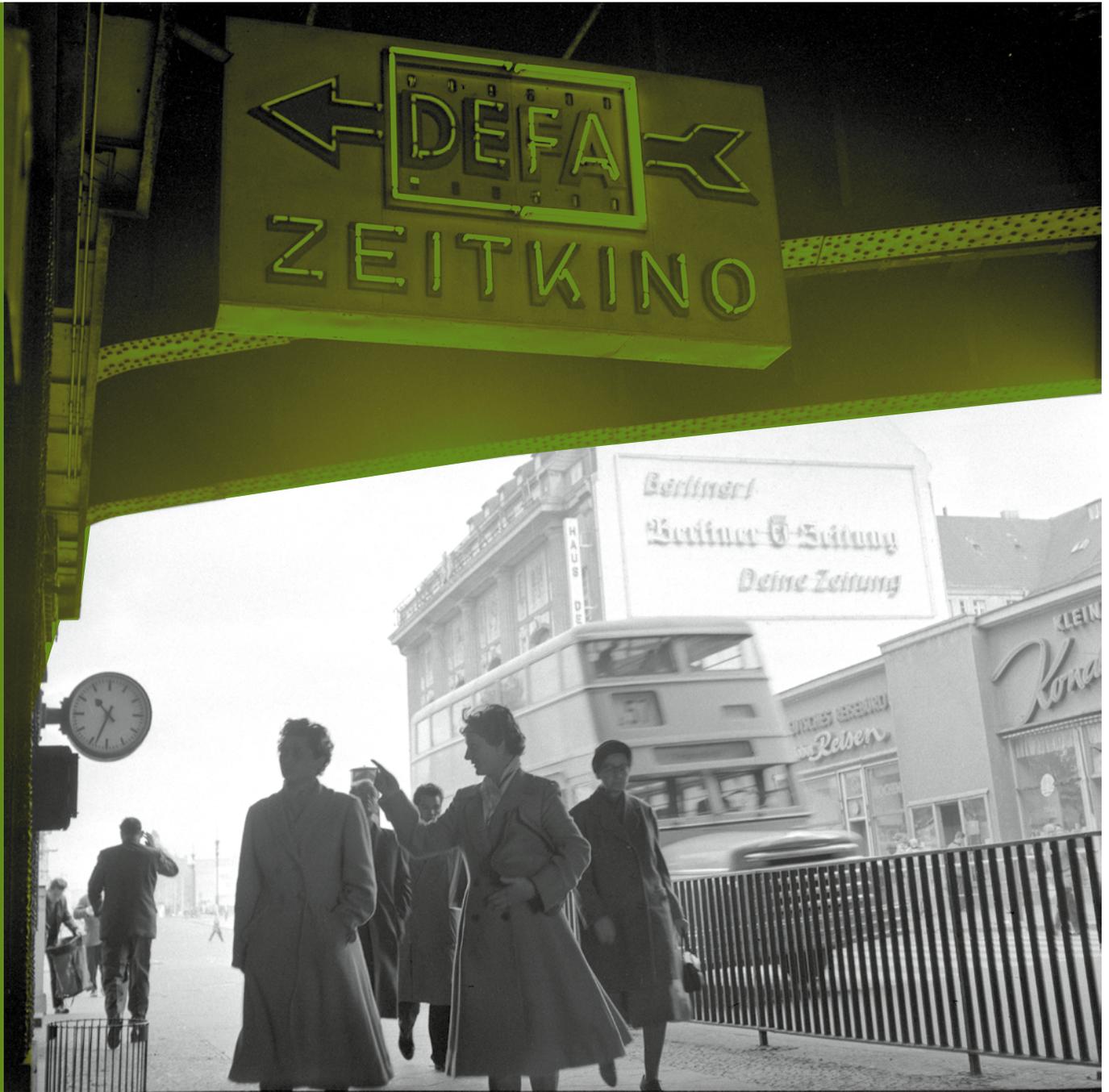
Willi Schrade

Stefan Lisewski

Angelica Domröse

Drehbuch und Regie: Slatan Dudow

III 18' 2-26388 - Ag 216 388-50 DDR



Vorwiegend aus politischen Gründen

Die DEFA-Zeitkinos in Berlin und Leipzig in den 1950er-Jahren
von Jeanpaul Goergen

Horst Sturm fotografierte am 14.10.1960 den Eingang zum DEFA-Zeitkino am Bahnhof Berlin-Friedrichstraße (Bundesarchiv 183-76979-0004)

Die Einrichtung von Zeitkinos in der DDR war Teil einer breit angelegten Kinofizierung, zu der auch die Kinowagen der Deutschen Reichsbahn gehörten.¹ Die ab 1950 in Bahnhöfen eingerichteten DEFA-Zeitkinos spielten aktuelle (»zeitnahe«) dokumentarische, populärwissenschaftliche und kulturelle Kurzfilme, ferner Animationsfilme und satirische Filme der Reihe **Das Stacheltier** sowie zu jeder Vorstellung den **DEFA-Augenzeugen**. Auf dem Programm standen zudem Filme aus der Sowjetunion und anderen sozialistischen Ländern. Außerdem zeigte die DEWAG – der Monopolbetrieb für die Werbung in der DDR – monatlich zehn Diapositive vor Programmbeginn.² Eine Vorstellung dauerte jeweils rund eine Stunde bei laufendem Einlass. Anfangs spielten die Zeitkinos von morgens 10 bis abends 22 Uhr, später wurden die Spielzeiten ausgeweitet. Der Programmwechsel erfolgte im wöchentlichen Rhythmus.

1950 eröffneten drei DEFA-Zeitkinos in den Berliner Bahnhöfen Friedrichstraße und Alexanderplatz sowie im Hauptbahnhof Leipzig. Zu einer Zeit, als der Bahnverkehr noch sehr ausgedünnt war und es lange Wartezeiten gab, richteten sie sich vor allem an ein durchreisendes Publikum; gewiss hoffte man auch auf auswärtige Besucher. Wie in einem Wartesaal gab es gut sichtbar eine große beleuchtete Uhr. Zur gleichen Zeit etablierten sich auch in Bahnhöfen der Bundesrepublik Aktualitätenskinos (AKI); das erste eröffnete am 25. November 1950 im Frankfurter Hauptbahnhof. 1960 zeigten 15 AKI-Theater in bundesdeutschen Großstädten, ebenfalls bei laufendem Eintritt, kurze Kultur-, Dokumentar- und Zeichentrickfilme sowie Wochenschauen.³

Der Einbau von DEFA-Zeitkinos in Bahnhöfen ging auf Vereinbarungen des Amts für Information beim Ministerpräsidenten der DDR mit der Generaldirektion der Reichsbahn und dem Staatlichen Komitee für Filmwesen von Ende 1949 zurück. Einrichtung und Betrieb übernahm die damals noch als deutsch-sowjetische Aktiengesellschaft organisierte Deutsche Film AG (DEFA).

Die Zeitkinos sollten aber nicht nur als neue Unterhaltungsstätte die Wartezeit der Bahnreisenden verkürzen, sondern ihre Einrichtung erfolgte »vorwiegend aus politischen Gründen«.⁴ Die Eintrittspreise mussten daher niedrig gehalten werden. Die DEFA rechnete mit einer Belegung von nur 40 Prozent täglich und ersuchte daher die Stadtverwaltungen in Berlin und Leipzig um eine Befreiung von der Vergnügungssteuer bzw. einen niedrigeren Steuersatz – der Betrieb rechne sich

sonst nicht. Gegenüber ihren Vertragspartnern wies die DEFA darauf hin, dass sie die Zeitkinos »nicht aus irgendwelchen Erwerbsgründen betreibt, sondern hierbei lediglich ihrer großen kulturpolitischen Aufgabe Rechnung trägt und hierbei sogar finanzielle Verluste in Kauf nimmt.« Es war von vornherein klar, dass die in den Zeitkinos vorgeführten Filme »nur einen ideologischen Zweck« verfolgten.⁵ Auch seien sie »für das gesamte Filmschaffen in der Ostzone von allergrößter Bedeutung.«⁶ Sondervorstellungen für Schulen und Massenorganisationen in den Zeitkinos waren in Vorbereitung.⁷

Die DEFA-Zeitkinos

Ursprünglich hatte die DEFA für 1950 den Bau von acht bis zehn Zeitkinos geplant. In Berlin sollten im Schlesischen Bahnhof (heute: Ostbahnhof), im Stettiner Bahnhof (heute: Nordbahnhof), im Bahnhof Zoologischer Garten, am Ostkreuz sowie am Potsdamer Platz weitere Zeitkinos entstehen.⁸ Tatsächlich konnten aber nur zwei in den Bahnhöfen Friedrichstraße und Alexanderplatz errichtet werden; dort wurden jeweils kleinere Warteplätze zu Kinos umgebaut. Als erstes eröffnete am 7. Juli 1950 das DEFA-Zeitkino Bahnhof Friedrichstraße mit 177 Plätzen. Ab und zu, so die Berliner Zeitung zur Eröffnung, spüre man »das dumpfe, kaum vernehmbare Rollen der eine Etage höher fahrenden S-Bahnzüge«. Das Eröffnungsprogramm zeigte neben dem aktuellen **Augenzeugen** und dem Kulturfilm **Leben aus dem Teich** (Otto Gnieser, 1949) den Dokumentarfilm **Von Hamburg bis Stralsund** (1950), in dem Andrew Thorndike propagandistisch den Wiederaufbau der DDR-Werften den Demontagen in Westdeutschland gegenüberstellt. Zur Eröffnung dankte Sepp Schwab – als Direktor der DEFA – der Regierung, dass sie vor kurzem den Kinos zur Auflage gemacht habe, zu jedem Programm auch einen Kurzfilm zu zeigen.⁹ Diese Anordnung wurde allerdings nicht durchgehend befolgt, sodass die von der DEFA und später vom PROGRESS Film-Verleih gelieferten Kurzfilme häufig kein oder nur wenig Publikum fanden.

1 Vgl. Jeanpaul Goergen: DEFA auf Schienen. Die Kinowagen der Deutschen Reichsbahn. In: Leuchtkraft. Journal der DEFA-Stiftung, Nr. 2, 2019, S. 100-104.

2 BArch DR 1/53185 (Vertrag zwischen DEFA und DEWAG, 26.8.1950).

3 Vgl. Film-Echo, Nr. 45, 4.6.1960, S. 706.

4 BArch DR 1/53185 (DEFA Deutsche Film AG, 29.11.1950).

5 BArch DR 1/53185 (DEFA Deutsche Film AG, 25.5.1950, 28.12.1951).

6 BArch DR 1/52935 (DEFA Deutsche Film AG, 13.12.1949).

7 Berliner Zeitung, Nr. 189, 16.8.1950.

8 Vgl. BArch DR 1/54917, BArch DR 1/52935.

9 Berliner Zeitung, Nr. 156, 8.7.1950. Der Beschluss des Ministerrats der DDR datiert vom 15.6.1950. (Neue Filmwelt, Nr. 8, 1951, S. 44).



Am 15.8.1950 eröffnete die DEFA im Bahnhof Berlin-Alexanderplatz das zweite Zeitkino (Foto: Köhler, Bundesarchiv 183-S99949)

Ein weiteres Programm von Ende Juli 1950 zeigte den neuesten *Augenzeugen*, die Kulturfilm *Licht in der Nacht* (Walter Brandes, 1949) über die Aufgaben der Seewetterwarte und *Schierke 1950* (Schmidt, 1950) über die ersten Wintersportmeisterschaften der DDR sowie den mittellangen polnischen Film *Der breite Weg* (*Szeroka droga*, Konstanty Gordon, 1949), der den Wiederaufbau Warschaws dokumentiert.¹⁰

Mitte August standen mit dem Trickfilm *Das verlassene Entlein* (Leonid Amalrik, 1948) und dem Dokumentarfilm *Winterjagd* (D. Dalskij, 1949) zwei farbige Tierfilme aus der Sowjetunion auf dem Programm.¹¹

Das zweite Zeitkino der DEFA eröffnete am 15. August 1950 im S-Bahnhof Alexanderplatz mit 174 Plätzen; ab Februar 1957 standen nur noch 170 Plätze zur Verfügung. Das Premierenprogramm zeigte neben dem *Augenzeugen*

den Kulturfilm *Formende Hände* (Hans Cürlis, 1948) über die Bildhauerin Renée Sintenis und *Die Pferde. Ein Kapitel aus der Entwicklungsgeschichte des Lebens* (Fritz Brunsch, 1949) sowie den Dokumentarfilm *Besserer Stahl* (Günter Mühlporte, 1950) über qualitative und quantitative Verbesserungen der Produktion im Stahlwerk Hennigsdorf. In diesem Film sah das Neue Deutschland den Beginn eines neuen Dokumentarfilms, »der nicht nur registriert, sondern der selbst in das Geschehen eingreift. Das mehr oder weniger große Unbeteiligtsein am Dargestellten ist geschwunden.«¹²

Am 15. Dezember 1950 nahm in einem Verkehrstunnel unter der Osthalle des Leipziger Hauptbahnhofs ein drittes DEFA-Zeitkino mit 242 Plätzen seinen Spielbetrieb auf.¹³ Ein Jahr später meldete es eine Million Besucher.¹⁴ Überlegungen, Zeitkinos in Dresden und Halle einzurichten, zerschlugen sich: Hier war der Hauptbahnhof zu zerstört, dort fand sich kein geeigneter Raum. Der Betrieb der DEFA-Zeitkinos lief vermutlich über die DEFA-Abteilung Theaterverwaltung, die Programmgestaltung über ihren Kulturfilmvertrieb.

Veränderungen der Programmgestaltung

Bis wann die Zeitkinos das Konzept des Kurzfilmprogramms beibehielten, ist unklar. 1959 boten die beiden DEFA-Zeitkinos in Berlin bereits zusätzlich Spätvorstellungen (Beginn: 22:15 Uhr) mit Spielfilmen an. Ende Juli 1959 wurde in der Friedrichstraße das Lustspiel *Meine Frau macht Musik* (Hans Heinrich, 1958) gespielt, während im Alexanderplatz *Kein Grund zur Eifersucht (Moglie per una notte*, Mario Camerini, 1951) lief.¹⁵ Ein Jahr später war auch die Umstellung des Tagesprogramms im Gange: Mitte Juni lief in der Friedrichstraße tagsüber der mexikanische Spielfilm *Rio Escondido* (Emilio Fernandez, 1947), während im Alexanderplatz das französisch-italienische Drama *Der Staudamm (La meilleure part*, 1955) von Yves Allégret gezeigt wurde.¹⁶

Am 31. Oktober 1952 übertrug die DEFA das Zeitkino Leipzig an die Vereinigung Volkseigener Lichtspieltheater Land Sachsen (VVL) und anschließend auf den Kreislichtspielbetrieb Leipzig.¹⁷ Es ist anzunehmen, dass im Rahmen der Umwandlung der DEFA von einer Aktien-

¹⁰ Neue Zeit, Nr. 168, 22.7.1950.

¹¹ Neue Zeit, Nr. 186, 12.8.1950.

¹² Neues Deutschland, Nr. 190, 16.8.1950.

¹³ Vgl. <http://defa-filmfreund.de/defa-zeitkino/> (13.10.2020).

¹⁴ Neue Zeit, Nr. 188, 14.8.1952.

¹⁵ Berliner Zeitung, Nr. 170, 24.7.1959.

¹⁶ Berliner Zeitung, Nr. 160, 17. 6.1960.

¹⁷ BArch DR 1/53185 (Interner Briefwechsel der DEFA, 19.12.1952 und 9.2.1953).



Werbeplakat zum Filmprogramm im Leipziger Hauptbahnhof 1955 (Bundesarchiv PLAK_105_7697)

gesellschaft in Volkseigene Betriebe auch die beiden DEFA-Zeitkinos in Berlin an die Bezirksfilmdirektion in Berlin abgegeben wurden – die Namen blieben aber bestehen.

Das DEFA-Zeitkino im Bahnhof Alexanderplatz schloss am 15. Januar 1961, sein Pendant im Bahnhof Friedrichstraße am 9. Februar 1962.¹⁸ Als Grund wurde jeweils der Umbau der Bahnhofsgebäude angeführt.

80 neue Zeitkinos in Planung

Die mit den DEFA-Zeitkinos in Berlin und Leipzig gesammelten Erfahrungen führten dazu, dass 1953 das Staatliche Komitee für Filmwesen (Abteilung Kinofizierung) einen neuen Anlauf unternahm, um weitere Zeitkinos einzurichten. Wieder ging es darum, den populärwissenschaftlichen und dokumentarischen Film stärker in den »Aufbau der Grundlagen des Sozialismus« einzubinden und »mehr an die Massen heranzutragen«.¹⁹ Die neuen Zeitkinos sollten »wegen ihrer kulturpolitischen Bedeutung grundsätzlich in verkehrsgünstigen Umsteigebahnhöfen« eingerichtet werden; erklärtes Ziel war die »Bewußtseinsänderung der Reisenden«.²⁰ Im Orwellschen Neusprech ausgedrückt, folgte die Errichtung von Zeitkinos »dem Bedürfnis der Bevölkerung nach politischer Aufklärung«.²¹

Zeitkinos sollten jetzt nicht mehr nur auf Bahnhöfen entstehen. Anfang 1953 plante das Staatliche Komitee für Filmwesen bis zum 31. März 1953 in der gesamten DDR 80 Zeitkinos zu installieren.²² Als weiterer Grund wurde nun ein »Überschuß« von populärwissenschaftlichen und Kulturfilmen genannt.²³ Angedacht war eine

Kombination von Zeitkino-Vorstellungen mit Kurzfilmen in den Mittags- und Nachmittagsstunden und einem normalem Spielbetrieb ab 17:00 Uhr. Wie viele Zeitkinos tatsächlich in der DDR in Betrieb waren, bleibt ebenso noch zu untersuchen wie deren Programmgestaltung.²⁴

Da die Zeitkinos nicht nur den **Augenzeugen** und eindeutige Propagandafilme, sondern auch Dokumentarfilme zu kulturellen Themen, Animationsfilme und satirische Kurzfilme und später in- und ausländische Spielfilme zeigten, waren sie eine Art Wundertüte, die cinéastische Entdeckungen ermöglichte. Der Dokumentarfilmer Karlheinz Mund erinnert sich, in den Berliner DEFA-Zeitkinos eine Reihe von Filmen gesehen zu haben, die sonst nur selten liefen, wie etwa *China – Land zwischen gestern und morgen* (Joop Huisken, Robert Menegoz, 1956) und *Die Seine trifft sich mit Paris* (*La Seine a rencontré Paris*, Joris Ivens, 1958).²⁵ Ein anderer Beobachter war begeistert, als er im Leipziger Zeitkino den sowjetischen Spielfilm *Die Kraniche ziehen* (*Letjat shurawli*, Michail Kalatosow, 1957) sehen konnte.²⁶

Da es keine nummerierten Plätze gab, waren die Zeitkinos zudem beliebte Treffpunkte für Liebespaare. Besonders nachgefragt war die letzte Reihe, »wo man garantiert niemanden störte und zwei sich herrlich unbeobachtet fühlen konnten.«²⁷ Die Zeitkinos in den Bahnhöfen zogen aber auch sogenannte »dunkle Elemente« an, wie es 1955 in der Klage einer Berlinerin über das Zeitkino im Bahnhof Alexanderplatz hieß: »Minderjährige Jungen sprächen Herren in der Vorhalle an, um dann mit diesen im verdunkelten Kino zu verschwinden. Unsere Volkspolizei sollte sich einmal um dieses Zeitkino kümmern.«²⁸ ■

18 Dank an Rudi Freund für zahlreiche Hinweise.

19 BArch DR 1/23417 (Staatliches Komitee für Filmwesen, 5.2.1953).

20 BArch DR 1/23417 (Staatliches Komitee für Filmwesen, 7.7.1953).

21 Neues Deutschland, Nr. 55, 6.3.1953.

22 BArch DR 1/23417 (Staatliches Komitee für Filmwesen, 16.1.1953).

23 BArch DR 1/23417 (Staatliches Komitee für Filmwesen, 12.11.1952).

24 BArch DR 1/23417 (Staatliches Komitee für Filmwesen, 14.1.1953, Hausmittelung). Erwähnt werden Tageskinos in 35 Orten. Vgl. Dr. Kurt Willimczik: Zeitkinos und Kurzfilmprogramme in der DDR. In: Deutsche Filmkunst, Nr. 2, 1955, S. 91-92. Dort auch Zahlen zur Auslastung der Zeitkinos. Im Nationalsozialismus war der Germanist u.a. Pressereferent der Reichstheaterkammer. (Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Nr. 55, 1944, S. 83)

25 Gespräch mit Karlheinz Mund, 11.2.2020.

26 Otto Künemann: Zeitkino – letzte Reihe. In: Otto Künemann, Martina Güldemann: Zeitkino – letzte Reihe. Geschichten und Anekdoten aus dem alten Leipzig. Gudensberg-Gleichen 2007, S. 50-54.

27 Ebd., S. 54.

28 Neue Zeit, Nr. 283, 4.12.1955.

Babelsberger Verlobung



Jörg Foth über seine Assistenz bei Bernhard Wicki

Neben Liselotte Pulver tritt Bernhard Wicki 1957 als »Büffel« mit Roland Kaiser als seinem Sohn Pips in Helmut Käutners **Die Zürcher Verlobung** auf, 1958 neben Hildegard Knef in Wolfgang Staudtes **Madeleine und der Legionär** als desertierter Fremdenlegionär. Da sei er hineingerutscht in diese Unterhaltungsfilm, erklärt Wicki voller Trotz. Die Fremdenlegion ist aber unter Halbstarcken hüben und drüben ein Dauerthema.

Als Wickis Regiedebüt hat seine Sozialfilmrevolte **Warum sind sie gegen uns?** am 12.10.1958 im Zoopalast Premiere. Am 25.10. tritt Bill Haley im Sportpalast auf, das mediale Entsetzen in Ost und West ist grenzenlos.

Von meiner Schule Wollankstraße durch die S-Bahn-Brücke mit Grenze zum Prinzenpalast. Mit Schülermonatskarte Ost kostet der Kinointritt 1:1.

Das geteilt ungeteilte Berlin ist für mich das schönste, das es jemals gab.

Anfang 1962 haut eine Klasse der EOS Max Planck Auguststraße 14–16 ab. Abends springen immer zwei auf den Interzonenzug, wenn der die Friedrichstraße verlässt. Blanke Hände, enge Jeans, Lederjacke, Toreroabsätze, Petticoats. Im Gleisbett rennen. Eine Waggontür greifen. Hochspringen. Auf einem Trittbrett bis Zoo. Morgens meldet das Radio eine gelungene Flucht zweier Jugendlicher aus Ostberlin. Dann bereiten sich die nächsten vor. 1964 wird diese Schule meine.

Am 15.9.1965 treten die Rolling Stones in der Waldbühne auf. Wieder grenzenloses Entsetzen in Ost und West. Die Schule erklärt uns den Krieg, sie verbietet blaue Hosen, grüne Mäntel, lange Haare. Eva, mit der ich bis heute verheiratet bin, wird erklärt, sie soll nicht mit mir gehen. Die beiden späteren Bürgerrechtler Bernd und Manfred teilen mir mit, sie dürfen in den Pausen nicht mehr mit mir auf dem Schulhof stehen. Unter den Lehrern gibt es nur einen Freigeist. Monsieur Hubert Gleißner. Alles andere ist Erziehungsanstalt.

Roland Grüttner, Hans-Joachim Zentsch, Johannes Lucchesi und ich schwänzen 1966 Unterricht, um in der

Camera Oranienburger um 12:00 Uhr **Die Brücke** (1959) von Bernhard Wicki zu sehen. Seine Leinwandjungs sind so alt wie wir. Zurück in der Sonne stehen wir vor der Monumentalruine mit Kino. Roland zündet sich und Hajo eine an und sagt: Und wir haben doch gewonnen! Wir. Schulschwänzer. Hippies. Gammler. Halbstarke. Wir. Volkssturmjungs. Dafür flöge man von der EOS.

Wir lachen. Wir weinen. Wir lachen uns tot.

Roland verlässt uns im Sommer, wird Kellner im Zenner, stirbt in den 1990ern.

Trixi Jessel malt Blümchen auf meine polnischen Volleyballschuhe, verlässt uns im selben Jahr, gelangt nach Indien und wieder zurück bis an die Alpen. Angela Liedtke wird Anfang 1967 auf einem bombastischen Fahnenappell relegiert, weil sie einem Westsender schrieb. Sie ist schwanger, muss nicht ins Gefängnis, geht mit Tochter und Ausreiseantrag rüber, lebt dann auf einer spanischen Insel und jetzt in Holland.

Hajo wird im Herbst 1967 mit Hilfe einer haarsträubenden Lüge relegiert. Trotz Verbot für sämtliche Abiturinstitutionen der DDR gelingt es ihm nach Jahren als Krankenpfleger in der Charité, Medizin zu studieren. Er stirbt 1986 als Assistenzarzt.

Christa Plütschow heiratet in die Schweiz. Bernd Konrad sitzt nach dem Abitur wegen versuchter Republikflucht im Gefängnis. Bei Erich Honeckers Amnestie reist er in den Westen aus und wird Kunsthistoriker in Radolfzell. Mein letztes halbes Jahr von Hajos Relegierung bis zum Abitur überstehe ich wohl, weil ich mich drei Jahre zur Volksmarine melde. Danach will ich zur Handelsmarine und beim ersten Landgang in Indien bleiben.

Am Ende fliehe ich nicht in die Ferne, sondern ins



Hans-Joachim Zentsch

Kino und studiere nach einem Volontariat im Fernsehen Regie in Babelsberg. Alfred Hirschmeier gibt 1974/75 ein wundervolles Probeseminar an der HFF. Hier drehe ich **Solche wie Dich**. Erst 1990 setzt Hirschmeier seinen Szenografie-Unterricht fort. 1931, geboren im Jahr von Phil Jutzis **Berlin – Alexanderplatz**, stirbt er 1996, als es zum ersten Mal seit 1946 keinen einzigen neuen DEFA-Film mehr gibt. Dazwischen seine 65 Jahre. Sein Leben. Sein Studio. Der Name von niemandem sonst ist so identisch mit dem der DEFA wie Alfred Hirschmeiers.

Für meinen Diplomfilmstoff sitze ich Ende 1975 Wolfgang Kohlhaase gegenüber.

Ich spreche über seinen Text »Lasset die Kindlein alle« und den Film, den ich daraus machen würde. Er betrachtet mich und erklärt am Ende, seine Texte sind wie seine Kinder und er müsse zusehen, dass jeder von ihnen in die jeweils bestmöglichen Hände komme. Konrad Wolfs Meisterschülerin Evelyn Schmidt dreht diesen Film und ich denke, gut für diesen Text, von einer Frau in Film verwandelt zu werden. Noch ist Evelyn mir eine Kollegin, später eine nahe, nach allem die allerliebste.

Mit Diplom werde ich Fernsehregieassistent, ein Jahr später Telegrammbote in NO55 Marienburger Straße, dann holt mich Uli Weiß als Regieassistent für **Blauvogel** (1979) zur DEFA. Weitere Assistenzen, bis eine Meningitis mit Beteiligung des subkortikalen Hirnstammes mich für ein Jahr aus der Bahn wirft. 1982 darf ich eine Pilotstudie drehen, ein Jahr später meinen Debütfilm **Das Eismeer ruft**. Welturaufführung ist auf dem Max Ophüls Festival 84 in Saarbrücken. Der dortige OB Oskar Lafontaine erkundigt sich bei der Ständigen Vertretung der DDR in Bonn, wo denn in diesem Jahr der DEFA-Debütant auf seinem MOP-Nachwuchsfestival bleibt und erhält zur Antwort, der komme noch. Am letzten Tag des Festivals liegt ein Zettel auf den Tischen: Jörg Foth hat leider keine Ausreise erhalten, um 14:30 Uhr zeigen wir aber seinen Film noch einmal. Diesen Zettel bringt mir Karl-Heinz Heymann zusammen mit der Van Morrison LP »Astral Weeks« mit.

Seit 1951 ermöglicht ein sogenannter »Swing« den deutsch-deutschen Handel. Von einem DDR-Wirtschaftsproblem zum anderen erhöht die BRD den sich aus diesem »Swing« für die DDR ergebenden zinslosen Kredit. In Ermangelung von Devisen versucht die DDR ihn mit wirtschaftlicher Leistung abzuarbeiten. 1982 beträgt der kumulierte Importüberhang aus der BRD in die DDR 25 Milliarden. Franz Josef Strauß erhöht den Swing beim DDR-Besuch 1983 auf die Rekordüberziehungslinie von 850 Millionen DM. Bis 1990 können diese Millionen zwar nach und nach durch das Verschern eigener Produkte und Manpower sowie Auftragsproduktionen von IKEA, Adidas und anderen zu Dumpingpreisen verringert, jedoch nie ausgeglichen werden.



In **Madeleine und der Legionär** (Wolfgang Staudte, BRD 1958) spielt Bernhard Wicki den italienischen Fremdenlegionär Luigi, der während des Algerienkrieges die Flucht aus der Armee wagt (neben Helmut Schmid und Hildegard Knef)

TAGESFAHRPLAN

Sonntag, 22. Januar 1984

Endzeitstimmung:
Die leichten Zeiten stehen uns zwar erst bevor -nach der Preisverkündung- doch nun beginnt um

10.00 Uhr Ulli Weiss'Film DIE LEICHTEN ZEITEN SIND VORBEI

Eine Kaffeepause von 21 Minuten soll Euch erfrischen, bis um

12.00 Uhr KOVACS von Thomas Haaf beginnt.

Melville läßt grüßen.
68 Minuten Pause lt. Plan (der wie üblich nicht stimmt) und in dieser schlagen unsere schnellen Köche nochmals voll zu. Der Tisch im Filmbüro ist jedenfalls gedeckt, die Suppe warm.

Jörg Foth hat leider keine Ausreise erhalten, aber um

14.30 Uhr zeigen wir seinen-Film DAS EISMEER RUFT.

Eine letzte Pause von 36 Minuten und der allerletzte Film beginnt um

16.30 Uhr Johannes Fluetsch's CHAPITEAU

Uff, geschafft, wir fahren ab zum Arbeitessen.

Organisation: Filmbüro Max-Ophüls-Preis, (Albrecht Stuby), Berliner Promenade 7, 6600 Saarbrücken, Tel. (0681) 389297, 3001/212

Der Schuldner DDR wird dem Gläubiger BRD sich selbst als letzte Rate zahlen.

Ab 1984 geht das Gespenst des Kapitalismus als Devisenrentabilität im Studio um. Die DEFA verkauft sich unter Wert, wirft sich weg für eine Mark. Gleichzeitig erhalte ich einen Nachwuchsregievertrag. Man wird mir in den nächsten fünf Jahren Gelegenheit geben, bis zu drei Filme zu drehen, weiterhin kann ich aber als Koregisseur oder Regieassistent eingesetzt werden. Als nächstes *Die Grünstein-Variante*.

Da Kohlhaase seine Texte immer in die bestmöglichen Hände gibt, kann nach zwei Rundfunkversionen *Die Grünstein-Variante* jetzt als Allianz und DEFA-Brautschmuck entstehen. Dem Meister-Schachzug des deutsch-deutschen Kinos gelingt dessen dichtester Film. Ausgenommen Oskar Roehlers *Die Unberührbare* (1999/2000).

Aber da ist Deutsche Einheit keine Kunst mehr.

Auf Anraten Wolfgang Kohlhaases schickt mich Bernhard Wicki zu Hermann Simon in die Neue Synagoge Oranienburger Straße. Ich bitte Hermann Simon, das Drehbuch zu lesen und besonders die Texte und Handlungen der von Fred Düren gespielten Titelrolle zu kommentieren. Autor und Regisseur würden sich über jede Kritik und Anregung seinerseits freuen. Simon gibt das Unterwäschekostüm und Umstände von Gebeten zu bedenken, glaubt aber auch, auf dem Papier sei es etwas anderes als im Spiel Dürens. Er gratuliert mir zur Veröffentlichung einer Handvoll Miniaturen in Temperamente 3/83. Sie waren meiner 1982 nicht erschienenen Textsammlung »Mikado« entnommen. Bei Hermann Simon sehe ich durch ein Fenster die Rückfassade der EOS Max Planck. Hajo, Roland, Trixi, Angela, Christa, in wessen Gängen waren wir da gegangen, über wessen Stufen gestiegen. Unsere Lehrer sagten dazu kein Wort, da es nicht in ihren Tabellen stand. 1992 recherchiert Regina Scheer die Geschichte unseres Schulgebäudes AHAWAH.

Nach Hermann Simon werde ich an die Grenzübergangsstelle Bornholmer Straße kommandiert. Im Abendnebel habe ich vor der Bösebrücke am Intershops zu warten. Wäre ich ein Grenzer, würde ich mich verdächtig finden. Seltsamerweise werde ich nicht kontrolliert. Wahrscheinlich, weil, wo ich jetzt stehe, sich die Mauer 1989 öffnet.

Mein Spielfilm-Wolga kommt aus dem Westen durch Sprühlicht und Brimborium der Bösebrücke gefahren, stoppt, ich steige zu, wir fahren nach Niederschönhausen zu Fred Düren. Der Fahrer bleibt im Wagen, ich gehe mit einem Filmversicherungsarzt die Treppen hinauf zu Fred Düren. Per Routineuntersuchung erhält Fred Düren ein Glas, in das er Urin zu füllen hat. Düren verharret mit dem Glas, er steht wie betrogen und versteinert. Sein ganzer Körper voller Vorwurf und Abscheu.



Die **Grünstein-Variante** (Bernhard Wicki, BRD 1984) wurde mit Unterstützung der DEFA und vielen ostdeutschen Künstlern gedreht und beruht auf dem gleichnamigen Hörspiel von Wolfgang Kohlhaase.

Dann geht er schmerzverzerrt mit dem Glas ins Bad, kehrt mit etwas Gelb darin zurück und überreicht es mit stolzem Haupt, langem Arm und einer Portion Verachtung dem Versicherungsvertrauensarzt, dem Vorboten der Hölle. Dann fährt der Wolga diesen und mich zu Jörg Gudzuhn. Dort spielt sich dieselbe Szene genauso ab. Nur etwas komischer. Die seltsamen Abenteuer des Studios der Bolschewiki mit Mr. West.

Ich fahre mit der U-Bahn in den Prenzlauer Berg, der Arzt im DEFA-Wolga mit den beiden Urinproben Ost in sein Labor West.

Die Rahmenhandlung der *Grünstein-Variante* spielt in einer heutigen Kneipe.

Wicki, Hirschmeier und ich fahren durch Prenzlauer Berg und Mitte, betreten Kneipe um Kneipe, aber Wicki schüttelt überall den Kopf. Gardine, Sofa, Teppich, Trödel.

Wicki will etwas Bestimmtes. Dann die Bärenschenke Friedrichstraße 124 mit Blick in die Oranienburger und



»Mir ist, als ob ganz am Anfang jemand das Polaroiden ausprobierte. Es waren Tests zum Wegschmeißen gemacht, aber schon damals dachte ich, es ist etwas anderes darauf zu sehen als in Wirklichkeit oder eben auf normalen Fotos. Heute finde ich, ich hatte damals recht. Es gibt sicher kein besseres Grünsteinvariantendokument als dieses. Das Geisterhafte trifft sowohl die damalige Atmosphäre als auch die heutige Erinnerung.«
(Jörg Foth im Juni 2020 – auf dem Foto zu sehen ist Jörg Gudzuhn, der im Film den Lodeck spielt)

zum ehemaligen Kino Camera. Wicki erstarrt etwas wie Düren, sein Blick gleitet dann über die großen dunklen Bodenfliesen, die kahlen Wände und es zieht ihn in die Tiefe. Hinten setzt er sich und sagt, wir trinken ein Bier. Hirschmeier nickt und geht zurück. Ich sehe ihn bei der handfesten Dame bestellen. Wicki sitzt mit dem Rücken dorthin. Als die Dame das Bier bringt, beugt sie sich etwas zu früh um Wickis Schulter, streckt ihren Kopf um ihn herum und fragt voller Neugier und Wiedersehensfreude: Sagen Sie mal, sind Sie nicht Herr Wicki? Sie stellt die Biere ab und küsst seine Wange. Die Schöne und das Biest. Wicki errötet. Er lächelt. Hirschmeier hat bei der Wirtin nicht nur Bier bestellt, er hat ihr auch geraten, wem sie es bringt. Alfred Hirschmeiers Szenenbildner-Schachzug.

Und hier drüben kommt so ein einarmiger Bandit an die Wand. Dafür brauchen wir einen Rocker. Aber einen richtigen. Ich erkundige mich, wo es Heavy Metal gibt und gehe abends in den FDJ-Jugendclub Judith Auer im Neubaugebiet Landsberger Allee und Hohenschönhausener Straße. Die FDJ-Clubs, seit dem Mauerbau eingerichtet, um die Halbstarcken von der Straße zu bekommen, tragen Antifa-Namen. Nach der Wende überleben die meist verstümmelt: Knaack, Franz usw. 1984 verkehrt im Judith Auer nichts als schwarzes Leder mit Ketten an Mützen, Nieten und Tattoos. Ich gehe zu dem grimmigsten Rocker, stelle mich vor und erkläre, worum es geht. Wir kommen klar und Wicki lächelt noch einmal. Schwieriger wird die Besetzung der kleinen Rolle französischer Gefängniswärter. Wicki

lehnt alle ab, die ich ihm finde. Bis mir Monsieur in den Sinn kommt. Mein Französisch-Lehrer Hubert Gleißner. 1983 habe ich ihn für die Endfertigung meines Debüts *Das Eismeer ruft* ins Studio geholt, um bei der durch den Rundfunk in alle Welt übertragenen Siegesfeier auf dem Roten Platz die französische Stimme zu sprechen. Durch die Glasscheibe erlebe ich Monsieur, wie er den Text ruft, gestikuliert.

Die Väter Wickis und Gleißners Österreicher, eine Mutter Ungarin, eine Böhmin. Beide sind mehrfach vertrieben und entwurzelt.

Als Monsieur vor seinem Tod wünscht, für seinen 65. Geburtstag am 22.11.1992 aus dem Krankenhaus entlassen zu werden und die Ärzte das verweigern, zerschlägt er sein gesamtes Krankenzimmer, wird entlassen und stirbt am 11.12.

Kleinste Besetzungen lassen das Ganze erst richtig funkeln.

Die besten Trümpfe liegen jetzt in Wickis Hand.

Doch beginnen die Dreharbeiten mit einem Eklat, d. h. sie beginnen gar nicht. Der DEFA-Stab wartet in der Dekoration auf die erste Klappe, aber Wicki erscheint nicht. Er weigert sich zu drehen, bis die Allianz Film die mit ihm vorbesprochenen Details in seinen Vertrag übernimmt. Er tanzt den Kampf um sein Honorar auf unseren Rücken aus, aber ein Künstler im Westen darf sich nicht unter Druck setzen lassen. Er muss in Vorkauf bleiben. Das Spiel machen. Koste es, was es wolle.

Im Osten für den Westen Nacht für Nacht in einer Gefängniszelle arbeiten, ist seltsam. An einem der ersten Abende betritt Wicki wutschnaubend unsere Zelle, zeigt die Zeigefingergeste, mit der Unteroffiziere Untergebene zu sich zitieren, und schreit: Wenn der noch einmal zu mir so macht, reiße ich dem die Eier ab.

Wicki spricht von einer Grenzkontrolle, in der sein DEFA-Wolga zur Seite gewunken wurde. Und alle wissen, es hat keinen Sinn zu erklären, die Geste gelte nicht ihm, sondern dem Auto, in dem er sitzt. Ab sofort übernachtet Wicki in Cecilienhof. Trotzdem wird er vor den Nachtschichten in den Westen zum Kopierwerk gefahren, um sich die Muster der letzten Schicht anzusehen. Er ist verblüfft, dass sein Regieassistent im Westkopierwerk nicht neben ihm sitzt, um seine Nachdrehwünsche zu notieren. Aber dank Cecilienhof beschwert er sich nicht mehr über die Grenze.

Vor dem Dreh heißt es allabendlich: Pickups von hier bis da und hier bis hier.

Kostüm, Maske, Requisite, Script und ich stimmen uns ab, wer wann wo wie was war.

Das titelgebende, aber fiktive Schachspiel, dessen Eröffnung, Entwicklung und Finale in einzelnen Stellungen und Zügen immer wieder ins Bild gerät, ist dabei nicht ohne. Obwohl alles immer gut geht, spürt Wicki ein inneres Kopfschütteln des Stabes.

Und so poltert er los: In Amerika habe ich immer alles 360° in allen Größen gedreht.

Was sollen die um ihn Stehenden dazu sagen. Doch aus der Finsternis über uns, aus den Gerüsten der Bühnenarbeiter und Lichtbrigade tönt eine ruhige, voluminöse Arbeiterstimme: Dann geh doch nach Amerika Du Arsch.

Dank seiner galanten Vaterländer und schönen Frauen kann Wicki auch Noblesse. Sonst schösse er jetzt wohl ins Schwarze über uns, träfe einen Bühnenarbeiter und der läge tot auf dem Schach. Aber so passiert das einzig nicht zu Erwartende: Wicki überhört, was nie und nimmer zu überhören ist. Keine Reaktion. Nicht die mindeste. Ein Wirkungstreffer im Ring ohne Applaus.

Die von Hirschmeier gebaute Gefängniszelle besteht aus einem rechtwinkligen Raum. An der Ecke, an der die Zelle nach rechts führt, stehen zwei mit den Köpfenden an diese und jene Wand der Ecke stoßende Doppelstockbetten. Sie wiederholen den rechten Winkel der Ecke spiegelverkehrt wie zwei Flügel einer Windmühle. Wicki möchte die Kamera für eine Einstellung genau dorthin stellen, wo der Scheitelpunkt des Mauerwinkels den des Bettenwinkels trifft. Edward Klosinki sagt, die Kamera kann nicht stehen, wo eine Wand ist. Wicki besteht auf dieser Perspektive, weil die Wand Dekoration ist, die sich wegnehmen lässt. Edward erklärt, dass die Zuschauer die Zelle bereits aus jeder Richtung gesehen haben und wissen, dass die Kamera nicht stehen kann, wo eine Wand ohne Fenster ist. Mit aller Macht verlangt Wicki, die Wand sofort wegzunehmen und die Kamera dort hin zu stellen.

Edward stellt die Kamera fest und verlässt das Atelier. Wicki schreit ihm hinterher:

Du polnischer Hurensohn! Der Bewunderer des Aufstands beschimpft den Aufständischen aus Bewunderung. In den 1970ern habe ich viel Zeit in Polen verbracht, an den Küsten meiner Väter. Als Wickis Assistent gehe ich jetzt Edward nach wie einem Bruder und finde ihn auf einer Bank im Birkenweg, der das Direktions-



■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■
Hubert Gleißner

und Ateliergebäude mit dem Schneide- und Vorführhaus verbindet. Ich setze mich zu ihm. Dann schweigen wir. Ich merke, wie Edward beginnt, meine Anwesenheit als Brücke zurück ins Atelier zu empfinden. Und wie ein seine Wunde verschließendes Pflaster erzählt Edward mir von seinem Landsmann Igor Luther, der Kameramann für **Die Eroberung der Zitadelle** (1975/1977) war. Nachdem Wicki den Stab, die Darsteller und Komparse auf einer griechischen Insel geschunden und schikaniert hatte, am letzten Drehtag die letzte Klappe fällt und Igor Luther die Ansage vernimmt, der Film ist abgedreht, geht er wortlos zu Wicki und schlägt ihm so unter das Kinn, dass der viel größere Wicki k.o. zu Boden geht. Edward erzählt mir die Szene, als wäre es seine Faust gewesen, die mit diesem Schlag Grobians Gemeinheit rächte. Dann erheben wir uns und gehen in die Höhle des Drachen. Dort steht die Produzentin Lilo Pleimes. Sie muss mit Blaulicht durch die Grenze gekommen sein. Oder weilte zwecks nächster Projekte oder vorsichtshalber sowieso im selben Gebäude. Jedenfalls ist sie informiert, dass der Pole sich weigert zu drehen.

Edward baut die Kamera in die Ecke vor die Betten und dreht, was Wicki will.

Nach dem letzten Drehtag sitzt Edward eine Nacht bei mir und Eva zu Hause, wir hören Van Morrisons »Astral Weeks« und das Charlie Watts Orchestra, er schwärmt vom Kudamm, wie die Leute dort bis morgens sitzen. Das ist das Paradies, sagt er. Wir sprechen über Krzysztof Zanussi, den ich in den 1970ern häufig traf. Ich erzähle von meiner Hospitation bei dessen Doppelproduktion **Constans** (1980) und **Kontrakt** (1980). Ein Stab, eine Drehzeit, zwei Filme. Ja, sagt Edward, er dreht etwas zu viel. Als das Zeughaus 2020 eine Retrospektive zeigt, begrüße ich Zanussi, aber er erinnert sich nicht mehr an mich.

Auf einer der morgendlichen Nachhausefahrten im Auto agitiert Fred Düren uns und, ich glaube, sich gleichermaßen: Wir müssen ruhig bleiben. Wir dürfen uns nicht provozieren lassen. Auf keinen Fall. Darauf wartet er nur. Zum Drehbeginn am nächsten Abend steht ein gefüllter Wassereimer neben dem Stuhl, auf dem Wicki sitzt, und dem Tisch, auf dem das Schachspiel steht. Trotz Rauchverbot im Atelier gestattet die DEFA Bernhard Wicki, beim Drehen Zigarre zu rauchen. Nach dem Ablegen der Zigarre schiebt Wicki den Aschenbecher jeweils nach links, um vor sich Platz für sein Drehbuch zu haben. Links sitzt Fred Düren, der den Aschenbecher mit der qualmenden Zigarre jedes Mal zurück zu Wicki schiebt, der einen Zug nimmt, nachdenklich ausatmet, um den Aschenbecher noch etwas betonter und noch weiter nach links zu schieben. Auch Dürens Retourkutschen werden energischer, bis das Pingpong mit Aschenbecher in einen verbalen,

immer deftiger werdenden Schlagabtausch übergeht. Je lauter Wicki und Düren einander anschreien, desto mehr Stabmitglieder schleichen sich davon. Ich bleibe aus Sorge um Düren. Ich muss bei ihm sein, falls Wicki schlägt oder schubst. Wickis Höhepunkt lautet: Ich komm gleich mit der Kneifzange und zieh dir die Hosen aus. Und Dürens: Du abgetakelte Fregatte. Das war's. Ein großer Theaterkrach ist vorüber. Gute Schauspieler gelangen von einer Drama-Szene in eine alltägliche oder von diesem Stück in jenes.

Ist Wicki ein Schauspieler, der sich dem verweigert, was ihm zu spielen angeboten wird? Ekelt er sich vor den Medien und spielt er deshalb Regisseur? Ist das das innere Drama, das seine Filme auszeichnet? Wicki scheint beim Dreh nichts mehr zu fürchten als Kollegialität und Harmonie. Sie sind für ihn Vorboten eines schlechten Films. Seine Drehortdiktatur bewirkt, dass der Stab gehorcht. In der DEFA zwar weniger aus Angst, eher aus Souveränität.

Anfang 1985 erlebt **Die Grünstein-Variante** eine Aufführung in der DDR-Akademie der Künste. An der PINKELINNE genau dieser Akademie verkleiden sich meine EismeerKinder bis in alle Ewigkeit. Doch vor seiner Vorstellung sitzt Wicki gedankenverloren auf einem Stuhl in der Leere zwischen erster Reihe und Leinwand. Hilflos. Zerstört. Nicht zerstörerisch. Seit Drehende habe ich ihn nicht mehr gesehen. In sich gekehrt sieht er mich spät die Stufen zu ihm herabkommen. Dann entsteht zwischen uns eine Umarmung. Still, ehrlich, zärtlich. Was für ein Paar, würde jemand denken, der uns sähe. Ich denke, was für ein zerbrechliches Wesen. Und was für eine Panzerung.

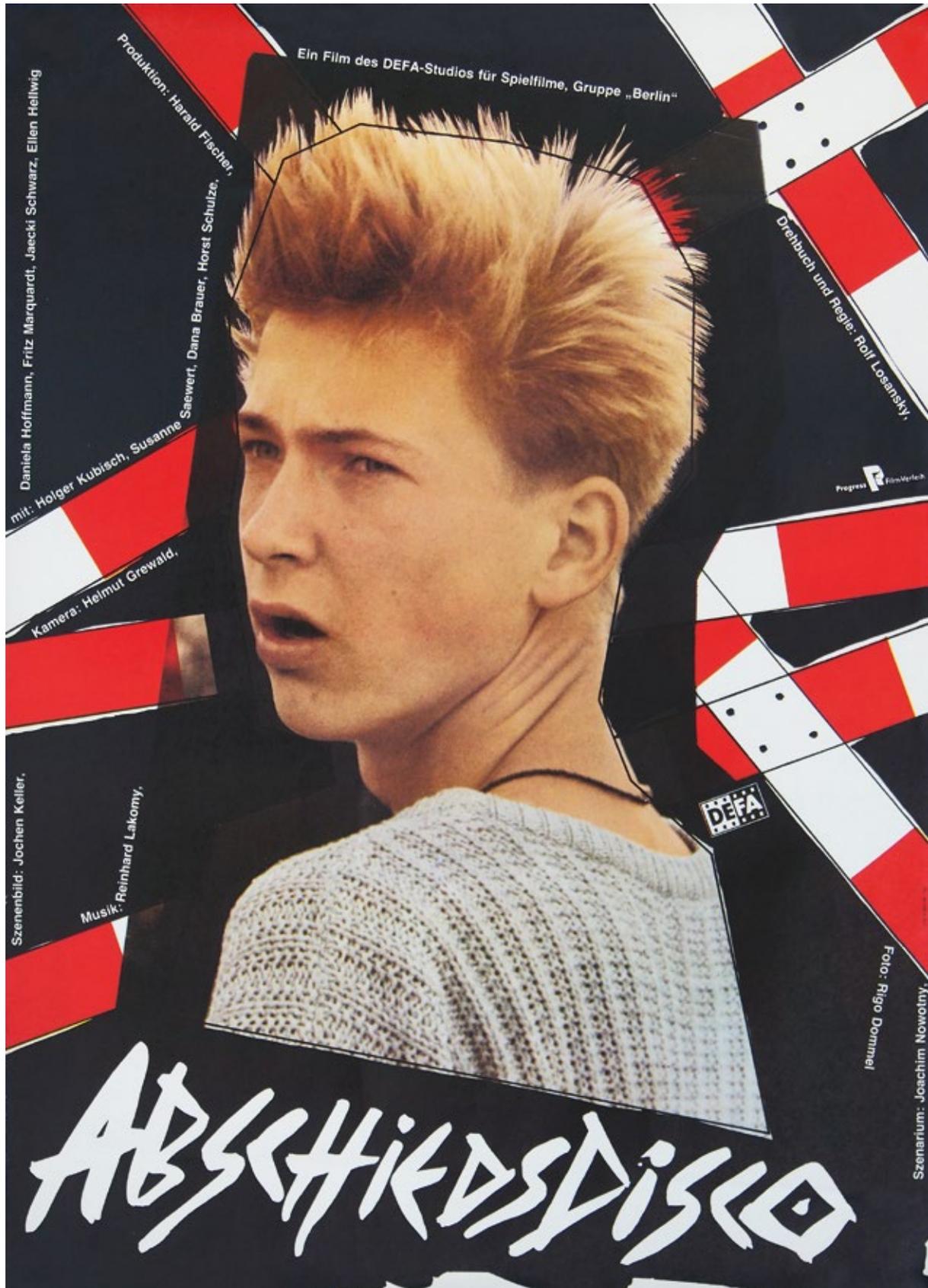
Bald werde ich zum zweiten Mal in Vietnam sein, wo die bis 1988 misslingende Koproduktion **Dschungelzeit** von desertierten deutschen Fremdenlegionären handelt. Die DEFA hält ihren Teil des Vertrages mit mir nicht ein. Ich kämpfe aber nicht wie Wicki. Ich bin VEB.

Für die deutsche Endfertigung einer Szene asiatischen Humors frage ich Fred Düren, ob er einen wie Fernandel aussehenden und agierenden Darsteller synchronisiert.

Aber 1988 hat Fred Düren innerlich mit dem Leben in der DDR abgeschlossen, sitzt auf gepackten Koffern, um für immer nach Israel zu gehen. Voller Güte sagt er zu mir, dafür finden Sie jemand anderen, Herr Foth.

Voller Respekt erzähle ich das Jörg Gudzuhn, der diese Szene großartig übernimmt.

Wicki vollendet sein **Das Spinnennetz** 1989. Nichts mehr ist für ihn zu hadern und kein Kraftakt mehr zu filmen. Hermann Simon sehe ich 2004 noch einmal für ein Filmprojekt, aus dem dann nichts wird. Jetzt arbeite ich seit Jahren bei uns drüben in Polen für das Dokfilmfestival SEFF. Edward, Igor, Slawomir, Bartosz, Dana, Damian, Tomek: To raj. ■



Es wird nur das gemacht,
was abgesprochen ist!
...und dennoch wurde es mehr.

Akiko Hitomi und Evelyn Schmidt im Dialog
über ihre Assistenz bei der japanisch-west-/ostdeutschen
Filmproduktion **Die Tänzerin**
von Masahiro Shinoda 1989



Toyotaro sitzt an einem Tisch [...] und arbeitet Manuskripte durch. Neugierig nimmt Elis ein Blatt hoch und liest die Überschrift.

Elis: »Wie ein Japaner die Deutschen sieht ... von Ohta Toyotaro«
Wo schickst du das hin? Nach Tokio?

Toyotaro: Nein, das ist doch auf Deutsch geschrieben.
Ich hoffe, es erscheint in der Allgemeinen Zeitung [...].

Elis: (greift nach einem anderen Manuskript): Und was ist das hier?

Toyotaro: Das soll in Japan erscheinen.

Elis: Unter welchem Titel?

Toyotaro: »Wie ein Deutscher die Japaner sieht«.

Beide lachen.¹

Diese Spielszene im Drehbuch findet 1888 statt. Rund hundert Jahre danach verbinden die Dreharbeiten zu dem Film **Die Tänzerin Akiko Hitomi** und Evelyn Schmidt. Weitere dreißig Jahre später treffen sie sich mitten in Berlin wieder und erinnern sich, was die gemeinsame Arbeit damals bei ihnen ausgelöst hat.

Evelyn Schmidt (E.S.): Als Kind habe ich von meiner Mutter ein Buch geschenkt bekommen: »Fremde Völker – Fremde Kulturen«, mein Sehnsuchtsbuch. Die Welt habe ich mir erlesen, später wesentlich über Theater und Film angeeignet. Tatsächlich lebte ich im »real existierenden Sozialismus« der DDR.

1988 war ich nicht besonders gut drauf. Der Kinderfilm **Felix und der Wolf** (1987) ist im Kino gut angelaufen, reichte aber nicht für eine Anerkennung als Regisseurin im DEFA-Spielfilmstudio. Da man mich im Lande auch sonst nirgendwo wollte, bin ich als Regieassistentin/Assistenzregisseurin im Studio geblieben.

»Melden Sie sich in der Busch-Produktion. Die machen eine Dienstleistung für Durniok aus Westberlin, mit den Japanern.« Google gab es noch nicht. Wer war Shinoda? Aha, ein berühmter japanischer Regisseur. Ich nehme es mal so.

Akiko Hitomi (A.H.): 1988 lebte ich in Los Angeles. Ich wurde in Tokio geboren und war wegen der Arbeit meines Vaters in Japan, der BRD und den USA aufgewachsen. Nach meinem Studium am Center for Advanced Film Studies des American Film Institute in der Drehbuchabteilung war ich in L. A. geblieben und tat, was man so tut: während des Tages jobben – als was

auch immer – und nachts an einem Drehbuch schreiben, in der Hoffnung, dass du es irgendwann groß verkaufst. Ich hatte zuvor an meinem ersten Filmprojekt gearbeitet: **Mishima** (Paul Schrader, 1985). Unter den Executive Producers waren illustre Namen wie Francis Ford Coppola und George Lucas. Was für ein Anfang – die allerersten Filmerfahrungen in unmittelbarer Nähe dieser Filmemacher gesammelt! Die besten Kontakte in der internationalen Filmwelt gleich beim ersten Wurf ergattert! Eine bessere Voraussetzung konnte ich mir nicht vorstellen. Ich träumte vor mich hin und feilte tagtäglich an meinem ersten Drehbuch: Ein schöner US-Kinofilm, für die Hauptrolle wäre doch Meryl Streep perfekt ... Dann ein Anruf von Masahiro Shinoda, einem der bekanntesten Regisseure Japans.² Eine westdeutsch-japanische Koproduktion, gedreht in Ostberlin. Wie bitte? Ohne zu zögern sagte ich zu. Einen Job brauchte ich immer und einen so ungewöhnlichen bekam man nicht jeden Tag.

Viel später erfuhr ich, wie es zu dieser außergewöhnlichen Koproduktion gekommen war: Im Februar 1986 war Shinoda in Berlin, denn sein Werk **Gonza, der Lanzenkämpfer** (in der DDR: **Die verbotene Liebe der Samurai**) lief im Wettbewerb auf der Berlinale. Manfred Durniok³ – damals auf dem Höhepunkt seiner Karriere und schon immer ein Asien-Fan – suchte Shinoda auf und sprach ihn an: Er habe von Mori Ōgais Roman namens »Maihime« (»Die Tänzerin«) erfahren und diesen gar übersetzen lassen, damit er ihn lesen konnte. Diese Liebesgeschichte von einem japanischen Studenten und einer Tänzerin im Berlin des 19. Jahrhunderts habe ihn sehr berührt; ob Shinoda nicht interessiert sei, dieses Werk mit ihm zu verfilmen? Dann erzählte Durniok von seinem Leben: Er sei Berliner und lebe in Westber-



Hiromi Go als japanischer Militärarzt

Ohta Toyotaro

lin, aber der Teil von Berlin, in dem er aufgewachsen ist, sei in Ostberlin. Er würde so gerne dort drehen, um seine Heimat richtig erkunden zu können, doch als Westberliner sei ihm dies verwehrt. Wenn Shinoda, ein japanischer Filmemacher, mit ihm, Durniok, eine Koproduktion auf die Beine stellte, würde ihm dies ermöglicht werden. Shinoda war neugierig geworden; er machte einen Tagesausflug nach Ostberlin und war somit zum allerersten Mal in der DDR. Was er dort sah – ein Déjà-vu – beeindruckte, bestürzte und berührte ihn. Shinoda, Jahrgang 1931, hatte die Nachkriegszeit in Japan noch in Erinnerung, doch die Spuren des Krieges waren in seiner Heimat sehr schnell beseitigt worden. In Ostberlin hingegen war der Zweite Weltkrieg optisch noch präsent und Shinoda kamen die Erinnerungen aus seiner Jugend im ausgebombten Japan zurück. Der spontane, eintägige Besuch in der Hauptstadt der DDR hinterließ bei ihm überwältigende Eindrücke.

Mit einem Silbernen Bären zurück in Japan, beschloss Shinoda, sich für die Koproduktion mit Durniok einzu-

setzen und ergriff die Initiative: Er verschaffte sich einen persönlichen Termin mit dem damaligen Premier Japans, Nakasone, begeisterte diesen für die Verfilmung des in Japan sehr bekannten Klassikers und bat ihn, ein gutes Wort für sein Projekt beim Staatspräsident der DDR einzulegen. Denn Shinoda wusste, dass Nakasone einen Europabesuch vorhatte und unter anderem Erich Honecker treffen würde. Die Strategie ging auf. Im Januar 1987 versprach Honecker Unterstützung und der Weg zu dieser komplexen Koproduktion war geebnet.⁴

Hier sei vermerkt: Da Durniok bereits bei **Mephisto** (István Szabó, 1981) im Osten gedreht hatte und gute Beziehungen zu den einschlägigen Ministerien der DDR gehabt haben muss, kann man davon ausgehen, dass er sein dramaturgisch-schauspielerisches Talent einsetzte, um Shinoda zu rühren. Mit Erfolg!

Die Tänzerin erzählt die tragische Liebesgeschichte zwischen einem japanischen Militärarzt, der 1886 zu medizinischen Forschungsstudien nach Berlin gesandt wird und sich in eine Tingeltangel-Tänzerin verliebt. Er quittiert seinen Dienst und lebt mit ihr zusammen, bis er durch einen Freund bei einem japanischen Minister Anstellung findet. Der Kaiser, die Mutter und sein Pflichtgefühl rufen ihn nach Japan zurück. Die Novelle enthält autobiografische Bezüge. Mori Ōgai war als Übersetzer und Journalist einer der ersten Vermittler deutscher Literatur und Lebensweise in Japan. An ihn erinnert bis heute eine kleine Gedenkstätte in der Nähe der Charité.

E.S.: Zu einer Koproduktion Japan/Westberlin /DEFA kam es nicht. Shinoda muss noch zu einer spontanen Schauplatzbesichtigung nach Ostberlin gekommen sein. Filmminister und Generaldirektor waren unabhkömmlich und beauftragten Dieter Wolf (Hauptdramaturg der Gruppe Babelsberg im DEFA-Studio für Spielfilme), dem Regisseur und seinem Westberliner Produzenten eine Absage zu erteilen. Der Generaldirektor bevorzugte die für ihn ökonomisch lukrativere Variante einer Dienstleistung.⁵

Dienstleistung hieß, das Spielfilmstudio produziert einen Film oder auch nur Szenenkomplexe im Auftrag und gegen Bezahlung. In diesem Fall im Auftrag des Ministeriums für Außenhandel, Unterabteilung DEFA-Außenhandel, gegen Westgeld. Kalkuliert wurde der Film zu normalen DEFA-Preisen mit runden 1.634.500 Mark der DDR. Diese Summe soll bittere Tränen bei Durniok hervorgerufen haben. Was seine Produktionsfirma konkret dem Außenhandel zahlte, ist für mich nicht nachvollziehbar. Die Unterlagen dazu müssen noch sehr tief begraben sein. Aber es waren Valuta-Einnahmen, von denen ich annahm, das Studio würde einen Teil davon bekommen, um eine Kamera zu kaufen oder das begehrte Filmmaterial aus dem Westen. Dem war nicht

so. Das Studio hatte für die harte Währung ein vom Außenhandel bestimmtes Kontingent, das vorn und hinten nicht reichte. Die technische Ausstattung im Studio war so erbärmlich wie im ganzen Land. Gesetzlich geregelt war, dass alle Verträge mit Fremdproduzenten vom DEFA-Außenhandel geschlossen wurden und das Spielfilmstudio keinerlei Anteil daran hatte und auch die Verträge nicht zu sehen bekam.⁶ In dem Vertrag zwischen DEFA-Außenhandel und dem DEFA-Spielfilmstudio zum Film *Die Tänzerin* steht unter § 4:

»Für die Mitarbeiter der DEFA gelten hinsichtlich der Realisierung die bei der DEFA bestehenden Rechtsvorschriften für die Arbeitszeit, Pausen, Überstunden usw. als verbindlich. Diese Rechtsvorschriften sind der Manfred Durniok Produktion für Film und Fernsehen von der DEFA mitgeteilt worden.«⁷

Jede Kostenveränderung während der Drehzeit musste, wenn sie nicht innerhalb des Drehprozesses ausgeglichen werden konnte, dem Außenhandel gemeldet werden und wurde dort mit dem Auftraggeber entschieden. Unter anderem lässt sich daraus die geringe Flexibilität des Drehstabes erklären. Intern angesagt war: Es wird nur das gemacht, was abgesprochen ist. Inhaltlich hatte das Studio keinerlei Einfluss und bekam das Drehbuch im Vorfeld lediglich zur Kalkulation bzw. zur späteren Realisierung.

Laut Gert Golde, zu der Zeit Direktor für Produktion, waren Dienstleistungen für das Studio immer ein Störfaktor, weil sie den regulären Produktionsablauf gefährdeten. Sie fraßen Kapazitäten (Mitarbeiter, Technik, Filmmaterial, Gewerke ...), da sie nicht im eigenen Produktionsplan eingebunden und selten voraussehbar waren. Aber die Studio-Leitung konnte über sie den »Bewegungsraum« einiger Mitarbeiter ein wenig vergrößern (also Reisemöglichkeiten nach Ost und West) und versuchte wegen des Außenbildes gute Mitarbeiter anzubieten: Hans-Erich Busch als Produktionsleiter, Harry Leupold als Szenenbildner, Evelyn Schmidt als Assistenz-Regie und andere. Ich bekam ein Visum für Westberlin, was mich verwunderte. War es ein heimliches Angebot, wegzubleiben? In meiner Situation hielt ich alles für möglich. Im Freundeskreis wurde es schon lange einsamer.

A.H.: Sommer 1988: Ahnungslos war ich in Berlin angekommen; ich hatte keinerlei Vorstellung davon, wie dieses ungewöhnliche Filmprojekt laufen würde. Offen war ich aber – für alles. Wir kamen zu viert an: Shinoda und seine drei Regieassistenten – Masaru Koibuchi, Kazuto Kunishige (Kuni genannt) und ich.

E.S.: Der Drehstab war gemischt: DEFA-Mitarbeiter, Westberliner wie der Kameramann Jürgen Jürges und seine Assistenten, die bezaubernde Caroline Veyssière

für Script/Continuity und Rainer Schulte von der Durniok-Produktion als Koordinator und Aufnahmeleiter. Gleich zu Beginn erhielt ich von ihm ein sehr dickes Buch mit den Lehren Buddhas. Ich habe nie geschafft, es zu Ende zu lesen. Caroline war die erste Französin, die ich bisher bei meiner Arbeit kennenlernte. Frei von Berührungängsten bestach sie durch enorme Umsichtigkeit und Sachkenntnis. Ihr hilfreiches und freundliches Wesen schien uns alle zusammenzuführen.

Japaner kamen in meinen Träumen nicht vor und plötzlich waren sie da. Ein erstaunlich stattlicher, großer Regisseur und drei aus meiner Sicht kleine Assistenten. Die ersten Treffen lähmte eine mir unbekanntes Höflichkeit der Japaner. Sie baute Distanz auf und verunsicherte mich. Drei Augenpaare habe ich in Erinnerung, die scheinbar zu mir hochschauten und große Zweifel zu haben schienen, ob ihre Vorstellungen auch machbar wären. Ich sah nur noch Fragezeichen und brauchte meine Zeit, dies als höfliche Aufmerksamkeit wahrzunehmen.

A.H.: Als das einzige japanische Teammitglied, das Japanisch, Englisch und Deutsch konnte, war ich zuständig für die Kommunikation und das bedeutete weit mehr als nur zu dolmetschen. Allein das Sprachliche war schon Herausforderung genug, aber hinzu kamen die kulturellen und mentalitätsbedingten Diskrepanzen, die Missverständnisse und Unverständnis verursachten – und diese galt es glattzubügeln. Die unterschiedlichen Arbeitsweisen – anderes System, andere Regeln, andere Haltung – führten oft zu frustrierenden Erlebnissen für das Japan/Westberlin-Team. Und umgekehrt muss es für die DEFA genauso gewesen sein. Nach einer Weile begann man auf allen Seiten – ob japanisch, westdeutsch oder ostdeutsch –, mich öfter als generelle Ansprechstelle für Probleme zu betrachten: Anstatt mit mir als Dolmetscherin ein Problem direkt mit Shinoda zu bereden, konnte es passieren, dass Durniok mir sein Problem mit dem Regisseur anvertraute – offensichtlich in der Annahme, sein Anliegen würde so an den Regisseur weitergeleitet. Ein Beispiel: Shinoda müsse bitte VIEL, VIEL mehr Großaufnahmen machen; mir graute davor, dies dem Regisseur sagen zu müssen, denn ich wusste, dass ich auf jeden Fall eine – gelinde gesagt – unangenehme Reaktion ernten würde. Als ich dies Caroline erzählte, die für mich schon am Anfang der Zusammenarbeit eine große Vertraute am Set geworden war, meinte sie lapidar: »Er hat 'ne Macke.« Der Wunsch des Produzenten nach mehr Großaufnahmen schien also nicht speziell an Shinodas Regiestil zu liegen.

E.S.: Höchstwahrscheinlich rechnete sich Durniok mit mehr Großaufnahmen bessere Verkaufschancen beim Fernsehen aus. Daran hat sich bis heute wenig geändert.



Die Assistenten am Berliner Gendarmenmarkt

A.H.: Ein anderes Mal gab es eine Besprechung im Westen, die sich zu einem intensiven »Krisengespräch« entwickelte, in dem es im Nachhinein um das größte Problem des gesamten Drehs ging – den Drehplan. Evelyn war das einzige teilnehmende DEFA-Mitglied und Jürges und Shinoda ließen ihr gegenüber – als Repräsentantin des DEFA-Systems – ihren geballten Frust los. Wenn man beide Seiten versteht und bei einer solchen Auseinandersetzung dolmetscht, wird dies eine schizophrene Angelegenheit, denn jedes Mal, wenn man für eine Seite übersetzt, identifiziert man sich in dem Augenblick mit ihr. Nach dem vierstündigen Stressgespräch kehrte Evelyn erschöpft nach Ostberlin zurück und ich wurde an dem Abend plötzlich von einem unkontrollierbaren Zitteranfall heimgesucht. Es dauerte nicht lange, bis der Produktionsleiter Hans-Erich Busch am Set zu mir kam, um dagegen zu protestieren: Man hätte Evelyn gegenüber solche »Vorwürfe« nicht machen sollen, sie sei die falsche Zielscheibe, überhaupt sei das Problem des Drehplans eher etwas, was Shinoda mit Durniok besprechen sollte. »Sorry, aber ich bin ja auch nicht die richtige Zielscheibe«, dachte ich, aber ich hielt meinen Mund und grübelte, ob denn erwartet werde, dass ich die Worte des Produktionsleiters dem Regisseur weiterleite. Was ich anschließend tat, bzw. nicht tat, weiß ich nicht mehr. Zum Glück gab es noch einen Japaner und eine Japanerin, beide Wahlwestberliner/in, die als Dolmetscher/in engagiert wurden. Aber auch zu dritt waren wir ständig eingespannt. So wurde mein Nervenkostüm mit zunehmender Zeit dünner und dünner.

Jeder schien auf seine Art und Weise kommunikationsbedingte Probleme zu haben. Bei meiner allerersten Teambesprechung in der DEFA saß ich neben dem Regisseur; er war so ungeduldig und schien

irritiert, dass ich glaubte, die unsichtbaren Wellen seiner Ungeduld spüren zu können. Die Besprechung war für unsere Verhältnisse sehr steif, förmlich, trocken und bürokratisch, sodass ich dachte, Shinodas enorme Ungeduld sei davon abzuleiten. Viel später erzählte er mir, der Grund sei, dass er kein einziges Wort verstand und gänzlich auf meine Übersetzung angewiesen war. Es war die eigene Unselbständigkeit, die er so unerträglich fand. Übrigens schien das Problem der Kommunikation Shinoda im Ganzen bemerkenswert wenig zu plagen. Er meinte, dass Dreharbeiten grundsätzlich aus Problemlösungen bestünden, egal ob man dieselbe Sprache spreche oder nicht.⁸ In der Tat war es wahrscheinlich so, dass der erfahrene, gewiefte Regisseur, der mit allen Wassern gewaschen war, von uns allen der Abgehärtteste war.

Jürgen Jürges schreibt: »Ich hatte die Befürchtung, dass durch die vielen vorgeschalteten Assistenten der direkte Kontakt verloren gehen würde und so eine Art »Stille-Post-Effekt« entsteht, dass am Ende der Assistentenkette etwas anderes ankäme, als ich gemeint hatte und umgekehrt. Ich sprach den Regisseur (über die Assistentenkette) darauf an und er verstand wohl meine Bedenken, denn ich durfte dann mit ihm direkt (bzw. über Dolmetscher) alles besprechen, was nötig war. (...) Wir im ›Westen‹ kannten diese Hierarchie in dieser Form nicht mehr und in der (sozialistischen) DDR war der Regisseur sogar ›Genosse Regisseur‹, also weit außerhalb einer Hierarchie.«⁹

A.H.: Die japanische Seite jedoch hat dies ganz anders in Erinnerung. Am Sonntag, den 14. August 1988, schreibt Kuni in seinem Tagebuch: »... Besprechung im Hotel mit dem Kameramann. Herr Jürges bespricht Szene für Szene mit großer Sorgfalt; auch der Regisseur erklärt jede Szene detailliert. Eine für Herrn Shinoda bisher undenkbbare Sache. Wenn so viel so detailliert besprochen wird, ist es für uns, die für die Vorbereitungen zuständig sind, sehr bequem. Der Regisseur jedoch sagte: ›Die Büchse der Pandora ist völlig offen‹ und beklagte, seine Regiepläne und -vorstellungen im Vorfeld offen dargelegt zu haben. Sogar ich bekam irgendwann Bedenken, dass eine solch ausführliche Besprechung es eventuell erschweren könnte, am Set etwas zu verändern. Aber wenn man die Kommunikationsschwierigkeiten in Betracht zieht, ist es schon richtig so.«

Shinoda also war damals wohl verhältnismäßig sehr zugänglich für seinen Kameramann und dennoch wurde Jürgen das Gefühl nicht los, dass er während der Dreharbeit nicht an seinen Regisseur rankommt. Ich kann nur vermuten, dass dies hauptsächlich an den kulturell- und mentalitätsbedingten Unterschieden lag. Sind wir Japaner den Europäern doch so fremd?



Kameramann Jürgen Jürges und Regisseur Masahiro Shinoda bei den Dreharbeiten zu **Die Tänzerin** (1989)

Zurück zu Kunis Tagebuch (14. August 1988): »Dank dieser Besprechung ist meine Sorge im Hinblick auf den Drehbeginn wesentlich kleiner geworden, aber mein Sonntag wurde dafür geopfert. Dabei hatte ich doch gehört, dass wir in Deutschland samstags und sonntags frei haben würden, aber so ist es überhaupt nicht anders als beim Dreh in Japan. Ich glaube, ich werde für die Position der Beschwerdestelle kandidieren.«¹⁰

Was Kuni mit »Beschwerdestelle« meinte, sollte erörtert werden. Am Anfang war er durchaus positiv beeindruckt von dem sozialistischen System bei der DEFA: Beim allerersten Treffen der Stabmitglieder erfuhr er, dass man bei jedem Dreh ein Teammitglied demokratisch wählt, das die Beschwerden der Mitarbeiter entgegennimmt, sodass man sich ernsthaft damit auseinandersetzt. Denn in Japan würde man mit seinen Beschwerden lediglich zur Aufnahmeleitung gehen und in der Regel mit der Bemerkung »Dafür haben wir kein Geld« oder dergleichen abgespeist. Und wenn man dann immer noch nicht aufgibt, würde man sogar den Spruch zu hören bekommen, es sei ja nicht schwierig, dich zu ersetzen! Kuni war angetan, dass man in der DEFA als Arbeiter ganz selbstverständlich volle Rechte genoss und der kapitalistischen Macht der Arbeitgeber nicht ausgesetzt war. Eine Woche später, am dritten Drehtag, wurde im Berliner Ensemble gedreht. Die Zeit reichte nicht und Kuni wurde Augenzeuge, wie die versammelte Belegschaft – geleitet vom Oberbeleuchter – diskutierte, ob man eine Überstunde akzeptieren soll oder nicht. Erst als klar war, dass es keinen Widerspruch gab, wurde eine Überstunde verkündet. Kuni war begeistert: wahre Demokratie! Doch bereits am nächsten Tag sickerten seine kapitalistischen Instinkte durch: »Dreh Berliner Ensemble, Beginn 22h, Ballszene. Bereits um 4h Drehschluss. Zwei Stunden früher als

geplant. Kann denn die eine Überstunde von gestern nicht gutgeschrieben werden?«¹¹

E.S.: Die Hierarchie war für mich schwer zu fassen. Höchstwahrscheinlich habe ich sie öfter durchbrochen bzw. verletzt. Aber auch, welcher Assistent und wer von den Dolmetschern wofür verantwortlich ist, war anfangs kaum zu durchschauen. Letztlich konzentrierte sich meine Kommunikation auf die dolmetschende Akiko, wie die aller anderen auch. Sie avancierte schließlich zum »Nadelöhr« für alles, was vermittelt werden musste. Ihren Stress habe ich wahrgenommen und zunehmend versucht, mehr zu beobachten und aus der Situation heraus eigenständig zu reagieren. Mit Sicherheit bin ich bei dieser Taktik auch mit einem Fragezeichen im Gesicht herumgelaufen.

Es gibt eine Grenze des Einmischens in die künstlerischen Absichten des Regisseurs für den Assistenten. Ich erinnere mich an Shinodas Anfrage an das Szenenbild, die Bäume auf der Straße vor Elis Haus einzupacken. Ein »Warum?« von mir kam energisch schnell und eine Grenze war überschritten. Mit meinem historischen Realismusverständnis war das in diesem Armenviertel nicht denkbar. Vielleicht wäre es ein schönes Bild geworden. In der Kommunikation mit Shinoda waren wir beide sprachbehindert. Meine Erfahrung mit nicht-deutschsprachigen Kollegen war, dass man sich gestisch oder lautmäßig auch mal zum Löffel machen konnte. Das war mit Shinoda, aber auch mit den Assistenten kaum möglich. Alles war erstaunlich ernsthaft. Obwohl ich der Überzeugung bin, dass auch die deutsche Sprache nicht sehr melodios ist, schien mir das Japanische extrem hart, fast grob, einschüchternd. Bei manchen Unterhaltungen dachte ich, was zanken die sich nur und zog mich zurück.

In der Vorbereitungszeit wurde ich um Ansichtskarten vom Brandenburger Tor aus der Spielzeit des Films gebeten. Die ließen sich relativ leicht auffinden und ich erinnere mich an eine, auf der das Brandenburger Tor aus Augenhöhenperspektive vollständig drauf war und im Vordergrund Passanten flanierten. Das Foto sollte so bearbeitet werden, dass es als konkreter Schauplatz für eine Spielszene genutzt werden konnte. Das Tor konnte ich mir noch vorstellen, aber wie die Passanten wegkommen und die noch zu drehende Szene glaubhaft ins Bild setzen? Kein Problem, das machen wir mit dem Computer, wurde mir erklärt. Ich war sehr gespannt. Leider gibt es im Film keine Szene vor dem Brandenburger Tor, dafür aber Szenen mit dem Suez-Kanal im Hintergrund. So einfach war es zu dieser Zeit doch noch nicht. Ich kannte nur unser Rückpro-Atelier oder z. B. die Vorsatzmodelle. Computertechnisch, ohne Computer überhaupt zu kennen, habe ich den Japanern alles zugetraut.

A.H.: Am 29. und 30. August besuchte uns der legendäre Kameramann Kazuo Miyagawa, der den Japan-Teil des Films gedreht hatte. Am ersten Tag wurde der Großmeister von allen, Westberliner und Ostberliner Mitarbeitern, mit warmem, herzlichem Applaus empfangen, was Shinoda beglückte. Denn es war just in diesem Augenblick, wie Shinoda mir später erzählte, dass er die Zuversicht gewonnen habe, dass nun diese Koproduktion vereint sei, dass man über alle Grenzen hinaus zusammen einen Film machen könne.¹²

Jürgen Jürges schreibt: »Eine Besonderheit des Films bestand darin, dass der Teil, der in Tokyo spielte und die Schiffsreise durch den Suezkanal nach Europa, von Kazuo Miyagawa, dem sehr bekannten Kameramann von jap. Meisterwerken wie *Rashomon* und *Ugetsu Monogatari* (...), gedreht worden war und ich sollte den Berliner Teil drehen. Der Teil der Reise mit dem Schiff unseres Hauptdarstellers Hiromi Go (Toyotaro) durch den Suezkanal nach Berlin (...) wurde von der japanischen Produktion hoch gelobt, weil es sich dabei um einen Studiobau gehandelt hat und die vorbeiziehende Wüstenlandschaft mit diesem Schiffs-Studiobau kombiniert worden war, ein neues Verfahren, quasi die Vorstufe des Blue Screen. Es sah für damalige Verhältnisse ganz realistisch aus, für heutige aber eher poor. Alle waren begeistert von dieser Sequenz, meine Begeisterung hielt sich in Grenzen und bei Miyagawas Besuch bei unseren Dreharbeiten in Berlin fragte ich den berühmten Kollegen, wie er diese Szene fände. Nach einem kurzen Seitenblick sagte er: ‚Schrecklich‘. Ich konnte ihn sehr gut verstehen, er war damals achtzig Jahre alt und hatte früher die Effekte möglichst noch in der Kamera gemacht.

Hatte noch jeden Tag die S/W-Neg.-Tests von *Rashomon* per Hand in der Entwicklungsdose entwickelt und diese neue Technik war ihm suspekt, da war zu viel technische Einflussnahme möglich. Das war nicht mehr seine Welt.«¹³

E.S.: Kontrollmonitore waren noch nicht üblich. Möglichst dicht an die Kamera zu kommen, um das Spiel der Darsteller hautnah zu erleben, verwehrt ich mir aus Respekt vor Regisseur und Kameramann. Ich konnte es selbst nicht leiden, wenn man mir beim Drehen so auf die Pelle rückte. Die Lichtgestaltung von Jürgen Jürges hat mich nachhaltig beeindruckt. Mit der Einrichtung der Scheinwerfer, Shutter, Stative für Abdeckungen oder Sonnenreflektoren baute er quasi Skulpturen hinter der Kamera mit enormer Wirkung vor der Kamera. Das brauchte seine Zeit und unsere Beleuchterbrigade zeigte nicht immer das notwendige Verständnis dafür. Zeitweise schien es mir wie das Austesten der Geduld der »gegnerischen« Seite. Druck gab es auf beiden Seiten, nur die Beleuchter waren in der Mehrzahl und nutzten ihren Heimvorteil.

Jürgen Jürges: »Für das Haupt-/Innenmotiv hatten wir einen Studiobau, der leider in dem verhältnismäßig kleinen Studio ziemlich viel Platz einnahm, und um noch einen guten Lichteinfall von außen durch die Fenster zu haben, brachte ich von unserem Westberliner Lichtverleih ein paar 12 KW Dinolights mit, die ich anstelle der alten, großen DDR 20 KW Stufenlinsen (Scheinwerfer) dafür einsetzte, weil sonst der Platz nicht reichte. Das war für mich eine Notlösung, für meine DDR-Mitarbeiter aber der Auslöser, alles was wir im Westen hatten, als besser zu empfinden: bessere Lampen, bessere Kameras, bessere Objektive etc. Sogar unser Status als Freiberufler, oder, wie es im Beamtendeutsch im Westen hieß: »unständig angestellt«, war besser für sie, weil wir natürlich mehr verdienten (wenn wir arbeiteten) und diese tolle Technik hatten, ohne zu berücksichtigen, dass sie, als festangestellte »Kulturschaffende«, geradezu luxuriöse Arbeitsbedingungen hatten. Es gab keinen Zeitdruck beim Drehen, denn sie hatten unglaublich viel Zeit für ihre Filme und wurden durchgehend bezahlt, ob sie drehten oder nicht.«¹⁴

A.H.: Kuni plagte von Anfang an eine existentielle Krise: Montag, den 15. August 1988, zwei Tage vor Drehbeginn: Geplant sind eine Produktionsversammlung im DEFA-Studio und Motivbesichtigung im Berliner Ensemble. Am frühen Morgen wird Kuni klar, dass er seinen Reisepass nicht finden kann. Voller Verzweiflung rennt er durch Westberlin: zum japanischen Generalkonsulat, zur Polizei, wieder zum Konsulat, dann zu allen erdenklichen Orten, wo er am Vortag gewesen war.

Nach einer nervenzehrenden Odyssee findet er seinen Pass in dem Restaurant, wo er am Vorabend gegessen hat, er hat ihn dort liegen lassen. Im Berliner Ensemble angekommen, erfährt er, dass seine Abwesenheit bei dem großen Treffen für einen heiteren Augenblick gesorgt hat: Als alle Stabmitglieder sich vorgestellt haben und anschließend erklärt wurde, dass Herr Kunishige, Regieassistent aus Japan, nicht teilnehmen könne, weil er seinen Reisepass verloren habe, brachen die Mitarbeiter in Gelächter aus. Das ist übrigens der Grund, warum Kuni nicht für die Position der Beschwerdestelle kandidiert hat. Er war nicht da, als gewählt wurde.

Mittwoch, den 17. August 1988: Erster Drehtag. Kuni ist am Set und hat zum ersten Mal im Leben als Regieassistent keinen Durchblick. Bis dato hatte er stets alles unter Kontrolle gehabt, seine Aufgaben waren klar definiert. Er weiß nicht, was er tun soll und kommt sich vor wie ein nutzloser Besucher. Der DEFA-Aufnahmeleiter Bernd Hunold kommt zu ihm und sagt, Kuni solle sich bitte woanders hinstellen, er stünde im Licht – ein Moment der Verzweiflung, in dem Kuni sich wünscht, er wäre wieder zurück in Japan.¹⁵

Mittwoch, den 31. August 1988: Drehort Saarmund. Der Westberliner Kameraassistent Tilmann Maier kommt verspätet ans Set, da er sein Portemonnaie samt Personalausweis und DDR-Visum verloren hatte, die nun neu ausgestellt werden mussten. Dieses einzigartige Erlebnis verbindet den japanischen Regieassistenten und den Westberliner Materialassistenten. Kuni freut sich; er ist heilfroh, nicht mehr der einzige Dusslige zu sein und heißt Till willkommen im Club der Ausweis- und Visumverlierer.¹⁶

E.S.: Der Kleinbus und auch die PKWs mit den Westberliner und japanischen Kollegen kamen dank des verabredeten Codeworts »Buschproduktion« und der übereinstimmenden Anzahl der Pässe wie der Wageninsassen unkontrolliert und schnell über die Grenze. Es ergab sich, dass ich zwecks einer ausstehenden Absprache in einem PKW vorfuhr und dann noch irgendetwas im Bus zu verhandeln, also umzusteigen hatte. Das passierte an der Grenzkontrolle Dreilinden, keine schöne Gegend. Dort stieg ich aus, setzte mich im Niemandsland auf mein Assistentenkofferchen, schaute auf das merkwürdig futuristische Gebäude der Westseite und wartete auf das nachkommende Fahrzeug. Was geht da einem durch den Kopf? Dass die Welt nicht von dieser Welt ist? Dass Japan unerreichbar weit weg liegt? Und dass nicht spontan ein paar Einstellungen mit Kutschen »Unter den Linden« gedreht werden konnten, weil diese Prachtstraße eine Protokollstrecke der Regierung ist? Bei so einem Autowechsel und »Steck mal schnell die Pässe ein« passierte es, dass ich nach der Durchquerung Westberlins auf dem

Bahnhof Friedrichstraße in Ostberlin plötzlich neben meinem noch vier japanische und einen französischen Pass in meinem Kofferchen vorfand. Mir wurde schlecht. Was tun? In das Hotel in der Nürnberger Straße aus der Gegend der Friedrichstraße zu telefonieren, habe ich mich nicht getraut. Ich war überzeugt davon, dass in dieser Gegend grundsätzlich alle Telefonate abgehört wurden. Letztlich entschied ich mich für den Rückweg nach Westberlin durch den sogenannten Diensttunnel. Es gab in meinem Leben wenige Situationen, in denen ich wirklich Angst hatte, das war eine davon. Im Hotel saßen die Kollegen entspannt im Foyer. Ich glaube, dass der Schreck der Japaner noch größer war als der meine.

A.H.: Nun waren es drei Personen, die wegen ihres Ausweises in der Patsche landeten. Die spannende Frage lautete: Wer ist der Nächste? Evelyn wurde das Ehrenmitglied im Club der Ausweis- und Visumverlierer und man konnte immerhin behaupten, dass wir quitt waren – jeweils eine Person aus Japan, der BRD und der DDR. Fair und demokratisch verteilt.

Oder auch nicht:

Nachmittags am Montag, den 5. September 1988. »Geplant: Besprechung auch mit Evelyn (im Westen). Vormittags war Kuni im Osten, um mit Evelyn etwas zu besprechen. Evelyn hatte in seinem Auto ihre Tasche abgestellt – in der sich ihr Reisepass befand –, und diese dort vergessen, sodass Kuni ahnungslos samt Evelyns Tasche durch Checkpoint Charlie (nach Westberlin) fuhr. Evelyn war zur gleichen Zeit an ihrem designierten Grenzübergang, um nach Westberlin einzureisen, und merkte, dass sie ihren Reisepass nicht dabei hatte. Wir alle saßen in der Manfred Durniok Produktion in Reinitzkendorf und warteten auf sie, als uns ein völlig aufgeregter Anruf von Evelyn erreichte. Kuni fuhr sofort los.«¹⁷ Die vierte Person war also wieder Evelyn. So wurde sie die unangefochtene Nummer Eins des Clubs der Ausweis- und Visumverlierer.

E.S.: Passgeschichten. Die Grenze war bis in die kleinsten Alltäglichkeiten präsent. Alles wäre zu regeln gewesen, aber der Verlust unserer Aufenthaltslegitimität hier wie dort drohte als schwarzes Loch über und in unseren Köpfen. In Augenblicken der Panik war niemand mehr zuhause und ich denke, das war ein vordergründiger, aber doch sehr emotionaler Berührungspunkt im Team.

A.H.: Dienstag, den 23. August 1988: »Heute der erste Drehtag im Westen, am Kreuzberger Wasserfall. Das Bild, in dem Toyotaro und Elis Händchen haltend barfußig durchs Wasser laufen – eine sehr kleine Szene ohne Komparserie und ich staune, dass trotzdem eine ganze Reihe unserer DEFA-Mitarbeiter (Busch, der Sze-

nenbildner Harry Leupold, der Maskenbildner Lothar Steglich und der Kostümbildner Dittrich) anwesend sind«. Ganz klar waren sie alle nicht hier, weil sie unbedingt gebraucht wurden. Ich wurde dem damals etwa 30-jährigen Sohn von Harry Leupold (Matthias), der einfach da war, vorgestellt. Es hieß, er studiere Kunst in Westberlin, er sei ausgewandert. Ah ja, vielleicht ist er zum Studium ausgewandert, dachte ich blauäugig, die West-Ost-Beziehung scheint ja doch gar nicht so angespannt. Doch dann wurde mir klar, dass die lockere, entspannte Stimmung trog. Matthias Leupold war ein paar Jahre zuvor nach Inhaftierung in der DDR per Bus in den Westen abtransportiert worden und die einzige Chance für ihn, seinen Vater zu sehen, war, wenn sein Vater immer mal in den Westen durfte.¹⁸ Diese Realität war uns Japanern vollkommen fremd. Es war etwas Abstraktes, und dieses Abstrakte so direkt und real vor unseren Augen zu sehen, war ein einzigartiges Ereignis. Shinoda und ich standen wortlos da und beobachteten diskret, wie Vater und Sohn, etwas abseits hinter einem Busch, sich leise und intim unterhielten. Auch Shinoda war gerührt. In seinem Interview gibt es nicht viele Stellen, wo er Emotionen zeigt. Diese Episode ist eine davon. Er sagte, er habe an jenem Tag in Kreuzberg gedacht, er wünsche sich, dass die Welt sich verändert, sodass Menschen nicht mehr getrennt würden.¹⁹

E.S.: Ich war beim Kreuzberger Dreh nicht dabei. Matthias Leupold, heute Professor für Fotografie, bestätigte, dass sein Vater jede Gelegenheit, auch bei anderen Filmen mit Westdrehorten, genutzt hat, um seinen Sohn zu treffen.²⁰ War das der Freiraum, von dem Gert Golde weiter oben sprach? Ein Privileg war es allemal.

A.H.: Am 25. August 1988 erreicht mich ein Anruf von einer US-amerikanischen Produktion. Man sei in der Vorbereitung eines internationalen Films mit vielen Kommunikationsproblemen ...; ob es möglich sei, dass ich so bald wie möglich dazustoße? Drehbeginn: Anfang Dezember, Drehort: Japan, in den Hauptrollen: Michael Douglas, Ken Takakura und Andy Garcia, Regisseur: Ridley Scott. Ich kam schwer ins Grübeln. Mit dem Dreh der *Tänzerin* wäre ich fertig, aber die post-production-Arbeiten sowie die Synchronisation und das Schneiden, zu denen ich mich verpflichtet hatte, könnte ich nicht machen. Shinoda würde allerdings bestimmt Verständnis dafür zeigen ... Nach einer schlafarmen Nacht sagte ich ab. Ich hatte mich entschlossen, *Die Tänzerin* bis zum Ende zu begleiten. Es war nicht nur mein Verpflichtungsgefühl, ich wollte es so. Manchmal frage ich mich noch heute, ob ich damit die zarte Knospe meiner »Hollywoodkarriere« abgeschnitten habe, wo und wie ich leben würde, wenn ich damals dem Ridley-Scott-Film zugesagt hätte.



Was die Besetzung von Elis, der Tänzerin, betraf, ist Shinoda ganz dem Vorschlag der Westdeutschen gefolgt: Lisa Wolf (im Bild links neben Hiromi Go) entspreche genau dem Typus »deutsches Mädchen«, das Unschuld ausstrahlt. Bei den Japanern kam Lisa gut an.

E.S.: Auf Shinodas Art der Schauspielerführung war ich extrem neugierig. Aber was er mit seinem Star Hiromi Go, Darsteller des Ohta Toyotaro, ausmachte, blieb mir schon aus Sprachgründen verschlossen. Ich wusste, dass Go ein berühmter Schlagersänger in Japan war und heute auch noch ist, aber mit Stars hatte ich als 4. DEFA-Regie-Generation wenig im Sinn. Hiromi Go war extrem zurückhaltend und würdigte mich keines Blickes. Vermutlich fühlte er sich in die Rolle des Toyotaro ein. Überhaupt wurde viel gefühlt in der Darstellung, auch von der jungen, aus Süddeutschland kommenden Lisa Wolf in der Rolle der Elis. Sie entsprach nicht meiner Vorstellung von einer Berliner Göre, geschweige der einer Tänzerin. Gefühlt und gespielt von einem gemischten Schauspiel-Ensemble aus drei Ländern, deren darstellerischen Ansätze weit auseinander lagen, von Rolf Hoppe als Robert Koch bis zu Tsutomu Yama-



Rolf Hoppe in der Rolle des Robert Koch

Es gab nur ein Studio für Spielfilme in der DDR. Wir hatten einen großen Fundus für Requisiten, auch für Kostüme, in der Kleindarstellerkartei waren für unsere Verhältnisse ausreichend Kleindarsteller registriert. Man muss bedenken, dass deren Einsatz im Film in einer Grauzone lag, da freiberufliche Tätigkeit nicht die Norm war und auch ungern gesehen wurde. Die meisten von ihnen waren Rentner, arbeitsunfähig oder gebrechlich, Hausfrauen, seltener Studierende, manchmal auch Arbeitslose, die auf ihre Ausreise warteten. Aber wenn im Studio mehrere Filme parallel liefen, klopten wir uns um jede bessere Kamera, jede Kutsche, jeden ansehnlichen Kleindarsteller. Da war nicht mehr viel mit »spontan«. Beim Spielfilm wurde langfristig geplant und manchmal hatte man auch Glück.

Jürgen Jürges erinnert: »Ich erinnere mich an eine Situation noch ziemlich zu Beginn der Dreharbeiten, die mich völlig irritiert hat: Wir wollten in einem düsteren Hinterhof in der Immanuelkirchstraße (...) drehen (...). Ich hatte ein paar meiner engsten Mitarbeiter aus Westberlin dabei (...), der weitaus größte Teil des Teams kam von der DEFA (...). Schon die Anreise war langwierig, weil unsere Ost-Crew nicht den direkten Weg nehmen durfte, dann hätten sie durch Westberlin fahren müssen, was nicht möglich war, also ging der Weg um ganz Westberlin herum. Schon dadurch ging eine Menge Zeit verloren. Als endlich unsere Crew vollzählig war und ich anfangen wollte, den Hinterhof einzuleuchten, fand ich mich plötzlich mit der japanischen Crew und meinen Westlern allein am Set, unsere gesamte Ost-Crew war verschwunden und niemand konnte mir sagen, wo meine Mitarbeiter geblieben waren. Nach ca. 1–1 ½ Stunden trudelten nach und nach meine Leute ein, alle trugen Beutel oder irgendwas in Zeitungspapier Eingewickeltes: Drei Straßen weiter hat-

te es Bananen gegeben und man musste sich in einer Schlange anstellen und das dauerte eben. Während ich sehr verärgert war wegen des Zeitverlustes und der Disziplinlosigkeit, waren sie sehr zufrieden und empfanden das als ganz normal, es gab ja Bananen!!! Auch für die Produktionsleitung war das anscheinend ein ganz normaler Vorgang, denn niemand verstand meinen Ärger: Eine solche Gelegenheit konnte man sich nicht entgehen lassen. Für unsere Ost-Crew war der Zeitverlust kein Problem, denn wenn wir das Pensum heute nicht schafften, würde man es an einem anderen Tag fortsetzen müssen.«²²

A.H.: Einer der Drehorte war das Grand Hotel, gebaut von Kashima Kensetsu, einer der größten Baufirmen Japans – schon luxuriös gestaltet, aber eben nachgeahmt und nicht authentisch. Wir sollten dort in einer Suite drehen, zufrieden schien der Regisseur nicht. Die Decke sei zu niedrig für das 19. Jahrhundert, das passe nicht. Aber er musste dort drehen, denn Kashima Kensetsu war einer der Sponsoren des Films. Am Drehtag wollte Shinoda spontan frische Blumen auf dem großen Tisch haben. Ich leite dies entspannt weiter, ist doch kein Problem, dann soll die Requisite um die Ecke gehen und irgendeinen Blumenstrauß holen. Das verursachte Stress, Hektik. Ich zerbrach mir den Kopf, was ich denn diesmal Falsches gesagt hatte. Die Blumen kamen irgendwie, ich habe keine Ahnung woher.

E.S.: Wahrscheinlich vom Bahnhof Zoo. Es gab einfach zu bestimmten Zeiten keine frischen Schnittblumen. Durch meine Filmarbeit bin ich an viele merkwürdige Orte gekommen, zu Gletschern, in Tagebaue, in den Knast Waldheim, in Großbetriebe, aber niemals in ein Haus wie das Grand Hotel an der Friedrichstraße. Da ging man als DDR-Bürger nicht rein, das war für Reiche und die mit Westgeld. Ich musste fast vierzig Jahre alt werden, um eine Luxus-Suite zu betreten. Die Grenze zwischen Luxus und Kitsch war für mich nicht eindeutig definiert. Aber die Badezimmeranlage war überwältigend. Eine Spur davon wird sich in meinem späteren Film *Der Hut* (1990) wiederfinden.

Gegen Ende der Drehzeit haben wir in einem Hotel sehr vornehm an einer langen Tafel gegessen. Hinter meinem Rücken lauerte ein Kellner mit einer einen Meter langen Pfeffermühle und sprang bei jeder kleinsten Regung an den Tisch, um Pfeffer nachzustreuen. So bedient zu werden, konnte ich nur schwer ertragen. Das hatte nun mit den Japanern wenig zutun, aber ich geriet mit dieser Assistenz in Situationen, die mir bis dahin fremd waren.

A.H.: Nach einer anstrengenden Besprechung über den Synchronisationsplan im Westen hatten wir unser

erstes Essen zusammen mit Evelyn und Busch beim Japaner DAITOKAI im Europa Center. Ich freute mich genauso wie alle anderen Japaner, endlich Gelegenheit zu haben, entspannt mit unseren DEFA-Kollegen Zeit zu verbringen. Lockere Stimmung, Gespräche über Politisches (ehrliche Meinungen), aber auch Privates (wie Evelyn eine überzeugte Sozialistin in jüngeren Jahren war und sich ihre Haltung später durch den Prager Frühling änderte; wie Busch eher immer anti-System gewesen ist, usw.). Hier notiert Kuni, fasziniert: »Evelyn kannte weder Essstäbchen noch Tofu. Zum ersten Mal lerne ich jemanden aus einem industrialisierten Land kennen, der Stäbchen oder Tofu nicht kennt!«²³

E.S.: Ich erinnere mich, dass es dem japanischen Team streckenweise ziemlich schlecht ging. Ihre Mägen vertrugen unser Kantinenessen nicht – so viel Fleisch und immer nur Kartoffeln. Außerdem war das Wassertrinken noch nicht so in Mode. Sie brachten ihr Wasser aus dem Hotel mit.

A.H.: Wenn es nur Wasser gewesen wäre. Am Anfang wurde sogar fast jeden Tag West-Klopapier zur Arbeit mitgenommen. Im Osten fanden wir nur Krepp-Toilettenpapier – was man auch im Westen kannte, aber das DDR-Krepp-Klopapier war wesentlich rauer. Das taten wir nicht unsertwegen, sondern für die Ehefrau unseres Hauptdarstellers, die gekommen war, um an seiner Seite zu sein. Sie war damals sehr jung, zudem auch noch schwanger, und nach einem ernsthaften Beratungsgespräch beschlossen Koibuchi, Kuni und ich, dass man der hauchzarten Japanerin das harte DDR-Klopapier nicht zumuten kann. Da ich das einzige weibliche Mitglied des japanischen Regieteam war, wurde mir die Ehrenaufgabe zuteil, weiches West-Klopapier über die Grenze einzuführen und dies Gos Ehefrau diskret zu übergeben. Ihre Anwesenheit war eine auch im anderen Sinne delikate Sache. Es gefiel ihr ganz und gar nicht, dass ihr Ehemann Liebesszenen spielen würde. Bei einem gemeinsamen Abendessen saß ich neben ihr und sie sagte mir Zustimmung suchend: Auch wenn die Arbeit es verlange, sei es doch irgendwie nicht richtig, dass man Liebesszenen mit einer fremden Frau spielt. Da sie früher als Schauspielerin gearbeitet hatte, fand ich ihre Bemerkung überraschend und befremdlich und ich habe wahrscheinlich auf eine typisch japanische Weise reagiert: verlegen lächelnd leicht nicken und nichts sagen. Als es kein Anzeichen gab, dass sie abreisen würde, gab es erneut ein ernsthaftes Gespräch unter uns Assistenten. Wir fassten Mut und äußerten uns dem Regisseur gegenüber, dass es für den Film viel besser wäre, wenn Go ohne Ehefrau und befreit die Liebesszene würde spielen können. Natürlich sträubte sich Shinoda zuerst dagegen (die Hier-

archie), aber letztendlich waren wir erfolgreich. Nicht nur für Go, sondern auch für mich bedeutete dies eine Befreiung: kein Klopapier mehr vom Hotel klauen und durch den Checkpoint Charlie in die DDR einführen.

Keine Schnittblumen, keine Kutschen mit authentischen Rädern, nicht genügend Geräte für die Kameraabteilung usw. Solche Probleme waren allgegenwärtig, doch der Mangel an Flexibilität war der größte Knackpunkt in unserer Ost-West-Zusammenarbeit. Auch unter dem Arbeitstempo der DEFA-Mitarbeiter, das viel gemächlicher war als das, was wir kannten, litten die Kamera- und Regieabteilungen. Wir Filmmenschen aus dem Westen waren mit dem Motto »time is money« großgeworden und somit konditioniert, prinzipiell so zeiteffizient wie möglich zu arbeiten. Aber in der DEFA/DDR war time eben nicht money.

Doch weder Geld- noch Zeitprobleme konnten die besonderen Momente für den Regisseur verderben. Shinoda ist Kenner der Kulturgeschichte und versiert auf Literatur und darstellende Kunst. Als junger Mensch hatte er viel über Brecht und das epische Theater gelernt, eine dramaturgische Richtung, die auch das japanische Theater der Nachkriegszeit maßgeblich beeinflusste. Dass er im Berliner Ensemble, der Wiege des Brecht'schen Theaters, seinen Film drehte, hat ihn berührt und ihm imponiert. Es war ein Ereignis besonderer Art.²⁴

Am 9. September 1988 interviewte der japanische Sender Asahi TV den Regisseur und die Hauptdarsteller im Rahmen ihrer Berichterstattung über *Die Tänzerin* und dazu gehörte ein Fotoshooting. Als Kulisse dieser Veranstaltung sollte das Brandenburger Tor dienen. Ein knallroter Audi Quattro wurde bestellt – warum, erfuhr ich nie – und stand nun direkt vor dem Brandenburger Tor, zwischen dem Tor und der Mauer, die an Westberlin grenzte, wo auf der anderen Seite Schaulustige auf dem Aussichtspodest standen und gafften. Shinoda, Go und Lisa Wolf posierten an dem schneidigen Auto lehrend und ließen sich ablichten. Ich stand da und beobachtete das Geschehen. Neben mir war ein Grenzsoldat, der das Ganze mit halb offenem Mund anschaute; er sagte mir: »Ich hätt' nie gedacht, dass ich zu meinen Lebzeiten so was sehen würde ...«. Das war für mich der bizarrste und groteskeste Tag während des Drehs. Am Ende wurde uns »Gästen« jeweils eine Medaille-Plakette der Nationalen Volksarmee von der Stadtkommandantur der Hauptstadt der DDR Berlin überreicht – nur einen Katzensprung entfernt von der Westberliner Seite, wo der zahlreichen Opfer der Mauer auf Kreuzen und Plaketten gedacht wurde und immer noch wird.²⁵ Noch heute schmückt diese Souvenir-Plakette mein Bücherregal. Diesem Geschenk von der Volksarmee hat sich 1989 ein Stück Berliner Mauer hinzugesellt.

In einem späteren Interview sagte der Regisseur bei den Dreharbeiten: »Ein junger Mann, der ganz von Sendungsbewusstsein, Nationalstolz erfüllt ist, erfährt individuelle Freiheit ausgelöst durch eine Liebesbeziehung. Wenn Menschen durch solch eine Liebe frei werden, erheben sie sich über die Nation bzw. den eigenen Staat, so wie es auch in der Wissenschaft keine Grenzen gibt. Die damalige Zeit war stark vom Nationalismus geprägt und ich meine, dass Ōgais Schwermut daher rührte. Es war eine Schwermut, von der die gesamte japanische Intelligenz erfasst war ... *Die Tänzerin* ist die Geschichte der Verzweiflung darüber, dass ein Japaner nicht frei sein kann, solange er ausschließlich in seinen japanischen Vorstellungen befangen ist.«²⁶

A.H.: Und so mag Shinoda eventuell als Japaner 1988, genau einhundert Jahre nach Mori Ōgai, zur DEFA gekommen sein – vielleicht nicht ganz »frei«, denn laut Interview mit ihm (April 2020) betrachtete er sich als »Gast«: Nach dem Motto »When in Rome, do as the Romans do«, hatte er sich vorgenommen, das DEFA-System zu respektieren und sich zu fügen. Gewissen Zurückhalt gab es also von vornherein. Doch als die Dreharbeiten begannen und es zu Konflikten kam, kam der Regisseur Shinoda in ihm schon hin und wieder zum Vorschein, sodass der Gast Shinoda zurückgedrängt wurde.

Auch Kuni machte diesbezüglich einen relevanten Eintrag in seinem Tagebuch. Der Drehplan bot uns hin und wieder Stoff für Auseinandersetzungen. Dass das Bild 125, eine Dämmerungsszene, für die man bestimmte Lichtbedingungen brauchte, echtes Konfliktpotential hatte, war uns schon am Anfang der Zusammenarbeit klar. Etwa vier Wochen nach Drehbeginn – man hatte sich schon aneinander gewöhnt, sodass man so etwas wie ein Gefühl der Routine spüren konnte – spitzte sich die Lage zu. Der kritische Drehtag würde wegen Gewerkschaftsbestimmungen der DEFA-Studios (insbesondere das Schichtsystem) partout nicht so geplant werden können, um dem Kameramann Jürgen Jürges das Licht, das er brauchte, zu ermöglichen. Es wurde viel diskutiert, in diversen Konstellationen. Wir Assistenten der Regie- und Kameraabteilungen hielten es sogar für möglich, dass unser Kameramann je nach Ergebnis aufgeben würde, war er doch derjenige gewesen, der die Probleme dieser Koproduktion am meisten ausbaden musste. In dieser Stress-Situation schreibt Kuni: »Wir Japaner hätten die Grundhaltung, dass man sich letztendlich gegenüber »Ausländern«, also Nicht-Japanern und in dieser speziellen Lage den West- und Ostdeutschen, nicht behaupten könne. Die Ostdeutschen hätten Ausländern gegenüber eine gewisse Vorsicht, die Westberliner jedoch keine und insbesondere

gegenüber den Ostdeutschen absolut keine. Je mehr die Westberliner mit den Ostberlinern verbinde – die Sprache, das Aussehen, dieselbe Geschichte –, desto größer seien ihre Irritation und Ungeduld, dass man sich nicht verstehen und reibungslos zusammenarbeiten könne.«²⁷

Ist die Haltung des Regisseurs, als »Gast« bei der DEFA einen Film zu drehen, ähnlich dieser Resignation der Japaner Nichtjapanern gegenüber, die Kuni an dem Tag verspürte? Den Eintrag dieses Tages schließt er mit der folgenden Bemerkung: »Die Westberliner sind die waschechten Kosmopoliten. Sie leben unter den Besatzern dreier Länder, den USA, Frankreich und Großbritannien in einer bunten Stadt mit Afrikanern, Asiaten, Türken, Südeuropäern, Indern und, und, und. Eine Stadt, die eingemauert ist und deswegen umso mehr das Bedürfnis zu haben scheint, international zu leben, als könnten sie so die Mauer sprengen.«²⁸

Fast 32 Jahre nach den Dreharbeiten stelle ich Shinoda, nun 89-jährig und immer noch mit exzellentem Gedächtnis, Interviewfragen. Es scheint in ihm einen fast explosionsartigen Erinnerungsschwall ausgelöst zu haben. Dass *Die Tänzerin* in vielfachem Sinne ein außergewöhnliches Arbeitserlebnis in seiner langen, glanzvollen Laufbahn als Filmemacher war, steht außer Frage. Dieses Projekt jedoch sticht hervor, indem es in einem politisch und historisch einzigartigen Kontext stattfand. *Die Tänzerin* berührt den japanischen Regisseur im Nachhinein auf einer Ebene, die die Grenzen eines gewöhnlichen Filmemachens überschreitet. Er sieht unübersehbare Parallelen, die ihn nachdenklich stimmen:

– Die Ironie der Geschichte: Toyotaro lebt im preußischen Berlin, ahnungslos, dass eine Revolution bevorsteht und es bald untergehen würde, genauso wie Shinoda einhundert Jahre danach in der DDR einen Film drehte, unwissend, dass dieser Staat kurz vor einer Revolution stand und vor dem Aus war.
– Mori Ōgai und Shinoda als Pioniere: Mori Ōgai war ein Vertreter Japans in einer Zeit, wo Japan noch ein fernes und »exotisches« Land für die Deutschen war, und er hat damals »sein« Deutschland mit außergewöhnlicher Einsicht erlebt, kennengelernt, bereist und begriffen. Die Fügung des Schicksals wollte es, dass Shinoda ein Jahrhundert später als erster japanischer Regisseur bei der DEFA einen Film machte – unter ständiger, neugieriger Beobachtung der DEFA-Mitarbeiter, so wie er es empfand: auch als ein Pionier. Shinoda hatte während dieses einmaligen Projekts stets größten Respekt vor der Aufgabe, als Filmemacher »sein« Deutschland im übertragenen Sinne zu bereisen und zu erleben, indem er sich während der Dreharbeiten immerwährend mit der Frage auseinandersetzte, wie er es begreifen kann.

Shinoda hat also in Berlin einen Film gedreht – in der geteilten Stadt, die einen markanten Teil der Geschichte des 20. Jahrhunderts symbolisiert. Dadurch hatte er die einmalige Chance, einem wichtigen Teil der Weltgeschichte nahezukommen, als sei er mitten in einer gewaltigen Riesenwelle der Geschichte gewesen; und das betrachtet er als eine der wichtigsten Erfahrungen seines Lebens. Einer der letzten Sätze seines Interviews lautet: »Meine Erfahrungen bei der DEFA brachten mich zu der Erkenntnis, dass Film wahrhaftig nicht innerhalb des Films existiert, sondern außerhalb.«²⁹

E.S.: Die Importkommission des DEFA-Außenhandels nahm am 15. September 1989 den fertigen Film in den Importplan 1989 auf und kaufte ihn bei Durniok für 90.000 Mark mit den Auswertungsrechten bis 1995. Die Rechnung ging weiter an Progress für 133.175,10 Mark, plus Transport für 133,90 Mark der DDR.³⁰

Im April 1989 wurde *Die Tänzerin* in Tokio uraufgeführt. Die Premiere in Ostberlin fand am 13. Oktober 1989 statt. Da war alles zu spät.

Hans-Erich Busch, Produktionsleiter, schreibt uns: »Im August 1989 wurde mir in der Auslandsabteilung des Studios unerwartet eröffnet, ich könne meinen Reisepass mit den nötigen Visa und Flugtickets für eine Reise nach Tokio abholen. Die japanische Produktionsfirma Herald Ace Inc. hatte über diplomatische Wege darauf bestanden, dass ich zum internationalen Tokioter Filmfestival eingeladen wurde. Hin- und Rückflug über Moskau, der gesamte Aufenthalt, einschließlich Hotel, war schon aus Japan organisiert und bezahlt.

So war ich 1989 der einzige Filmschaffende der DDR auf dem Internationalen Filmfestival in Tokio, wie mir der letzte DDR-Botschafter während des Eröffnungsempfangs im Vorbeigehen bestätigte. Was inzwischen in der DDR und u. a. in der Prager westdeutschen Botschaft geschah, las ich in einer englischsprachigen Zeitung. (...) Ein Jahr später, 1990, war ich wieder in Japan. Wieder vom DEFA-Spielfilmstudio an die Manfred Durniok Produktion ausgeliehen, die eine Koproduktion eines Fernsehfilms, diesmal mit NHK (der größten öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalt Japans), in Berlin und Tokio, Hiroshima und einigen kleineren Orten in Japan realisieren wollte. Für den 3. Oktober 1990 hatte ich mich in Tokio in einem Hotel morgens mit Manfred Durniok verabredet. Durch die Zeitverschiebung war es 00.00 Uhr in Berlin und in Tokio 8.00 Uhr. In Berlin wurde das Vereinigungsfeuerwerk gezündet. Während ich auf Manfred Durniok wartete, konnte ich die TV-Life-Übertragung in der Lobby des Hotels verfolgen.

Für dieses Filmvorhaben war ich mit meinem DDR-Pass nach Japan gereist. Zum 4. Oktober war ich ins bundesdeutsche Konsulat eingeladen. Dort erhielt ich

einen neuen bundesdeutschen Reisepass und bin wohl der einzige BRD-Bürger mit einem Pass, ausgestellt in Tokio am 4. Oktober. Meinen DDR-Reisepass mit Visa aus vielen osteuropäischen Ländern, aus Vietnam und Kuba bestaute der Konsulatsbeamte, musste ihn aber als ungültig abstempeln. In diese Länder hatte er noch nie reisen dürfen.«³¹

A.H.: Nach den Dreh- und Synchronarbeiten war ich im Frühjahr 1989 wieder zurück in Los Angeles, meiner Karrierewahlheimat sozusagen, unter der prallen südkalifornischen Sonne. Das Leben einer aufstrebenden, angehenden Drehbuchautorin in L. A. konnte fortgesetzt werden, fernab von dem grauen Ostberlin und dem eingemauerten, merkwürdigen Westberlin. Ich war nun wieder in meiner Wohnung im Bezirk Hollywood und doch schien mir Hollywood so weit weg, so fremd.

Die Tänzerin war so etwas wie eine Zusammenfassung meines Lebens, meines Werdegangs, wo alles, was aus mir das macht, wer und was ich bin, gebündelt wurde. Japanerin, teils irgendwie doch auch deutsch und amerikanisch, asiatisch und doch auch sehr westlich. Ein Literaturmensch (meine erste Ausbildung: Germanistin), also verbunden sowohl mit Ögais Werk als auch mit der deutschen Literatur, die so viel zu tun hat mit den Orten in der DDR. Die Problematik Ost-West, was das Thema des Romans »Die Tänzerin« ist, ist relevant für mich. Sehr sogar.

Ende Sommer 1989 verstaute ich meine Sachen in einem Mietcontainer in Los Angeles und ging nach Westberlin, um mir dort eine zweijährige Auszeit zu gönnen; vielleicht würde mir das helfen, mich zu zentrieren, mich danach wieder voll orientiert in der US-Filmindustrie zu behaupten. Etwa fünf Wochen nach meiner Ankunft fiel die Mauer, ich wurde in den Wirbelsturm eines Weltgeschehens hineingerissen. Alles änderte sich. Ich war gekommen, um Westberlin zu genießen, und war nun in der einstig geteilten Stadt, die weder West noch Ost war. Wie im Rausch erlebte ich die Zeit nach dem Mauerfall. Die Geschehnisse überfluteten meine Sinne. Das war mein allererstes persönlich erlebtes historisches Weltereignis. Es galt, alles aufzusaugen und ich tat dies begeistert, gierig und fasziniert. So sehr, dass ich nie nach Los Angeles zurückkehrte.

Aus meinem ersten und amerikanischen Drehbuch wurde eine SAT1-Produktion im vereinten Deutschland. Die Hauptrolle spielte nicht Meryl Streep.

Nach alledem, was wir durch *Die Tänzerin* erlebt haben – Evelyn hat zwei halbjapanische Enkeltöchter und ich habe einen halbdeutschen Sohn (ein »Mauerbaby«, gezeugt im November 1989). Nun leben und wohnen wir beide in Berlin, weder Ost noch West. Irgendwie cool und schön.



Filminformationen zu **Die Tänzerin**

(Japan/BRD, 1988/1989)

Regie:

Masahiro Shinoda

Assistenz-Regie:

Evelyn Schmidt,
Masaru Kuibuchi

Regie-Assistenz

Akiko Hitomi,
Kazuto Kunishige

Drehbuch:

Tsutomu Tamura,
Hans Borgelt,
Masahiro Shinoda

Script/Continuity:

Caroline Veyssi re

Kamera:

Jürgen Jürges,
Kazuo Miyagawa

Kamera-Assistenz:

Michael Wiesweg

Ausstattung:

Harry Leupold,
Setsu Aslaira,
Michael Tonke

Schnitt:

Barbara Hiltmann

Ton:

Horst Zinsmeister

Musik:

Cong Su

Produktionsleitung:

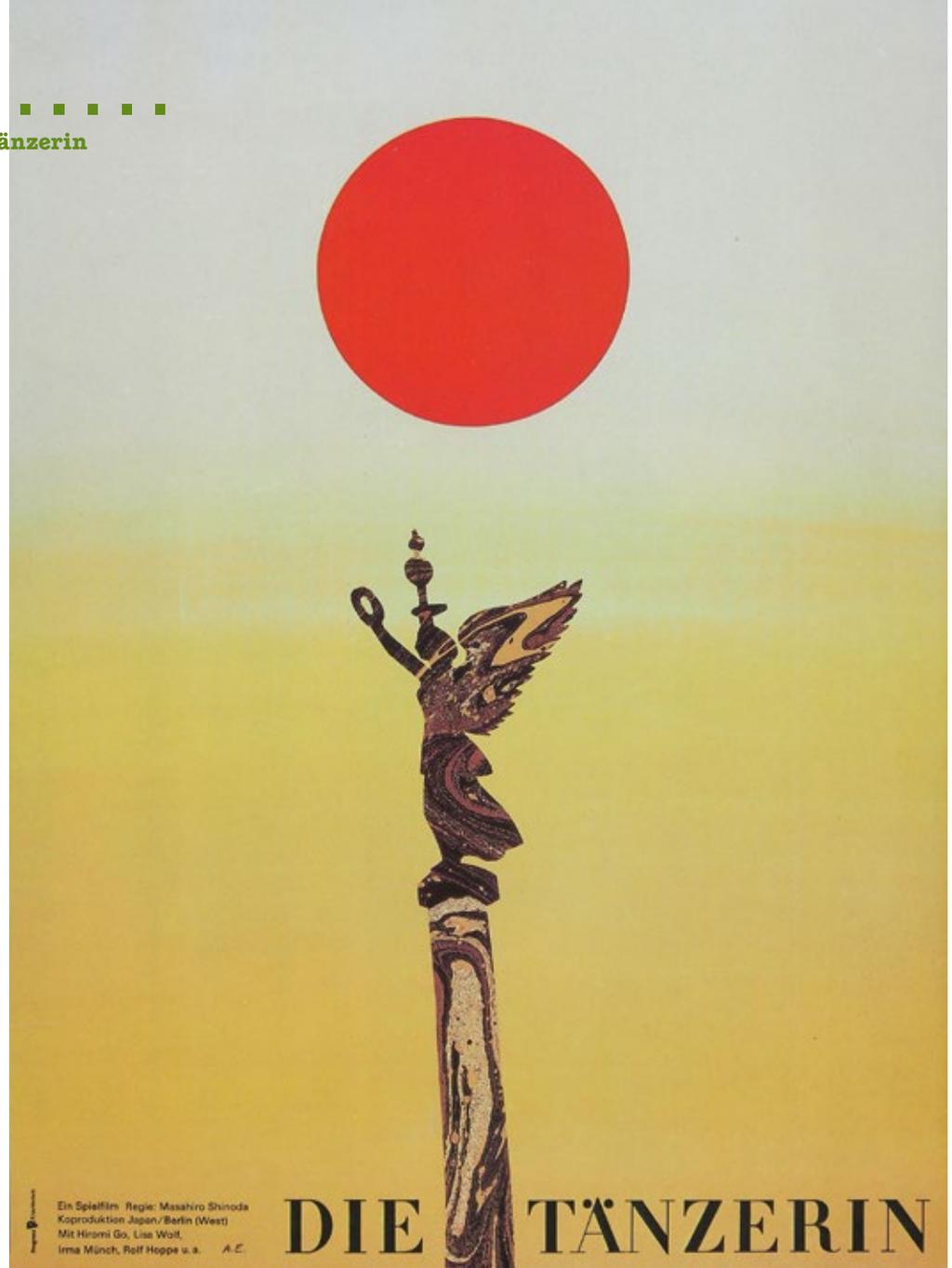
Hans-Erich Busch,
Rainer Schulte,
Seikichi Iizumi

Aufnahmeleitung:

Rainer Schulte

Darsteller:

Hiromi Go (Ohta Toyotaro),
Lisa Wolf (Elis Weigelt),
Brigitte Grothum (Anna
Weigelt), Haruko Kato
(Toyotaros Mutter), Marei-
ke Carrière (Baroness von
Bülow), Christoph Eichhorn
(Rittmeister von Mehlheim),
Irma Münch (Frau von
Haase), Achim Wolff (Georg



Ein Spielfilm Regie: Masahiro Shinoda
Koproduktion Japan/Berlin (West)
Mit Hiromi Go, Lisa Wolf,
Irma Münch, Rolf Hoppe u. a. A.E.

DIE TÄNZERIN

Schleicher), Takuzo Kadono
(Konsul), Tooru Masuo-
ka (enger Freund), Shiro
Sano (Verführer), Andreas
Mannkopff (Tonio Busch),
Rolf Hoppe (Robert Koch),
Gerry Wolff (Schuster),
Gregor Hansen (Hannes
Seeger), Tsutomu Yamazaki
(Minister), Silke Klan (Emma),
Harald Engelmann (Thea-
terdirektor)

Produktion:

Herald Ace Inc. (Tokio) und
Manfred Durniok Produkti-
on für Film und Fernsehen
(Berlin) in Zusammenarbeit
mit dem DEFA-Studio für
Spielfilme (Potsdam-Ba-
belsberg), Asahi TV (Tokio),
Asahi Shimbun (Tokio),
Agfa Gaevert Japan (Tokio),
Hessischer Rundfunk
(Frankfurt am Main)

Produzenten:

Manfred Durniok,
Masato Hara

Länge: 3385 m, 124 min
Format: 35mm, 1:1,66
Uraufführung:
April 1989 in Tokio

Nach der Erzählung
»Maihime« (»Die Tänzerin«)
von Mori  gai, 1890

Miszelle

1947 trug Wanda Jakubowska ihren Auschwitz-Film der DEFA an, nachdem Film Polski in Warschau den Film nicht angenommen hatte. Chefdramaturg Georg C. Klaren hielt den Stoff für wichtig und interessant, doch noch zu früh für eine Verfilmung. Klaren war eine Instanz, aber nicht die letzte Instanz. Drehbuch und Gutachten landeten »zur Kenntnis« auf dem Tisch des DEFA-Vorstandsvorsitzenden Alfred Lindemann. Klarens letzter Satz muss Lindemann elektrisiert haben: »Im Interesse der Gemeinschaftsproduktion zu empfehlen.«

Geht nicht gab's nicht für Lindemann. Ein Engagement für diesen Film muss er als angemessen empfunden haben für die DEFA, deren Visitenkarte *Die Mörder sind unter uns* (Wolfgang Staudte, 1946) und *Ehe im Schatten* (Kurt Maetzig, 1947) enthielt. Er hatte beste Beziehungen zur SMAD und von dort Rückendeckung. Ein Anruf bei Film Polski, seit 1946 mit einer Vertretung in Berlin-Zehlendorf, brachte am 20. März 1947 Wanda Jakubowska, ihre Lagergefährtin und Mit-Autorin Gerda Schneider, Produktionsleiter Zygmunt Schindler (polnisch Szyndler), der 1936 für die Produktion der polnischen Fassung von *August der Starke* (Paul Wegener/Stanisław Wasylewski, Nerthus Film/Polski Tobis) zuständig gewesen war, und DEFA-Leute zusammen, woraus die Schindler-Produktion (Polnische Gruppe) der DEFA entstand, über deren Arbeit von März bis Mai Bericht an Lindemann erging.

Erste Aufgabe war das Casting unter deutschen Schauspielern zur Besetzung der Rollen: Lagerkommandant, Lagerarzt, Gestapo-Chef, SS-Aufseherin, Häftling-Kommunistin Anna. Für ersteren war Fritz Rasp vorgesehen, der sich auch bereit erklärte, die Rolle anzunehmen, für den dritten wurde Peter Marx bestellt. Für die anderen Rollen wurden Probeaufnahmen in Johannisthal angesetzt, die ersten sogleich Ende März. Nach Abwägung unter einem Dutzend Probanden, darunter Namen wie Hubert von Meyerinck, Reinhard Koldehoff und Ursula Voss, wurden Albert Venohr als Lagerarzt, Waltraut Kogel als Aufseherin und Lotte Loebinger als Anna bestellt und allen Darstellern sogleich das Drehbuch zugestellt.

Für die organisatorisch-technische Unterstützung

des Projekts reizte Lindemann seine Kontakte mit Dymshitz in Karlshorst und der Polnischen Militärmission in der Schlüterstraße aus. Ging es doch um Maßuniformen, Stiefelleder, NS-Originalbesatz, also alles, was es nicht gab oder geben durfte. Die Schindler-Produktion verhandelte mit Maßschneidern und Maßschuhmachern, mit Theater-Kostümfundussen, mit dem Hauptausschuss Opfer des Faschismus und der VVN sowie mit Landesvorständen der SED, Archiven und Bibliotheken über Originaldokumente und Fotografien, schließlich mit Ernst Busch über die »Moorsoldaten«-Schallplatte. Die Ergebnisse bei allen und allem waren enttäuschend.

Inzwischen wurden die Darsteller unruhig wegen der Ungewissheit der Vertragsabschlüsse und sich anbahnender Termenschwierigkeiten. Aus Warschau drahtete Schindler seine Ankunft Mitte Mai. »Bis dahin keine Vertragsabschlüsse.« Es sollte keine mehr geben. Film Polski übernahm den Film mit dem Titel *Ostatni etap (Die letzte Etappe)* unter der Bedingung, alle Rollen mit polnischen Schauspielern zu besetzen. Die Dreharbeiten liefen im Juli 1947 an, Premiere war am 28. März 1948, ein Jahr nach Bildung der Schindler-Produktion, die DEFA-Synchronabteilung stellte eine OmdU-Fassung her, Berliner Premiere war am 26. August 1949.

Die Schindler-Produktion war aufgelöst, ihre Berichte verschwanden in Ablagen und Akten, wo sie weder hingehörten noch zu vermuten waren. Die Erinnerung an sie als an das erste Engagement der DEFA für eine polnisch-deutsche Gemeinschaftsproduktion war gelöscht. Doch ihre Berichte waren es nicht. Sie überlebten in einer Produktionsakte von *Quartett zu fünft* (Gerhard Lamprecht, 1948/1949), der zur Kopfgeburt wurde durch die Umbesetzung der Rolle von Lilo Meessen mit Inge Keller wegen der Gniffke-Affäre. Aber das nun ist wieder eine andere Geschichte. Wir Aktenknechte stehen am Ende der Filmgeschichte. Aber manchmal befördert die uns an den Anfang. ■

Die letzte Etappe (Wanda Jakubowska, Polen, 1948) zeigt die Wirklichkeit im faschistischen Vernichtungslager Auschwitz. Die Regisseurin war selbst Häftling des Lagers und schildert die Chronik der Schicksale von Frauen verschiedener Nationalitäten, die im Konzentrationslager interniert werden. Die Produktion trägt dokumentarische Züge und ihre Darstellerinnen sind zum Teil ehemalige Auschwitz-Häftlinge. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Geschichte von Marta Weiß (gespielt von Barbara Drapińska), Jüdin, die wegen ihrer Deutschkenntnisse im Lager als Dolmetscherin tätig wird.

DIE LETZTE ETAPPE

Regie: WANDA JAKUBOWSKA
Kamera: BORIS MONASTYRSKIJ
mit:
B. DRAPINSKA · T. GORECKA
A. SLASKA · S. ZACZYK u. a.

Ein Film der P.P. «FILM POLSKI» im Verleih der SOVEXPORTFILM - G.m.b.H.

Rückblick 2020

Aufgrund der COVID-19-Krise kommt es auch bei der DEFA-Stiftung und ihren Partnern zu Verzögerungen und Ausfällen vieler Projekte und Veranstaltungen. Einige der bereits für 2020 angedachten Veröffentlichungen verschieben sich auf das Jahr 2021. Über Aktuelles informiert Sie unser **Newsletter** und unsere Website www.defa-stiftung.de.

Neue DVD-Editionen

DVD-Reihe »DEFA Wendejugend«

mit den digitalen Neubearbeitungen von Helmut Dziubas Film *Verbotene Liebe* (1989), Rolf Losanskys *Abschiedsdisco* (1989), Jürgen Brauers *Tanz auf der Kippe* (1990) und Jörg Foths *Biologie!* (1990). Zu den Filmen *Vorspiel* (1987) und *Banale Tage* (1990) wurden filmbegleitende Audiokommentare mit den Regisseuren Peter Kahane und Peter Welz eingesprochen.

absolut MEDIEN

DVD-Reihe »Die DDR in Originalaufnahmen«

mit historischen Filmaufnahmen aus zahlreichen DEFA-Dokumentarfilmen, -Wochenschauen und DDR-Magazinen u. a. zur Leipziger Messe, den Ostseewochen in Rostock, den Weltfestspielen der Jugend oder Bauprojekten wie der Stalinallee (Karl-Marx-Allee) und dem Friedrichstadtpalast.

Icestorm Entertainment

Neue DVDs bei ICESTORM

mit den digitalen Neubearbeitungen von Erwin Strankas Gegenwartsfilm *Sabine Wulff* (1978) und der 1960 unter der Regie von Peter Palitzsch und Manfred Wekwerth verfilmten Theateraufführung von *Mutter Courage und ihre Kinder* am Berliner Ensemble sowie des abendfüllenden Puppentrickfilms *Die seltsame Historia von den Schiltbürgern* (Jan Hempel, 1958/1961), gedreht in Totalvision und mit 4-Kanal-Magnetton.

Icestorm Entertainment

Digitalisierung

Im Rahmen des »Förderprogramms Filmerbe« konnten in diesem Jahr zahlreiche DEFA-Spielfilmproduktionen digital neubearbeitet werden, darunter das 70-mm-Projekt *KLK an PTX – Die Rote Kapelle* (Horst E. Brandt, 1970), das Filmfragment *Christine* (Slatan Dudow, 1963) und der neusynchronisierte Gegenwartsfilm *Fräulein*

Schmetterling (Kurt Barthel, 1966/2020), die Filme *SAS 181 antwortet nicht* (Carl Balhaus, 1959), *Beschreibung eines Sommers* (Ralf Kirsten, 1962), *Fallada – Letztes Kapitel* (Roland Gräf, 1988), *Beethoven – Tage aus einem Leben* (Horst Seemann, 1976) und *Schatten über den Inseln* (Otto Meyer, 1952). Digitalisiert wurden ebenfalls die Dokumentarfilme *Komm in den Garten* (Jochen Wisotzki, Heinz Brinkmann, 1990) und *Grenzland – eine Reise* (Andreas Voigt, 1992). Zu den neubearbeiteten Animationsfilmen gehören *Die Panne* und *Das Monument* (Lutz Stützner, Klaus Georgi, 1989) sowie *Einsamkeit* und *Hör zu* (Otto Sacher, 1980/1981).

Neues in der Schriftenreihe

bei Bertz+Fischer

Inszenierte Realität. DEFA-Spielfilme als Quelle zeitgeschichtlicher Deutung

Klaus-Dieter Felsmann im Gespräch mit vielen Filmschaffenden über die Haltung, mit der bei der DEFA zwischen 1971 und 1991 an der glaubhaften und realitätsnahen Gestaltung von Filmbildern gearbeitet wurde.

Im Maschinenraum der Filmkunst. Erinnerungen des DEFA-Chefdramaturgen Rudolf Jürschik

Der ehemalige Chefdramaturg gibt im Gespräch mit Detlef Kannapin tiefe Einblicke in die langjährige Arbeit beim DEFA-Spielfilmstudio.

Neue Manuskripte

In der Reihe »Manuskripte« erschienen von Eduard Schreiber »Das Auge schwimmt auf dem Canale Grande. Texte zum Film. Projekte 1967–2017« und ein 1984 im Auftrag des DEFA-Studios für Spielfilme entstandenes, aber filmisch nie realisiertes Szenarium zu »Thomas Müntzer in Allstedt« von Hans-Jörg Rother.

Ausblick 2021

75 Jahre DEFA: Am 17. Mai 1946 wurde in Potsdam-Babelsberg auf dem Gelände der Althoff-Ateliers die Deutsche Film-AG (DEFA) gegründet. Anlässlich des Jubiläums sind diverse Veranstaltungen geplant, darunter eine Tagung zum DEFA-Genrekino in Berlin (Mai 2021).

Neue DVD-Editionen

Filme von Wolfgang Kohlhaase

Geplant ist eine umfangreiche DVD-Box mit DEFA-Filmen von Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase, darunter *Der Fall Gleiwitz* (Gerhard Klein, 1961), *Mama, ich lebe* (Konrad Wolf, 1976) und *Der Aufenthalt* (Frank Beyer, 1982). Eingerahmt wird die Box von zahlreichen Zeitzeugengesprächen und der Wiederauflage seines Bandes »Um die Ecke in die Welt«.

Fräulein Schmetterling

Nach aufwendiger Restaurierung wird Kurt Barthels Gegenwartsfilm (1966/2020) zusammen mit dem Dokumentarfilm *Zeitschleifen – im Dialog mit Christa Wolf* (Karlheinz Mund, 1990/91) auf DVD erscheinen.

Geburtstags-Editionen bei ICESTORM

- Zum 100. Geburtstag von Herbert Köfer mit den Filmen *Pension Boulanka* (Helmut Krätzig, 1964), *Einer muss die Leiche sein* (Iris Gusner, 1977), *Mord am Montag* (Hans Kratzert, 1968) und *Hände hoch oder ich schieße* (Hans-Joachim Kasprzik, 1966/2009).
- Zum 80. Geburtstag von Jutta Hoffmann mit den Filmen *Karla* (Herrmann Zschoche, 1965/1990), *Der Dritte* (Egon Günther, 1971), *Die Schlüssel* (Egon Günther, 1973) und *Das Versteck* (Frank Beyer, 1977).
- Zum 80. Geburtstag von Angelica Domröse mit den Filmen *Verwirrung der Liebe* (Slatan Dudow, 1959), *Ein Lord am Alexanderplatz* (Günter Reisch, 1967), *Die Legende von Paul und Paula* (Heiner Carow, 1972) und *Unterm Birnbaum* (Ralf Kirsten, 1973).
- Zum 75. Geburtstag von Jaecki Schwarz mit den Filmen *Ich war neunzehn* (Konrad Wolf, 1967), *Weite Straßen – stille Liebe* (Herrmann Zschoche, 1969), *Du und ich und Klein-Paris* (Werner W. Wallroth, 1970) und *Einfach Blumen aufs Dach* (Roland Oehme, 1979).

Digitalisierung

Filmwerk Petra Tschörtner

Die Regisseurin realisierte zahlreiche Filme für das DEFA-Studio für Dokumentarfilme, darunter *Der Zirkus kommt* (1985), *Schnelles Glück* (1988) und *Das freie Orchester* (1988).

Brüche und Kontinuitäten

Um die Reihe fortzusetzen, werden das Drama *Geschwader Fledermaus* (Erich Engel, 1958) und der Operettenfilm *Mazurka der Liebe* (Hans Müller, 1957) digitalisiert.

Hamida (Jean Michaud-Mailland, 1965)

Eine Koproduktion zwischen DEFA und SATPEC Tunis über die französische Kolonialherrschaft in Tunesien.

Neues in der Schriftenreihe

bei Bertz+Fischer

Über Slatan Dudow

Derzeit entsteht ein umfangreicher Sammelband (Hg.: Ralf Schenk, René Pikarski) über das Leben und filmische Schaffen des Regisseurs.

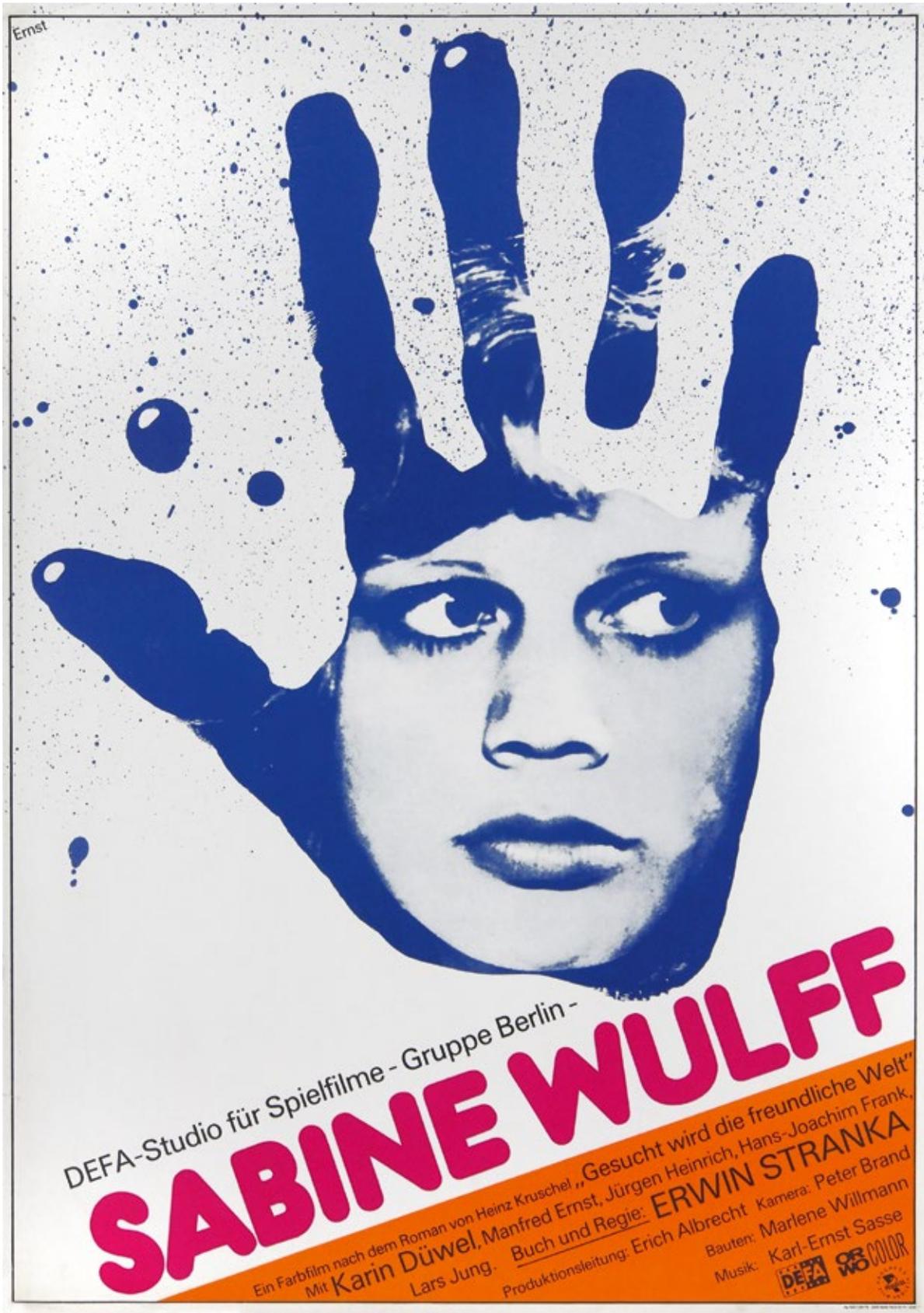
Von der Hand zur Puppe

Volker Petzold stellt den Animationsfilmregisseur Günter Rätz und sein Werk vor.

Das DEFA-Genrekino

Der Sammelband (Hg.: Stefanie Mathilde Frank, Ralf Schenk) wirft einen Blick auf verschiedene Genres, deren Besonderheiten und ihre Transformationen beim DEFA-Studio für Spielfilme.

Anschauen & entdecken: **Sabine Wulff** (Erwin Stranka, 1978)





Herausgeber

DEFA-Stiftung, Berlin 2020
V. i. S. d. P. Stefanie Eckert

Redaktion

René Pikarski
Ralf Schenk

DEFA-Stiftung

Franz-Mehring-Platz 1
10243 Berlin
Tel: 030 29784810
E-Mail:
r.pikarski@defa-stiftung.de
www.defa-stiftung.de

Gestaltung, Satz und Herstellung

Anne Kemnitz,
MediaService GmbH
Druck und Kommunikation,

Service

Wo kann ich DEFA-Filme auf DVD erwerben?

www.nd-shop.de

Wo erhalte ich DEFA-Filme,
die noch nicht im Handel sind?

www.icestorm.de
bingel@icestorm.de

Wo finde ich Ausschnitte zu DEFA-Filmen
und aus den Archiven der DEFA-Stiftung?

progress.film

Wo finde ich Informationen
zu Kino- und Fernsehterminen?

www.defa-stiftung.de/stiftung/aktuelles

An wen wende ich mich, wenn ich DEFA-Filme
im Kino vorführen möchte?

[www.deutsche-kinemathek.de/de/sammlungen-
archive/filmverleih
disposition@deutsche-kinemathek.de](http://www.deutsche-kinemathek.de/de/sammlungen-archive/filmverleih-disposition@deutsche-kinemathek.de)

Wo finde ich Publikationen rund um die DEFA?

www.berzt-fischer.de
www.defa-stiftung.de/defa/publikationen

Sie möchten nichts verpassen?

Abonnieren Sie gern unseren Newsletter
oder besuchen Sie uns auf **Facebook, Instagram,**
Twitter und unter www.defa-stiftung.de

Bildnachweise (in der Reihenfolge ihrer Abbildung)

Titel: Karin Düwel in Lederjacke, *Sabine Wulff*,
DEFA-Stiftung/Dieter Jaeger

Plakate Jugendfilme der DEFA (im Heft verteilt):
unbekannt; Hans-Eberhard Ernst; unbekannt; unbekannt; unbekannt

S. 1: Dreharbeiten zum Film: *Januskopf*,
DEFA-Stiftung/Alexander Kühn

S. 5–24: DEFA-Stiftung/Heinz Wenzel; DEFA-Stiftung/Karl Plintzner;
DEFA-Stiftung/Kishan Singh, Ferdinand Teubner, Dietram Kleist;
DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Eduard
Neufeld; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Herbert
Kroiss; DEFA-Stiftung/Wolf Göthe; DEFA-Stiftung/Otto Merz;
DEFA-Stiftung/Günter Ost; DEFA-Stiftung/Günter Ost;
DEFA-Stiftung/Peter Krause; DEFA-Stiftung/Alexander Schittko;
DEFA-Stiftung/Alexander Schittko; DEFA-Stiftung/Max Teschner;
DEFA-Stiftung/Günter Marcinkowsky; DEFA-Stiftung/Claus Neu-
mann; DEFA-Stiftung/Klaus Mühlstein; DEFA-Stiftung/Peter Brand;
DEFA-Stiftung/Peter Brand; DEFA-Stiftung/Peter Krause; DEFA-
Stiftung/Roland Gräf; DEFA-Stiftung/Peter Brand; DEFA-Stiftung/
Peter Brand; DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/
Eberhard Geick; DEFA-Stiftung/Dieter Lück; DEFA-Stiftung/
Herbert Kroiss, Detlef Hertelt; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss,
Manfred Damm; DEFA-Stiftung/Klaus Goldmann; DEFA-Stiftung/
Martin Schlesinger; DEFA-Stiftung/Wolfgang Braumann; DEFA-
Stiftung/Rudolf Meister; DEFA-Stiftung/Wolfgang Braumann;
Robert Hampicke

S. 25–30: DEFA Film Library/Mariana Ivanova; DEFA-Stiftung/Lotte
Michailowa; DEFA-Stiftung/Arkadi Sager; DEFA Film Library; DEFA Film
Library; DEFA-Stiftung/Michael Lösche, Rainer Schulz; DEFA-Stiftung/
Claus Mühle, Andreas Bergmann, div. Archivmaterial

S. 31–34: PROGRESS Film GmbH /Sophia von Wilcken; PROGRESS
Film GmbH; PROGRESS Film GmbH; PROGRESS Film GmbH/Henrike
Schneider

S. 35–50: DEFA-Stiftung/Rolf Sohre; DEFA-Stiftung/Svatopluk Maly,
Helmut Bergmann; DEFA-Stiftung/Svatopluk Maly, Helmut Bergmann;
DEFA-Stiftung/Svatopluk Maly, Helmut Bergmann; DEFA-Stiftung/
Svatopluk Maly, Helmut Bergmann; DEFA-Stiftung/Rolf Sohre; Plakat:
Kurt Geffers; DEFA-Stiftung/Gerhard Niendorf; DEFA-Stiftung/
Gerhard Niendorf; DEFA-Stiftung/Gerhard Niendorf; DEFA-Stiftung/
Georg Kilian; DEFA-Stiftung/Georg Kilian; Plakat: EP; DEFA-Stiftung/
Gerhard Niendorf; DEFA-Stiftung/Gerhard Niendorf; DEFA-Stiftung/
Georg Kilian, Jürgen Greunig; DEFA-Stiftung/Gerhard Niendorf;
DEFA-Stiftung/Gerhard Niendorf; DEFA-Stiftung/Gerhard Niendorf;
DEFA-Stiftung/Gerhard Niendorf; DEFA-Stiftung/Gerhard Niendorf;
DEFA-Stiftung/Gerhard Niendorf; Charlotte Förster

S. 51–52: DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss

S. 53–56: DEFA-Stiftung/Wolfgang Dietzel; DEFA-Stiftung/
Wolfgang Dietzel; DEFA-Stiftung/Hans-Eberhard Leupold;
DEFA-Stiftung/Hans-Eberhard Leupold; DEFA-Stiftung/Michael
Löwenberg; DEFA-Stiftung/Michael Löwenberg; DEFA-Stiftung/
Michael Löwenberg; DEFA-Stiftung/Michael Löwenberg

S. 57–64: P.W. Wagner (privat); DEFA-Stiftung; Plakat: unbekannt;
Plakat: B. Peterson; DEFA-Stiftung/Götz Neumann; DEFA-Stiftung/
Götz Neumann; DEFA-Stiftung/Götz Neumann; DEFA-Stiftung/Götz
Neumann; DEFA-Stiftung/unbekannt; DEFA-Stiftung/unbekannt;
DEFA-Stiftung/Erich Kilian; DEFA-Stiftung/Erich Kilian; DEFA-
Stiftung/Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Waltraut
Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer; DEFA-
Stiftung/Eduard Neufeld

S. 65–66: DEFA-Stiftung/Michael Jüttersonke

S. 67–80: Bundesarchiv/DEFA-Stiftung; Plakat: Kurt Geffers

S. 81–92: Filmmuseum Potsdam/Günter Linke; DEFA-Stiftung/Julia
Kunert, Thomas Plenert; DEFA-Stiftung/Gunther Becher; DEFA-
Stiftung/Jürgen Bahr, Gunther Becher; DEFA-Stiftung/Jürgen
Rudow, Gunther Becher; DEFA-Stiftung/Jürgen Hoffmann;

DEFA-Stiftung/Jürgen Hoffmann, Michael Lösche; DEFA-Stiftung/
Michael Lösche

S. 93–98: alle DEFA-Stiftung/Heinz Richter

S. 99–120: DEFA-Stiftung/Peter Dietrich, Jörg Erkens; DEFA-
Stiftung/Foto: Peter Dietrich, Jörg Erkens; DEFA-Stiftung/Peter
Dietrich, Jörg Erkens; DEFA-Stiftung/Peter Dietrich, Jörg Erkens;
DEFA-Stiftung/Peter Dietrich, Jörg Erkens; DEFA-Stiftung/Peter
Dietrich, Jörg Erkens; DEFA-Stiftung/Peter Dietrich, Jörg Erkens;
DEFA-Stiftung/Peter Dietrich, Jörg Erkens; DEFA-Stiftung/Peter
Dietrich, Jörg Erkens; DEFA-Stiftung/Peter Dietrich, Jörg Erkens;
DEFA-Stiftung/Peter Dietrich, Jörg Erkens; DEFA-Stiftung/Peter
Dietrich, Jörg Erkens; DEFA-Stiftung/Peter Dietrich, Jörg Erkens;
DEFA-Stiftung/Peter Dietrich, Jörg Erkens; DEFA-Stiftung/Peter
Dietrich, Jörg Erkens; DEFA-Stiftung/Peter Dietrich, Jörg Erkens;
DEFA-Stiftung/Werner Heydn, Günter Haubold; DEFA-Stiftung/
Werner Heydn, Günter Haubold; Plakat: unbekannt

S. 121–130: DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss, Waltraut Pathenheimer;
DEFA-Stiftung/Eduard Neufeld; DEFA-Stiftung/Eduard Neufeld;
DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss, Waltraut Pathenheimer; DEFA-
Stiftung/Herbert Kroiss, Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/
Herbert Kroiss, Waltraut Pathenheimer; Privatbestand Christa
Müller; Plakat: Karl-Heinz Drescher; Plakat: Klaus Wittkugel;
Privatbestand Ralf Schenk; Plakat: Paul Rosie

S. 131–134: Bundesarchiv/Horst Sturm; Bundesarchiv/Illus Köhler;
Bundesarchiv

S. 135–142: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung; DEFA-Stiftung/
Dietram Kleist, Jörg Erkens; Privatbestand Jörg Foth; Friedrich-
Wilhelm-Murnau-Stiftung; Privatbestand Jörg Foth; Plakat:
unbekannt; Privatbestand Jörg Foth; Privatbestand Jörg Foth;
Privatbestand Jörg Foth;

S. 143–158: Privatbestand Evelyn Schmidt & Akiko Hitomi; Stiftung
Deutsche Kinemathek; Privatbestand Evelyn Schmidt & Akiko
Hitomi; Stiftung Deutsche Kinemathek; Privatbestand Evelyn
Schmidt & Akiko Hitomi; Stiftung Deutsche Kinemathek; Stiftung
Deutsche Kinemathek; Stiftung Deutsche Kinemathek;
Privatbestand Evelyn Schmidt & Akiko Hitomi; Plakat: Anneliese
Ernst

S. 159–160: Plakat: unbekannt

S. 163: Plakat: Hans Eberhard Ernst

Impressum: *Copyright by Luther*, DEFA-Stiftung/Helmut May

progress.film



PROGRESS

Über 25.000 internationale Filme aus dem
audiovisuellen Gedächtnis des 20. Jahrhunderts.
Einschließlich aller Produktionen der DEFA.

