

LEUCHT
KRAFT
2021

Journal der DEFA-Stiftung | 4



Umschlag: **Ein gemachter Mann
oder Falsche Fuffziger**
(Kurt Weiler, 1978)





Zeus, Adler, Mistkäfer

Diesen Titel trägt der kurze Puppentrickfilm von Kurt Weiler, der das Verhältnis der Mächtigen zum Volk aufgreift. Mit seinen unvergleichbaren kunstvollen Tricktechniken behandelt Weiler komplexe Stoffe um Krieg und Frieden, um die Geschichte von Geld, Wert und Mehrwert und wagt Exkurse über Ausbeutung und Macht. Seine Filme scheinen wichtiger denn je. Der Sittenwächter mit Blaulicht als Kopf irritiert und alarmiert in einer Zeit, in der vielschichtige Worte wie »Moral« und »Solidarität« inflationär genutzt und zu einfachen Kampfbegriffen verkommen. Kurt Weiler hilft, darüber nachzudenken und ebenso die Enge des eigenen Lebensumfeldes zu verlassen und neugierig, ja begeisterungsfähig die Welt zu entdecken.

Für die DEFA-Stiftung stand in diesem Jahr trotz Pandemie das Jubiläumsjahr der DEFA im Vordergrund. Als sie vor 75 Jahren gegründet wurde, war

jede künstlerische Äußerung auf deutschem Boden auch eine politische. Dabei spielte der Film als vermeintlich besonders immersive Kunst eine übergeordnete Rolle. Und so war der Auftakt der DEFA verbunden mit starken Worten, die ihre Errichtung als gewichtige Filmproduktionsfirma unterstrichen: Film solle »Kraft, Mut, Lebenswillen und Lebensfreude spenden«, aber auch Wahrheit verkünden, Gewissen wachrütteln und zu sozialen Veränderungen anregen. Mit diesen Forderungen konnte sich bis zum Ende der DEFA ein Großteil der Filmschaffenden identifizieren. Allein die Art der Umsetzung variierte, kulturpolitische Strömungen waren hierbei ebenso von Bedeutung wie persönliche Handschriften. Unsere diesjährige Ausgabe beginnt daher mit Erinnerungen und Gedankenanstößen zur Wirkungskraft des DEFA-Filmerbes. Dazu haben wir Persönlichkeiten befragt, die im November 1989 auf dem Alexanderplatz den politischen, gewaltfreien Wandel proklamierten.

Bei der DEFA entstanden, über alle Filmarten hinweg, bewegende Kinomomente: Die DEFA-Studios bereiteten fiktionale Stoffe auf, dokumentierten Lebens- und Alltagswelten, experimentierten mit Trick und transportierten Sprache neu. Neben Erinnerungen an das »Wie?« stellen wir uns verstärkt auch der Frage »Und nun?«. Zusätzlich zur filmgeschichtlichen Einordnung und Aufarbeitung wollen wir Impulse für eine intensivere Beschäftigung mit DEFA-Filmen im Bildungs- und Forschungsbereich geben. So kann ein ganz persönlicher Blick auf die fantastischen Kinderwelten von Rolf Losansky mit einer filmpädagogischen Reflexion ergänzt werden. So kann den Erfahrungen von Jochen Wisotzki während der letzten Jahre im DEFA-Dokumentarfilmstudio ein Vorschlag zur didaktischen Auseinandersetzung mit den in dieser Umbruchszeit entstandenen Filmen folgen. Wir wollen dabei keinen Zeigefinger erheben, sondern neugierig machen, Interesse wecken und kritische Fragen provozieren.

In diesem Sinne wünsche ich eine anregende Lektüre, die auf den Olymp führt, liebenswürdige Greisinnen präsentiert, die Kinder ernst nimmt und sich in die Kunstwelten der DEFA vertieft.

Ihre **Stefanie Eckert**,
Vorstand der DEFA-Stiftung, im Dezember 2021



4

Vorsicht Kunst!

Rednerinnen und Redner der Alexanderplatz-Demonstration am 4. November 1989 und ihr heutiger Blick auf die Bedeutung des DEFA-Filmerbes

Essay

14

Wie ich mit Gorbatschow mein Glück bei der DEFA machte

Jochen Wisotzki über die letzten Jahre im DEFA-Studio für Dokumentarfilme



DEFA. Digital

40

Wer möchte da nicht Jupi sein?

Ralf Schenk zur Geschichte des DEFA-Films *Orpheus in der Unterwelt*

66

Schmetterlinge lieben Jazz!

Ein Kommentar von Peter Rabenalt



DEFA. Archive

70

Von der Treuhand in treue Hände

Till Grahl über das Deutsche Institut für Animationsfilm

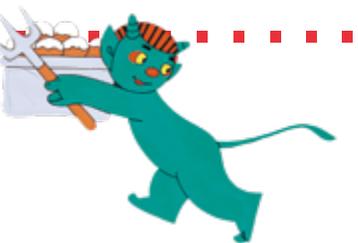


Essay

74

Die bunte Welt der Animation

Ralf Schenk mit einer kleinen Geschichte des DEFA-Studios für Trickfilme



DEFA. Aktuell

86

Filmschätze neu entdecken

Mirko Wiermann über Programmschwerpunkte im DEFA-Filmverleih der Deutschen Kinemathek





88 Märchenhafte Kunstwelten aus Babelsberg
Corinna A. Rader über Szenografie im DEFA-Märchenfilm

94 Ein Trailer zum Geburtstag
Das Trailer-Team der Universität und Fachhochschule Potsdam über ihr Jubiläumsgeschenk für Jutta Hoffmann



DEFA macht Schule

96 Die Rückseite der Bilder – Methodische Zugänge zum Dokumentarfilm. Drei Perspektiven auf den »Mauerfall«
Bettina Henzler über Dokumentarfilme im Schulunterricht

114 DEFA-Filme: kein Schulgespenst!
Jürgen Bretschneider über Chancen und Herausforderungen beim Einsatz von Kinofilmen im Unterricht



DEFA. Geschichte

126 »Ich war nie eine Hauptplanposition ...!«
Michael Grisko mit Annäherungen an den Regisseur Rolf Losansky

128 »All das zeigt ja, dass ich mit den Seelen der Kinder spazieren gehe ...«
Erinnerungen an Rolf Losansky von Christa Kožik, Frank Wuttig, Ralf Schlösser und Danka Losansky

136 Manfred Krug im Gespräch mit Knut Elstermann
Zur Verleihung des »Paula«-Filmpreises 2016



Essay

138 Von würdigen und unwürdigen Greisinnen
Evelyn Hampicke über Nebenrollen alter Frauen im DEFA-Gegenwartsfilm



anschauen & entdecken

156 Rückblick 2021 / Ausblick 2022

159 Impressum

Vorsicht Kunst!

Rednerinnen und Redner der
Alexanderplatz-Demonstration
am 4. November 1989 und ihr
heutiger Blick auf die Bedeutung
des DEFA-Filmerbes





Gregor Gysi

Die DEFA war auf ihre Art ein Spiegelbild der DDR mit all ihren Unvollkommenheiten und den kleinen und großen Ausfluchten der Menschen. Ihre Filme konnten die repressive Allgegenwart der herrschenden Partei, ihrer Ideologie und ihres Machtapparats nicht verbergen, manche Filme fielen ihm zum Opfer und wurden nicht zugelassen. Doch immer wieder fanden die oft nach Millionen zählenden Zuschauerinnen und Zuschauer in den Filmen wie in der Musik und den Büchern die Zwischentöne und -räume ungeschminkter Lebensrealität. Bilder und Szenen wie in *Die Legende von Paul und Paula* ließen das erkennen, was nicht gesagt werden konnte und doch von den Menschen verstanden wurde.

Zum Ende der DDR hin wurden diese Zwischenräume lauter, offener und direkter. Umso trauriger, aber eben leider auch typisch dafür, wie die Vereinigung der beiden deutschen Staaten vollzogen wurde, ist es, dass die DEFA wie so vieles aus der DDR abgewickelt, ihre Leistungen negiert und ihr eine Zukunft genommen wurde.

Ihr Handwerk verstanden die Filmemacher von Anfang an. Gleich der erste Film von Wolfgang Staudte *Die Mörder sind unter uns* war ein Welterfolg und ebnete der unvergleichlichen Hildegard Kneef den Weg zu einer großen Karriere. *Ehe im Schatten* von Kurt Maetzig oder *Nackt unter Wölfen* von Frank Beyer prägten die Auseinandersetzung mit dem deutschen Faschismus. Solche Filme gab es gerade in den 1950er- und 60er-Jahren in der Bundesrepublik nicht. Märchenfilme wie *Die Geschichte vom kleinen Muck* oder *Das singende, klingende Bäumchen* begleiteten Generationen von Kindern. Dokumentarfilme wie *flüstern & SCHREIEN* zeigten den Aufbruch in der DDR, lange bevor er sich auf den Straßen Bahn brach.

Dass dies so war, lag zweifellos auch an der hervorragenden Ausbildung an der Filmhochschule in Potsdam. Ein Fundus, aus dem die DEFA schöpfte. Der letzte Rektor der Hochschule zu DDR-Zeiten war Lothar Bisky, dessen viel zu früher Tod mich noch heute schmerzt. Er schaffte die Freiräume, in der sich Regietalente wie Andreas Dresen entfalten konnten.

Der 75. Jahrestag der Gründung der DEFA sollte uns daran erinnern, dass hier ein Stück Filmgeschichte geschrieben wurde, die wir lebendig halten sollten. ■





Annekathrin Bürger

Die DEFA empfing mich 1955 zu meiner ersten Hauptrolle in ihrem damaligen Studio Berlin-Johannisthal. Mein erster Regisseur und Entdecker für den Film *Eine Berliner Romanze* war der wunderbare, aber auch strenge Gerhard Klein. Mein erster Filmpartner war Ulrich Thein, der für mich, mit meinen 18 Jahren, auch die erste große Verliebtheit wurde, die aber fast den fertigen Film abwarten musste.

Die DEFA in Babelsberg war für mich diese spannende Kleinstadt mit der riesengroßen Mittelhalle und ihren vielen Studios und Gebäuden für die Herstellung von Filmen, die ich auch während meines Filmhochschulstudiums nicht zu vermissen brauchte. Die DEFA gab mir trotz meiner Theaterarbeit am Deutschen Theater in Berlin, trotz meines dreijährigen Engagements am Theater der Bergarbeiter in Senftenberg oder an der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz immer das Gefühl, wieder nach Hause kommen zu können. Hob sich die Schranke am Eingang, war ich wieder da und eine neue Herausforderung begann. Ich war wieder bei den Maskenbildnern, von denen mir so viele vertraut waren. Und erst die Kostümabteilung! Ich liebte die Direktorinnen Frau Opielka (Opi), die mir mein Hochzeitskleid schneiderte, und Frau Lange, obwohl ich einmal fast acht Stunden bei den Anproben für den TV-Film *Vanina Vanini* ausharren musste. Ein Kostüm davon befindet sich heute im Film-museum Potsdam.

Die DEFA, das sind all die Regisseure und Kameraleute, denen man im Laufe der Jahre wiederbegegnet, die man schätzte und bei denen man sich auf die kommende Zusammenarbeit freute. Die DEFA, das sind die großartigen Szenenbildner und die Gewerke, die so wichtig waren für die Gemeinschaftsarbeit Film. Die DEFA stand auch für die großen Fernsehfilme, die bei ihr produziert wurden. Eine meiner Lieblingsfiguren, die Petra Ledig aus *Wolf unter Wölfen*, entstand in Babelsberg. Die DEFA, das sind vor allem auch die großen Filme über die NS-Zeit. Diese Filme helfen, eine der dunkelsten Epochen Deutschlands nie zu vergessen.

Die DEFA, das waren auch die wunderbaren Märchenfilme. Und sie stand auch für die von einem klugen Dramaturgen angestoßenen Produktionen historisch korrekterer Indianerfilme. Und für viele heitere Musikfilme. Und die DEFA, das waren vor allem Gegenwartsfilme. Filme, deren Schöpfer sich immer mehr mit dem sogenannten »realen Sozialismus« im Alltag auseinanderzusetzen begannen – ein künstlerischer Prozess, den das 11. Plenum des Zentralkomitees der SED im Dezember 1965 ziemlich brutal stoppte, in dem gleich erst einmal ein Kulturminister samt Filmminister abgesetzt wurde, die gesamte Führungsspitze des Studios plus Parteisekretär gehen musste. Sie wurden nicht mehr verhaftet wie Walter Janka in den 1950er-Jahren, aber fast eine ganze Jahresproduktion toller Filme verschwand.

Ich erlebte diesen bitteren Prozess hautnah, war Mitglied des Filmbeirates und als solches auch unter anderem bei der Absetzung der Rohschnittfassung des ersten Spielfilms Jürgen Böttchers, *Jahrgang 45*, dabei. Hauptrolle: Rolf Römer. Der drehte gerade seinen zweiten Indianerfilm in der damaligen ČSSR. Jürgen Böttcher wurde allein zur Direktion zitiert, dort wurde der Film dann abgesetzt. Zurückblieben ein verzweifelter Regisseur und eine verstörte Crew. Ich fuhr mit dem ziemlich niedergeschlagenen Böttcher zurück nach Berlin und wir riefen Rolf in der Hohen Tatra an. Wahrscheinlich betranken wir uns alle vor Wut. Der Regisseur und Maler »Strawalde« drehte ab da keinen Spielfilm mehr und wandte sich wieder der Malerei und dem Dokumentarfilm zu.

Dann leistete sich das System die Biermann-Affäre, und Freunde und Kollegen, einer nach dem anderen, verließen die DDR. Mein Mann Rolf Römer und ich versuchten zu intervenieren zu der Lage im Land und wurden somit am 29. April 1979 beim Generalsekretär Erich Honecker empfangen. Aber da war nichts mehr aufzuhalten, wie in meinem Buch »Der Rest, der bleibt« nachzulesen ist.

Die Marke »DEFA« wurde nach 1990 nach und nach abgeschafft, die DEFA-Spiel- und Dokumentarfilme wurden von klugen Leuten unter dem Label ICESTORM und der DEFA-Stiftung in der Zeit der Übernahme und Stilllegung gerettet. Dieser »DEFA-Bestand« zeugt noch heute von dem gelebten Leben in der widersprüchlichen DDR. Denn es ging den Machern nicht nur um das Geld, es ging ihnen um den künstlerischen Wertekampf. Ein Kampf, der so viel klugen, kritischen und künstlerischen Widerstand bot.

Und ich wünschte mir, die Marke »DEFA« würde eines Tages als Kulturgut eines untergegangenen Teils Deutschlands begriffen werden.

Also liebe DEFA, meinen Dank an dich. Ich gratuliere dir zu deinem Bestehen und deinem 75. Geburtstag. ■



Tobias Langhoff

Die DEFA war schuld!

Schon als Kind faszinierten mich die Geheimnisse und Tiefen der Weltmeere. Verbunden mit der unerfüllten Sehnsucht nach Ferne wollte ich immer an das Meer. Aus dem ursprünglichen Wunsch, Walfischfänger zu werden, wurde der Wunsch zum Meeresbiologen. Den einzigen Studienplatz an der Lomonossow-Universität zu erhalten, wurde mein Ziel, und ich bekam ihn 1979. Es sollte anders kommen und schuld war die DEFA. Vor allem die Schauspieler und Schauspielerinnen.

Aus der langen, sehr langen Weile während meines obligatorischen Grundwehrdienstes bei den »Grenztruppen der DDR«, wo ich für den direkten Streifendienst an der Grenzmarkierung der DDR als ungeeignet eingeschätzt wurde, entstand eine andere Sehnsucht.

Erwin Geschonneck im *Kalten Herz*, dieses Gewaltwesen und die einschüchternde Darstellung des Holländer-Michel haben mich als Kind schon früh den Begriff der Schlaflosigkeit gelehrt. Natürlich »unser« Indianer Gojko Mitić, ich mochte sie nicht besonders, die Filme über indigene Geschichte. Aber dieser Mitić, das war der Mann, der ich sein wollte: unbesiegbar und stark. Und wie er die Pferde bestieg!

Winfried Glatzeder und Michael Gwisdek, die coolen Männer meiner Jugend, ihr lässiger Umgang mit den Frauen und dazu der immer jugendliche Henry Hübchen.

Katharina Thalbach und Ursula Werner, die zarte Angelica Domröse und die geheimnisvolle Jutta Hoffmann. Wieder hatte ich schlaflose Nächte.

Da waren aber auch Kurt Böwe, Rolf Hoppe und Ulrich Thein, die »schweren Helden«. Immer mit einem sentimental Blick in eine unbekannte Ferne und spröde gegen zu leichtes Verständnis.

Manfred Krug, jeder Film ein Ereignis.



Mit der unbändigen Sehnsucht nach Leben in bunten Farben, mit den Menschen meiner schlaflosen Nächte, jenseits aller Uniformen bewarb ich mich an der Schauspielschule und wurde Schauspieler.

Mein erster und letzter Film bei der DEFA: *Ein brauchbarer Mann* mit den Helden meiner Jugend, Kurt Böwe und Rolf Hoppe. Es war das pure Lebensglück, jene kurze Zeit im Leben, die in der Erinnerung bleibt – und schuld war die DEFA. ■





Joachim Tschirner

Einstieg bei der DEFA¹

Mein erster Film hatte ausgerechnet den Arbeitstitel: »Das Schöpfungstum der Werktätigen kann sich im Sozialismus frei entfalten«. Die Themen der Gruppe »Camera DDR« wurden immer vom Außenministerium vorge-schlagen und dort mit uns beraten. Man wollte von mir Neuling wissen, was ich zu diesem Vorschlag meinte. Ich hielt dann zum Entsetzen meines Chefs einen kleinen Vortrag, der damit endete, dass ich es wichtig fände, gerade im Ausland ein realistisches Bild zu zeichnen und Grenzen aufzuzeigen, und schloss blöderweise mit dem Spruch: »Und das ist das, worüber ich mich gerne mit dem Zuschauer im Ausland unterhalten würde.« Daraufhin entgegnete der Oberste vom Außenministerium meinem Gruppenleiter: »Seit wann interessieren wir uns dafür, worüber sich eure Mitarbeiter mit den Zuschauern unterhalten wollen? Stimmt da bei euch irgendetwas nicht im Studio?«

Den Film musste ich dann nicht machen, weil ich dazu »nicht befähigt« war. Von diesem Augenblick an gab es in der Gruppe »Camera DDR« nur noch Streit mit mir. Der Chef dieser Produktionsgruppe [Joachim Hadaschik] war kein einfacher Gegner. Er war die graue Eminenz des Studios. In seiner Filmografie gab es vor allem »Protokollfilme«. Das waren Propagandafilme über Honeckers Reisen in die Welt. Ihre filmische Idee, die Dramaturgie, der Rhythmus – alles war nichts anderes als gefilmtes Protokoll. Dafür gab es regelmäßig das Prädikat »künstlerisch besonders wertvoll« und es brachte pro Film tausende Mark ein und schließlich den hoch dotierten Nationalpreis für Kunst und Literatur.

Aus dieser ideologisch bornierten Gruppe bin ich mit einem Gerichtsverfahren herausgekommen. Es ging um einen Film zum 35. Jahrestag der Befreiung vom Faschismus. Die Doktrin war ja, dass in der DDR der Faschismus endgültig bewältigt war und wir eine bessere antifaschistische Politik machen als unser Nachbarland. Nun

gehörten zu meinen Protagonisten einige Pädagogik-studenten, die Geschichtslehrer werden wollten. In den Vorgesprächen hatte ich sie gebeten, mir immer offen zu antworten, ohne gestanzte Sätze und ohne Schere im Kopf. Wir würden dann hinterher überlegen, ob alles in den Film hineinkommen würde. Das war die Formel. Bei den Dreharbeiten fragte ich einen Studenten, warum er sich entschieden habe, Geschichtslehrer zu werden. Und er sagte: »Weil die faschistische Vergangenheit noch nicht bewältigt ist, will ich in meinem Unterricht dazu beitragen, dass von Generation zu Generation weiter daran gearbeitet wird.« Ich fand diesen Satz bedeutend, denn so kurze Zeit nach der Zerschlagung des Faschismus war es unmöglich, dass eine Gesellschaft so ein Verbrechersystem bewältigt hat. Zumal noch sehr viele Leute lebten, die daran aktiv beteiligt waren.

Mein Gruppenleiter drückte in der Rohschnittabnahme bei diesem Satz auf den roten Stopp-Knopf und sagte, das sei politisch kriminell, und er gedenke nicht mehr, mit mir über diesen Film zu diskutieren. »Wir werden das an anderer Stelle fortsetzen.« Weil die Studiolenkung nicht aus politischen Gründen gegen mich vorgehen wollte, hat sie ein Disziplinarverfahren eröffnet. Mir wurde vorge-worfen, das Exposé des Filmes nicht realisiert zu haben. Manche Dummköpfe in den Leitungsebenen verlangten, im Exposé fiktive Dialoge aufzuschreiben. Und das beim Dokumentarfilm! Ich habe das immer mit schwammigen Textbausteinen gelöst: Aus den Vorgesprächen geht her-vor, dass X das und Y jenes sagen könnte. Immer im Kon-junktiv. Nun wurde mir vorgeworfen, dass die umstrittene Bemerkung nicht im Exposé stand, deshalb nachgedreht werden müsse und ein erheblicher materieller Schaden entstanden wäre. Ich bekam einen strengen Verweis, das war kurz vor dem Rausschmiss.

Dagegen habe ich Klage bei der Konfliktkommissi-on eingereicht, einer Institution, die man heute nicht mehr kennt. Die war den Gerichten vorgeschaltet, und ihre Mitglieder waren keine Juristen, sondern über die





Gewerkschaft gewählte Studioangehörige. Eigentlich ein gutes Instrumentarium. Bei der ersten Sitzung waren auch alle Sympathien auf meiner Seite. Ein Regisseur regte sich besonders auf: Ein Exposé sei doch schließlich keine Werkstattskizze, bei der man mit einem Lineal nachmessen könne. Das war bemerkenswert, denn solch solidarisches Verhalten war unter Regisseuren nicht alltäglich. Die turbulente Sitzung wurde vertagt, und dann passierte etwas Gruseliges: Vor der zweiten Sitzung wurden überraschend einige Kommissionsmitglieder ausgetauscht, es gab sogar einen anderen Vorsitzenden. Plötzlich war das Klima eisig. So kam ich also nicht weiter und klagte deshalb gegen das Studio. Von der Gewerkschaft wurde mir ein Rechtsbeistand gestellt. Mein Anwalt wurde Artur Wandtke, einst Tänzer an der Staatsoper Berlin und später Professor für Urheberrecht an der Humboldt-Universität. Im Prozess saßen sich dann ein DEFA-Justiziar mit dem passenden Namen Dr. Staat und Dr. Wandtke, in der Seele Künstler und im Beruf Jurist, gegenüber. Der Richter musste sich entscheiden zwischen denen, die immer über einen Auftragsfilm des Politbüros sprachen, und denen, die über Wahrhaftigkeit und Kunst redeten. Wie das Ganze ausging, war ziemlich klar: Wir haben haushoch verloren. Die Studioleitung machte im Ergebnis des Prozesses aus dem »strengen Verweis« einen »einfachen Verweis«, versetzte mich in eine andere Gruppe und gab mir wenig später eine Planstelle als Regisseur. Der Leiter der Gruppe »Camera DDR«, eigentlich der Gewinner des Verfahrens, schäumte vor Wut.

1989 – Ein Land im Umbruch

Unser Beitrag dazu waren die Filme, die wir gemacht haben. Es kam ja eine Zeit, wo man ins Materiallager gegangen ist und sagte: »Da ist eine Demonstration in der Gethsemanekirche. Wir wollen dort drehen und brauchen fünf Büchsen Material.«

Das war dann schon im Herbst '89. Fritz Seidel war damals kommissarisch eingesetzter Studioleiter und stellte sich bei solchen Aktionen nicht quer. Zu seiner Zeit konnten die Filme, auf die wir heute stolz sind, gedreht werden. Das waren alles Einmischungsversuche. Plötzlich traf man Kollegen auf der Straße, die mit ihrem Team deutlich machten, auf welcher Seite sie standen. Ich weiß noch, wie wir auf einer wichtigen Protestveranstaltung in der Gethsemanekirche drehen wollten. Draußen alles Stasi, die Kirche voll und wir mit unserer Technik rein. Keine Drehgenehmigung. Die musste uns Marianne Birthler geben, die zur Kirchenleitung gehörte. Wir sagten: »DEFA.« Und sie: »Ihr habt euch ganz schön viel Zeit gelassen.« Und ich: »Ja, aber jetzt sind wir da. Können wir drehen?« Und sie: »Na klar!« So einfach war das. Also, die DEFA löste sich plötzlich aus ihren Strukturen. Das war schon sehr aufregend, muss ich sagen.

Wir hatten auf einer Vollversammlung des Film- und Fernsehverbandes gerade das Präsidium abgesetzt,² da erreichte uns mitten in der Debatte die Nachricht, dass Schauspieler und andere Künstler eine Protestkundgebung auf dem Alexanderplatz vorbereiten würden. Ein konspiratives Treffen fand in der Kantine des Deutschen Theaters statt. Ich erinnere mich noch, wie in dieser angespannten Atmosphäre Tamara Danz eine Resolution der Rockmusiker verlas. [...] Wir diskutierten darüber, was wir tun können, wenn die Polizei losschlägt. Daraus ist dann die Idee mit den Schärpen entstanden, auf denen zu lesen stand: »Keine Gewalt!« [...] Noch konnte keiner ahnen, dass das die größte Demonstration werden sollte, die das Land je gesehen hat. Ich sprach am 4. November über die Erfahrungen, die wir im bayerischen Aufnahmelager Grafenau gemacht hatten, über die Medienpolitik und den ungerechtfertigten Führungsanspruch der SED, in der ich ja 22 Jahre lang Mitglied war.



Das Wichtige bei dieser Demonstration am 4. November war, dass sie partei- und auch konfessionsübergreifend war. Als ich von dem Lkw runterkletterte, kam Pfarrer [Friedrich] Schorlemmer auf mich zu und sagte: »Wird das ein bunter Sozialismus!« 20 Jahre später, als der Jahrestag der Demo in der Öffentlichkeit kaum noch zur Kenntnis genommen wurde, saß ich bei einer Veranstaltung der Linken neben dem Pfarrer und fragte ihn, ob er sich an diese Szene erinnere, und ob ich darüber in der Öffentlichkeit reden könne. Und er antwortete: »Na, warum nicht? Das war genau das Klima auf dem Alexanderplatz!«

Viele politisch aktive Leute aus dieser Zeit wollen heute mit diesem 4. November nichts mehr zu tun haben. Das ist schade, denn dort wurde für etwas wirklich Neues demonstriert. Es gab sehr unterschiedliche Visionen, und manche wären Deutschland möglicherweise ganz gut bekommen. Der Anschluss gehörte nicht zu den Visionen.

Ich erinnere mich an viele Belegschaftsversammlungen in der DEFA-Kantine, wo man dicht gedrängt saß. Es ging jetzt wirklich um die Existenz. Man darf nicht vergessen, dass im DEFA-Studio für Dokumentarfilme über 850 Leute arbeiteten, darunter 86 fest angestellte Regisseure. Die wollten auf dem neuen Markt überleben. Da gab es jeden Tag andere Vorstellungen. Es stellten sich immer neue Leute vor, die die DEFA kaufen wollten, und ich erinnere mich, wie wir die beschimpft haben.

In kürzester Zeit passierte sehr viel. Wir versuchten, das Phänomen DEFA zu retten. Dazu gehörten ja nicht nur das Spielfilmstudio, das Dokumentarfilmstudio sowie das Trickfilmstudio, sondern auch das Synchronstudio, die Filmbibliothek und die Kopierwerke. Es ging um den Erhalt der Leipziger Dokumentarfilmwoche, um die Beteiligung an der Berlinale, um die Mitarbeit im Kulturrat und im Berliner Arbeitskreis Film. Kein Kultur-

minister kam [am Film- und Fernsehverband] vorbei. Wir haben uns eingemischt, ob es um das Filmfördergesetz ging oder um andere filmpolitische Fragen. Ohne Zweifel war der Verband auch ein kleines Stückchen Heimat. Ich glaube, das war der einzige Künstlerverband, der die Wende so lange überdauert hat. Später haben wir ihn regional aufgeteilt, weil er als gesamtdeutscher Verband keine Überlebenschance mehr hatte. ■



- 1 Im Gespräch mit Anne Richter. Auszug aus: Das Prinzip Neugier. DEFA-Dokumentarfilmer erzählen. Berlin: Verlag Neues Leben, 2012, S. 497–511. Die Redaktion dankt dem Verlag für die Autorisierung zum Nachdruck dieser Zeilen, die nach Rücksprache mit Joachim Tschirner an wenigen Stellen gekürzt und editiert wurden.
- 2 Joachim Tschirner wurde zum neuen Vorsitzenden des Film- und Fernsehverbandes gewählt.



Ronald Freytag

Einen Text über die DEFA zu schreiben, fällt mir nicht leicht. Weder bin ich Film- oder Kulturwissenschaftler noch fühlte ich je die Berufung, mich selbst in irgendeiner Weise an der Produktion von Filmen zu beteiligen. Dennoch reizt es mich, ein paar persönliche Gedanken zur DEFA aufzuschreiben. Sie hat in den 1960er-Jahren den Grundstein für meine Liebe zum Kino gelegt und in den 70ern die Bilder zu meinem Lebensgefühl geliefert. In den 80ern entfremdete ich mich allerdings von ihr und entwickelte ein zunehmend distanzierteres Verhältnis.

Mein erster Kontakt zu DEFA-Filmen entstand zu einer Zeit, als ich mit der Abkürzung DEFA noch überhaupt nichts anfangen konnte. Dennoch war ich in jungen Jahren ihr größter Fan. Wie für viele DDR-Kinder meiner Generation – ich wurde 1959 geboren – waren die DEFA-»Indianer«-Filme in den Sommern der späten 60er-Jahre die absoluten Highlights. Völlig konkurrenzlos. Der erste Film aus der Reihe, der 1965 produzierte Streifen *Die Söhne der großen Bärin* ist vermutlich der, den ich am häufigsten im Kino gesehen habe, bestimmt nicht weniger als zehn Mal.

Die »Indianer«-Filme der DEFA stellen in mehrerlei Hinsicht eine Besonderheit dar. Ihre Handlung spielt überwiegend in den USA, und schon das war reizvoll in der kleinen, abgeschotteten DDR. Die Filme knüpften in vielen, oft klischeehaften Details an die »Western« oder »Cowboyfilme« an, deren Antithese sie zugleich sein sollten. Sie waren meist aufwendig gestaltete und dramaturgisch gut aufgebaute Abenteuerfilme, wie sie in den DDR-Kinos nicht alltäglich waren. Am wichtigsten scheint mir jedoch die Tatsache, dass in diesen Filmen immer ein mächtiger, niemals verzagender, auch einer Übermacht von Feinden trotzend Held inszeniert wurde. Die mit dem Schauspieler Gojko Mitić besetzten Rollen standen der sozialistischen Doktrin vom Primat des Kollektivs über das Individuum tendenziell entgegen. Man muss sich die Tendenz zur Homogenisierung

der DDR vor Augen führen, ihre in tausend Varianten immer wieder gepriesene Bedeutung der Klasse, des Kollektivs, der Gruppe, des Volkes, niemals aber des Einzelnen, des Individuums, des auf sich und sein Gewissen gestellten Menschen, um die leicht subversive Botschaft einer solchen Inszenierung zu begreifen. Nicht, dass ich sie damals begriffen hätte. Aber sie erfüllten perfekt mein kindliches Bedürfnis nach einem Kämpfer, der durch Mut und Können auch noch aus den ausweglosesten Situationen als Sieger hervorgeht.

Doch mögen die »Indianer«-Filme in ihrer Darstellung eines selbstbewussten Siegers aus dem sonstigen Einheitsbrei des Lobes des Kollektivs herausgeragt haben, so lagen sie doch in anderer Hinsicht vollkommen auf der offiziellen Linie der DDR: Bereits die Gattungsbezeichnung implizierte einen ideologisch gewollten Perspektivwechsel gegenüber ihren westlichen Vorbildern. Mir war das selbstverständlich vollkommen egal. Die Originale, die hier kopiert (und gleichzeitig kritisiert) wurden, kannte ich nicht. Dass die Geschichten der DEFA-Filme aus der Sicht der amerikanischen Ureinwohner erzählt wurden, die sich gegen koloniale Unterdrückung, Mord, Sklaverei und den kapitalistisch motivierten Raub ihrer Besitztümer zur Wehr setzen mussten, erschien mir als die natürlichste und im Grunde einzig denkbare Interpretation dieses historischen Konflikts. Es entsprach meiner Weltanschauung, die Menschen in Gut und Böse einteilen zu dürfen. Wer die beiden Pole besetzte, war im Grunde unerheblich.

Die Drehbücher der Abenteuer Geschichten (und dies gilt nicht nur für die Indianerfilme, dort aber besonders) wurden mit reichlich historischem Materialismus gewürzt. Nicht selten wurden Variationen des großen Themas gespielt: des Konflikts zwischen Menschen, die entweder zum Klassenfeind gehören (oder mindestens von diesem korrumpiert waren), auf der einen Seite und den einfachen, grundsätzlich gutherzigen, aber eben vom Klassenfeind unterdrückten Menschen, die sich dieser Unterdrückung mehr oder weniger bewusst waren, auf der anderen. Gestört hat mich das lange nicht. Vermutlich habe ich es nicht einmal bemerkt.

Ein Überdruß gegen einseitig überzeichnete Erklärungsmuster stellte sich bei mir erst viel später ein, als mein Interesse an Indianerfilmen längst gegen null tendierte. Nicht, dass ich das Erklärungsmuster der kapitalistischen Ausbeutung als eine Ursache persönlicher Konflikte für grundsätzlich falsch gehalten hätte (noch es heute für grundsätzlich falsch hielte). Doch in dem Maße, wie ich als Heranwachsender die Widersprüche und Konflikte der eigenen gesellschaftlichen Realität erfuhr, wuchs mein Bedürfnis, auch darüber zu lernen, zu reflektieren, mich auszutauschen. Dafür boten mir DEFA-Filme in den 1970er-Jahren noch viele Anknüpfungspunkte.



Natürlich entwickelte auch ich das vielbeschriebene Sensorium für Botschaften zwischen den Zeilen. Wie andere DDR-Bürgerinnen und Bürger wuchs ich in dem Spannungsverhältnis zweier unterschiedlicher Kommunikationswelten auf. In der einen, offiziellen Welt, zu der für mich vor allem die Schule und die Massenmedien der DDR gehörten, galten andere Kommunikationsregeln als in der privaten Welt. Heute erstaunt es womöglich Außenstehende, wie mühelos und selbstverständlich wir Kinder des Systems zwischen beiden Kommunikationswelten hin und her wechselten. Beide Welten waren vertraut, man kannte deren Regeln, wusste, was wo gesagt wurde und werden durfte und vermischte die Inhalte nicht.

DEFA-Filme gehörten zur offiziellen Kommunikationswelt. Eigentlich. Damit war klar, dass die Staats- und Parteiführung der SED, die Stasi, die Außenpolitik oder andere »heilige Kühe« nicht geschlachtet werden durften. Tabus (wie z. B. die deutsche Wiedervereinigung) blieben intakt, wurden aber von mir auch nicht infrage gestellt.

Andererseits: In der Stille sind auch leise Stimmen gut zu hören. So suchte nicht nur ich in meinen Jugend- und jungen Erwachsenenjahren in jedem DEFA-Gegenwartsfilm nach den mehr oder weniger versteckten kritischen Botschaften über das Leben in der DDR. Es gab sie, und ich habe sie auf einer Art »Mut-zur-Kritik-Skala« bewertet: Einheimische Filme, Theaterstücke, Reden, Fernsehsendungen, Bücher usw. erschienen mir dann besonders gut, wenn sie den DDR-Alltag kritisch reflektierten. Natürlich zählten auch künstlerische Aspekte, sie konnten aber durch hohe Punkte auf der Kritik-Skala bis zu einem gewissen Grad kompensiert werden: Einer schwachen Komödie konnte ich verzeihen, solange sie ihre flauen Witze wenigstens über die schlechte Versorgungslage in der DDR machte. In den 70er-Jahren mochte ich viele

DEFA-Filme einfach deshalb, weil sie das Leben der DDR so darstellten, wie ich es selbst erlebte, und nicht, wie es im »Neuen Deutschland« stand.

Natürlich gab es auch die Streifen, die mehr waren als ein Ersatz für fehlende Offenheit im Staatsbürgerkundeunterricht. *Die Legende von Paul und Paula* war umwerfend und, so würde ich sagen, ist es bis heute. Auch auf *Solo Sunny* trifft das zu, der 1980 in die Kinos kam und damit am Beginn eines Jahrzehnts, in dem ich zur DEFA zunehmend auf Distanz ging.

In den letzten Jahren der DDR nahm die Unzufriedenheit in dem Maße zu, wie die wirtschaftlichen, ökologischen, sozialen und politischen Probleme an Schärfe gewannen. Eine breite gesellschaftliche Diskussion um Lösungsansätze wurde nicht zugelassen. Auch DEFA-Filme machten davon keine prinzipielle Ausnahme. Ich empfand eine wachsende Diskrepanz zwischen der Hoffnung auf einen politischen und ökonomischen Kurswechsel in der DDR auf der einen Seite und der Unmöglichkeit, darüber offen reden zu können, auf der anderen.

Daher begannen mich DEFA-Filme, die sich »nur« mit alltäglichen Schwierigkeiten in der DDR kritisch auseinandersetzten, zu langweilen. Mehr noch, ich konnte mich sogar über sie ärgern. Sie blieben hinter dem zurück, was ich mir, wenn auch diffus, von ihnen erhoffte.

Das lag vielleicht auch an der Konkurrenz von Filmen aus westlicher Produktion, die ab den 80er-Jahren in deutlich größerer Zahl Eingang in die Kinos und das Fernsehen der DDR fanden. Selbstverständlich war nicht alles davon imposant. Im Gegenteil. Weil die DDR mit Devisen sparsam umgehen musste, kaufte sie auch viel seichte Kost. Aber es kamen immer wieder großartige Filme in die Kinos. Stellvertretend möchte ich *Messer im Kopf* nennen, den Reinhard Hauff in der BRD 1978 realisierte und der ab 1981 in der DDR ge-





zeigt wurde. Im selben Jahr liefen bei uns die US-amerikanischen Produktionen *Der Tag der Heuschrecke* und *Die drei Tage des Condor*. 1982 folgte *Coming Home – Sie kehren heim*. Filme, die mich verwirrten, beeindruckten. DEFA-Produktionen kamen gegen diese Wucht nicht mehr an. Und wenn *Der Hut des Brigadiers* den Schlendrian auf den Baustellen der DDR thematisierte, ging ich eher geärgert denn erfreut aus dem Saal. Was mir zehn Jahre früher noch gefallen hätte, erschien mir nun sehr kleinkariert.

Trotz einiger Ausnahmen, wie Lothar Warnekes *Einer trage des anderen Last ...*, war die Marke »DEFA« für mich etwas schal geworden. Diese emotionale Blockade gegenüber der DEFA löste sich erst auf, als sich auch die DDR auflöste. Denn fast ganz am Ende der DDR erlebte ich doch noch einen versöhnlichen Ausklang meiner Beziehung zur DEFA, speziell zum DEFA-Studio für Dokumentarfilme.

Im September 1989 begannen einige Studierende der Humboldt-Universität Berlin (zu denen bald auch ich gehörte) mit der Planung einer aufregenden politischen Aktion: Wir wollten an der Uni die ungeliebte FDJ als Alleinvertreterin der Interessen der Studierenden in die Wüste jagen. Eine neue, politisch unbelastete Struktur sollte her, die unsere Interessen vertreten sollte. Wie diese Struktur aussehen könnte, darüber gab es in den Monaten September, Oktober und November 1989 hitzige Debatten, die von enormer politischer Sprengkraft waren. Wochenlang wurde geplant, gestritten, verworfen, neu konzipiert. Am Ende setzte sich eine Idee durch: Ein Studentenrat sollte es sein.

So alt dieses Konzept im Grunde war, so aufregend war die Vorstellung. Daher sollte der Vorschlag durch eine Urabstimmung unter allen Studierenden der

Humboldt-Uni demokratisch legitimiert werden. Was für ein Gedanke: Ein von allen politischen Organisationen unabhängiger Studentenrat als Interessenvertreter der Studierenden der Uni anstelle der Staatsjugendorganisation FDJ! Dieses Konzept hatte in der politisch aufgeladenen Zeit des Herbstes 1989 das Potenzial zu einer kleinen Sensation. Gegen Widerstände in der Universitätsadministration und trotz fehlender Infrastruktur organisierten wir diese Urabstimmung. Sie erforderte Wochen der konzeptionellen Vorbereitung. Die eigentliche Abstimmung war ein logistischer Kraftakt für uns und zog sich über mehrere Tage.

Die Auszählung der Stimmen sollte auf einen Freitag fallen. Und wir hatten aus diesem Anlass zum ersten Mal in unserem Leben zu einer Pressekonferenz geladen.

Wir rieben uns die Augen: Alle hatten zugesagt. Presse, Rundfunk, Fernsehen, alle wollten kommen. Sogar einige »Westmedien« hatten ihr Interesse signalisiert. Wenn die größte Universität der DDR in einem urdemokratischen Verfahren die FDJ aus dem Sattel kippte, das war selbst großen westlichen Medienhäusern eine Meldung wert.

Nach Tagen quälender Spannung fand an dem besagten Freitagvormittag tatsächlich die Auszählung statt. Doch die Enttäuschung war mit Händen zu greifen: Es waren kaum Journalisten vor Ort.

Niemand interessierte sich mehr für unser stolzes Projekt.

Wir hatten die Auszählung der Stimmen und die Pressekonferenz auf den Vormittag des 10. November 1989 gelegt. Hätten wir sie nur einen einzigen Tag früher geplant – eine Fußnote der Geschichte wäre uns sicher gewesen. Doch einen Tag nach dem Mauerfall interessierte sich niemand mehr für den Studentenrat der Humboldt-Universität Berlin. Es gab größere Neuigkeiten.

Und so wurde nur eine einzige, einsame Kamera vor dem Tisch aufgebaut, auf dem die Ergebnisse ausgezählt wurden. Nur diese eine Kamera hielt unsere Initiativgruppe, die überwältigende Zustimmung der Studierenden zum Studentenrat und das Klingeln der Sektgläser fest: Eine Arbeitsgruppe des DEFA-Dokumentarfilms.

Danke, DEFA! Und herzlichen Glückwunsch zum 75. Geburtstag! ■

Wie ich mit Gorbatschow mein Glück bei der DEFA machte

Jochen Wisotzki über die letzten Jahre im DEFA-Studio für Dokumentarfilme

»Napoleon I. wurde vorgeschlagen, einen hohen Offizier zum General zu ernennen.

Ja, sagte der Kaiser, talentiert ist er, mutig und klug - aber hat er denn auch Fortune?«

Johann Traber, Hochseilartist

Erst im Nachhinein ist mir klargeworden, wie sehr meine Arbeit als Dramaturg, Autor und Regisseur bei der DEFA unter dem Stern Gorbatschow stand. Als ich im Juni 1986 Mitglied der Produktionsgruppe »document« wurde, hatte er ein gutes halbes Jahr zuvor sein Konzept von Glasnost und Perestroika verkündet. Dieser Versuch einer Reform des »realen Sozialismus« sollte in den nächsten Jahren die ganze Welt verändern, aber aus der Ferne begleitete er auch meine Filmarbeit bei der DEFA - und sogar ihr Ende: Als Gorbatschow im Dezember 1991 als Präsident der Sowjetunion zurücktrat, war ich ein Dreivierteljahr zuvor, Ende März, gemeinsam mit den anderen kreativen Mitarbeitern aus dem DEFA-Studio für Dokumentarfilme entlassen worden. Auch das war letztlich eine Konsequenz von Gorbatschows Wirken.

Nach dem Mauerfall bin ich von Kollegen aus dem Westen gefragt worden, was ein Dramaturg beim Dokumentarfilm macht, weil er sich fast immer auf den

Abspannen der DEFA-Filme findet. Damals habe ich intuitiv mit einem etwas hinkenden Vergleich geantwortet: Der Dramaturg ist wie der Mephisto an der Seite des Regisseurs, herausfordernd, infrage stellend, bestätigend; Begleiter und vor allem Berater in der Phase der Stoffentwicklung und nach dem Dreh bei der Montage. Traditionell kommt diese Funktion vom Theater und wurde beim DEFA-Spielfilm als Entwicklungsdramaturgie aufgegriffen. So arbeiteten in den Spielfilmgruppen insbesondere Autoren und Dramaturgen zusammen und entwickelten einen Stoff bis zur »Drehreife«. Dieser Stoff wurde dann einem Regisseur oder einer der wenigen Regisseurinnen angeboten. Im Dokumentarfilmstudio brachten die Regisseure häufiger ihre Stoffe selbst ein. Sie konnten auf eigenen Ideen basieren oder auf Vorschlägen, die von anderen Autoren an sie herangetragen wurden. Die Autoren wurden vom Dramaturgen bei der Weiterentwicklung des Stoffes zu einem überzeugenden Exposé oder



Treatment unterstützt. Nicht zuletzt findet darin ein künstlerischer Anspruch seinen Ausdruck, den man auch an den Dokumentarfilm hatte.

Vor meiner Tätigkeit als Dramaturg arbeitete ich als Filmjournalist und -kritiker für die Nachrichtenagentur ADN und die Kultur-Wochenzeitung »Sonntag«. In der Kulturredaktion des ADN war ich Fachredakteur für Kinofilm, beim »Sonntag« schrieb ich auf Honorarbasis über dramatische Fernsehproduktionen. Doch ich wollte mich verändern und fragte 1985 bei der Studioleitung des DEFA-Dokfilmstudios an, ob sie nicht eine Aufgabe für mich hätte. Überraschenderweise erhielt ich eine Zusage. Wie sich herausstellte, ging es in erster Linie darum, dem jungen Regisseur Dieter Schumann für sein aufwendiges Rockfilm-Projekt einen dramaturgischen Berater zur Seite zu stellen. Wir beide sind gleichaltrig.

Als ich vom ADN ins DEFA-Dokfilmstudio in der Otto-Nuschke-Straße wechselte, verblüfften mich die

räumlichen Arbeitsbedingungen, die Schäbigkeit und Enge des Gebäudes mit seinen kleinen Schneide- und Büroräumen, verwinkelten Gängen und Treppen. Ich kam aus einem Großraum, etwas über 2.000 Quadratmeter, unübersichtlich vollgestellt mit Schreibtischen und IBM-Computer-Technik, die ein hinter Schalldämm-Wänden verborgenes Geviert mit etwa siebzig Fernschreibern umgaben. Im DEFA-Studio hatte so einer wie ich nicht einmal einen eigenen Schreibtisch. Brauchte ich auch nicht, wie sich herausstellte. Wenn man nicht gerade mit einem Filmschnitt befasst war oder regelmäßig in der Kantine essen ging, gab es kaum einen Anlass, sich überhaupt im Gebäude aufzuhalten.

Die Arbeit des Dramaturgen hing letztlich vom eigenen Verständnis des Berufs und der Tätigkeit ab und davon, was der Regisseur von ihm erwartete und worauf sie sich verständigten. Bei meinem Einstellungsgespräch erklärte mir Heiner Burger, Leiter der Gruppe

»document«, es gehe darum, die Regisseure in ihrer künstlerischen Arbeit zu unterstützen. Außerdem sei der Dramaturg der Mittler zwischen der Leitungsebene, der Studioleitung und dem Regisseur. Dramaturginnen und Dramaturgen brachten außerdem Stoffvorschläge ein, die von Regisseuren aufgegriffen wurden oder auch nicht, sie schrieben Gutachten zu Treatments und fertiggestellten Filmen für die Leitungsebenen von Produktionsgruppe bis Ministerium und verfassten Werbetexte und Begleitmaterial zu den Filmen. Natürlich hat sich der Dramaturg im Konfliktfall immer an der Seite des Regisseurs gesehen. Um die Erwartung dieser Mittlerfunktion verstehen zu können, ist zunächst ein Einblick in die Organisationsstruktur des Studios nützlich, und anschließend ein Blick darauf, wie dort ein Film entstand.

Die Aufgaben des Studios und seine Gruppen-Struktur

Nach Vorgängereinrichtungen wie dem DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme sowie dem Studio für populärwissenschaftliche Filme (1953 bis 1968) und dem DEFA-Studio für Kurzfilme (1969 bis 1975) gab es das DEFA-Studio für Dokumentarfilme in der bis März 1990 bestehenden Grundstruktur seit 1975. In der Öffentlichkeit wurde es vor allem als Produzent der vom PROGRESS Film-Verleih in Auftrag gegebenen Dokumentarfilme wahrgenommen. Um diese Filme soll es hier gehen, nicht um die ebenfalls zahlreichen Auftragsproduktionen für das Fernsehen und andere Institutionen oder Betriebe. Um die Relationen sichtbar zu machen: Im Studio wurden jährlich 400 bis 600 Produktionen an verschiedene Auftraggeber ausgeliefert. Gedreht wurde hauptsächlich auf 35mm. Im Jahr 1989 waren ungefähr 880 Mitarbeiter fest beschäftigt, darunter etwa 40 Regisseure. Die jährliche Produktion von Filmen für das Kino, also Dokumentarfilme im engeren Verständnis, hatte einen Umfang von 40 bis 50 Titeln. Seit Beginn der 1980er-Jahre waren darunter maximal je drei programmtragende Arbeiten mit etwa 90 Minuten Länge. Zuvor waren abendfüllende Dokumentarfilme nur selten hergestellt worden. Das Budget für die Dokumentarfilmproduktion lag jährlich bei 45 bis 50 Millionen Mark der DDR. Davon wurden 10 Millionen in die Produktion von Kinofilmen investiert, 15 Millionen für Fernsehproduktionen und 20 bis 25 Millionen für andere Auftragsproduktionen.¹

Die Studioproduktion war inhaltlich breit gefächert. Neben künstlerischen Dokumentarfilmen und populärwissenschaftlichen Filmen wurden Industrie-, Informations-, Lehr- und Unterrichtsfilm hergestellt, Produktionen für die Auslandsinformation, Protokollfilme und

vieles mehr. Ursprünglich war das Dokumentarfilmstudio 1946 gegründet worden, um für die Kinos die Wochenschau *Der Augenzeuge* zu produzieren. »Sie sehen selbst, Sie hören selbst, urteilen Sie selbst!« war da der Anspruch. Diese Funktion behielt das Studio, solange die Wochenschau das dominierende Bewegtbild-Medium war und bevor es von den Nachrichtensendungen des Fernsehens überholt wurde. Zwar gab es die Kino-Wochenschau noch eine ganze Weile als bereits die Nachrichtensendung *Aktuelle Kamera* im DDR-Fernsehen ausgestrahlt wurde. Doch während es dort um Aktualität und Propaganda ging, bekam die Wochenschau eher zunehmend einen unterhaltenden als agitatorischen Charakter, vor allem in ihrer eher feuilletonistischen Fortsetzung als *DEFA KINOBOX* seit 1981.

Die zweite, weit umfassendere Aufgabe, die das Dokfilmstudio hatte, war die Herstellung von sogenannten »Beifilmen«. Für westdeutsch und nachwendisch Sozialisierte: Anders als heute und in der BRD üblich, wurde im Kino vor dem »Hauptfilm« keine Werbung gezeigt, sondern eine Wochenschau und ein »Beifilm«. Das war ein Dokumentarfilm von etwa 15 bis 20 Minuten Länge mit unterhaltendem, informativem, belehrendem Charakter, der, auch wenn er nicht unbedingt eine thematische Verbindung hatte, fest mit dem Hauptfilm »gekoppelt« war. Das bedeutet, dass es von ihm genauso viele Kopien gab, wie von dem Spielfilm, mit dem er für das Kinoprogramm verliehen wurde.

Schließlich gab es noch die beiden Kategorien »Filme für den Sondereinsatz« und »programmtragende Filme«. Filme für den Sondereinsatz waren Filme, die bei PROGRESS nicht regulär ins Verleihprogramm kamen, sondern mit Blick auf bestimmte Institutionen und Themen hergestellt wurden. Deren Länge konnte zwischen 20 und 60 Minuten variieren. Sie wurden eher bei thematischen, singulären Veranstaltungen oder auf Bestellung von Institutionen gezeigt. Programmtragende Filme sind um die 90 Minuten lang.

Es gab nicht das Studio, sondern zwei Betriebsteile. Der Hauptsitz war in der Berliner Otto-Nuschke-Straße (davor und heute wieder Jägerstraße), der zweite Betriebsteil befand sich in Potsdam-Babelsberg, Alt Nowawes. Kleinere Dependancen gab es in Kleinmachnow und in der Berliner Kronenstraße; das Studio H&S agierte zwar relativ selbstständig, wurde aber 1983 dem Berliner Betriebsteil unterstellt.

1 Vgl.: Horst Gäbler (ehem. Direktor für Ökonomie). In: Stephan Röder: Produktionsbedingungen und Erfolgsmerkmale von DEFA-Dokumentarfilmen am Beispiel von *flüstern & SCHREIEN* und *Winter adé*. Diplomarbeit, HFF »Konrad Wolf«, 1996.

Entsprechend unterschiedlicher Aufgaben hatte man das Studio in Produktionsgruppen aufgeteilt. In ihnen waren jeweils mehrere Regisseure, Kameraleute, Dramaturgen und Produktionsleiter angestellt, die sich untereinander je nach Bedarf und Sympathie zu Filmteams zusammenfanden. In diesen Gruppen wurden ebenfalls Produktionen angesiedelt, die von freischaffenden Regisseuren realisiert wurden. Andere Gewerke wie Ton, Lichttechnik, Schnitt, Mischton, Transport, Kopierwerk waren in zentralen Abteilungen organisiert und wurden den Teams der Gruppen je nach Bedarf zur Verfügung gestellt.

Im Berliner Betriebsteil gab es seit 1975 die Gruppe »document«, die sich vor allem der Kinofilmproduktion widmete, aber auch der Herstellung von Filmen für das Fernsehen und für freie Auftraggeber. Außerdem arbeitete hier die Gruppe »Kinobox«, die das gleichnamige Magazin, aber auch eigenständige Kinodokumentarfilme produzierte. »Camera DDR« beschäftigte sich vor allem mit Inland-Dokumentationen für den Auslandseinsatz, zum Beispiel in den Botschaften der DDR. »Chronik« dokumentierte offizielle gesellschaftliche Ereignisse, realisierte aber auch populärwissenschaftliche Filme. Die Gruppe »Kinderfilm« stellte neben Beifilmen für Kinder auch Filme für die Fernsehsendung *Unser Sandmännchen* her.²

Die meines Wissens personenstärkste war unsere Gruppe »document«. Neben dem Gruppenleiter Heiner Burger bestand die Leitung aus dem Hauptproduktionsleiter Klaus Dörner und dem Chefdramaturgen Wolfgang Geier. Die von außen am ehesten Wahrgenommenen waren die Regisseure. Dazu gehörten zu meiner Zeit Róza Berger-Fiedler, Jürgen Böttcher, Christiane Hein, Lew Hohmann, Winfried Junge, Volker Koepp, Karlheinz Mund, Dieter Schumann, Roland Steiner, Joachim Tschirner, Andreas Voigt und Werner Wüste. Dramaturgen waren Anne Richter, Jochen Denzler, Ulrich Eifler und Wolfgang Geier. Man begegnete sich selten, am ehesten in der Kantine.

Wie ein Film entsteht

Von den nicht wenigen politisch und wirtschaftlich »begründeten« Tabus einmal abgesehen, die jede öffentliche Meinungsäußerung in der DDR einschränkten, finde ich es auch im Nachhinein noch immer erstaunlich, wie relativ frei die Regisseure in der Wahl ihrer Themen und Gestaltungsmittel waren. Im Rahmen der politischen Angepasstheit, die zumindest nach außen hin Voraussetzung für diesen Job war, gab es faktisch keine Vorgaben.

Auf der Basis von Themenvorschlägen mit Längenvorstellungen der Regisseure an die Gruppenleitungen wurde von der Studioleitung ein Gesamtplan koordiniert, der schließlich von der Hauptverwaltung (HV) Film beim Kulturministerium bestätigt werden musste. Dort fanden auch die Absprachen über die Erwartungen und Wünsche des PROGRESS Film-Verleihs statt.

Ich glaube, von den Regisseuren bis zu den Schnittmeisterinnen waren alle froh, wenn sie für den Filmverleih arbeiten konnten. Für das Kino konnte man viel unabhängiger von ideologischen Vorgaben arbeiten als für das Fernsehen der DDR. Dafür nahm man eine geringere Publikumszahl in Kauf. Diesen Unterschied in den Erwartungen und Zwängen zwischen Fernseh- und Kinoauftrag kann man ganz einfach erklären: Das Fernsehen unterstand direkt der »Agitationskommission beim ZK der SED«, denn es wurde in erster Linie als ideologisches Instrument der SED betrachtet. Das »Lichtspielwesen« unterstand dagegen dem Kulturministerium mit einem stellvertretenden Kulturminister »an der Spitze«. Das war in den 80er-Jahren »Filmminister« Horst Pehnert. Abgesehen davon, dass in der DDR jede Kunst auch unter ideologischen Gesichtspunkten gesehen und bewertet oder bestimmte Themen gar nicht erst zugelassen wurden, unterlagen die Kino-Dokumentarfilme einer nicht ganz so rigiden, oft von der Tagespolitik abhängigen Kontrolle wie das Fernsehen. Das war ähnlich dem Verhältnis zwischen Literatur und Presse in der DDR.

Entsprechend unterschiedlich waren die Selbst- und Außenwahrnehmung der DEFA-Regisseure und der Fernsehredakteure. Die Filmpublizistin Regine Sylvester markierte diesen Unterschied als einen zwischen den »Fernsehschlipsen und Filmlederjacken«.³ Die einen verstanden sich als »Agitatoren, Propagandisten und Organisatoren« (nach Lenins Forderungen an die Presse), die anderen eher als Filmkünstler, die tagespolitische Zumutungen von sich wiesen und ihnen doch auch immer wieder ausgesetzt waren. Den Künstlern ging es selten um Systemkritik, sondern um mehr Offenheit im Umgang miteinander, darum, Realität ungeschönt zu zeigen, die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit des »realen Sozialismus« darzustellen und das »Leben wie es ist« in all seiner Tragik und Komik, Schönheit und Hässlichkeit vor Augen zu führen. Dafür

2 In Babelsberg gab es weitere Gruppen wie »Effekt«, »Spektrum«, »Kontakt« und »Information«, »Kulturpolitik«, »Bildung«, »Industrie- und Werbefilm«.

3 Regine Sylvester: Bericht vom Nationalen Dokfilmfestival Neubrandenburg. In: Film und Fernsehen, 3/1981.

hatten die Regisseure jenseits bestimmter politischer oder ökonomischer Tabuthemen viel Freiheit, um recherchierend durch die Lande zu fahren und anschließend die Themenvorschläge dem Gruppenleiter zu unterbreiten, der dann ein Exposé in Auftrag gab.⁴

Wenn das vom Gruppenleiter akzeptiert war, wurde ein Szenarium in Auftrag gegeben, das vom Regisseur allein oder mit dem Dramaturgen oder auch einem anderen Co-Autor erarbeitet wurde, der durchaus nicht Studioangehöriger sein musste.

An dieser Stelle kam zum ersten Mal der stoffführende Dramaturg als »Mittler zwischen Regisseur und Studioleitung« ins Spiel. Er schrieb zu diesem je nach Filmlänge zwischen fünf und zwanzig Seiten umfassenden Szenarium ein empfehlendes Gutachten für die Studioleitung. Auch wenn er, wie in meinem Fall fast immer, selbst der Co-Autor des Textes war. Auf der Basis dieser Szenarien und der dazu erstellten Kalkulationen wurde dann der gesamte Studioplan erstellt und den Gruppen die entsprechenden Budgets zugeteilt. Das Einzige allerdings, was im weiteren Herstellungsprozess (in der Regel) wirklich unveränderlich blieb, war die Filmlänge. Denn die musste sich an der beabsichtigten Verwertung, am geplanten Einsatz der Filme orientieren.

Nach Abschluss der Dreharbeiten legte der Produktionsleiter eine »Endfertigungsdisposition« fest, die Auskunft darüber gab, wie viel Zeit es für den Positivschnitt einer Arbeitskopie gab, wann die Tonmischung zu erfolgen hatte, wann die Abnahmen durch Gruppe, Studio und HV Film. Für Letztere wurde über die Studioleitung ein »Zulassungsantrag« gestellt, zu dem ich als Dramaturg eine kurze Inhaltsangabe und eine »Einschätzung« zu liefern hatte.

Danach gab es noch eine technische (TKO-)Kontrolle und den Negativschnitt, ebenfalls im Hause. Der letzte Akt einer Filmherstellung in der Verantwortung des Studios war die Auslieferung des Negativs an das Kopierwerk, das die von PROGRESS festgelegte Kopienzahl herstellte.

Die Regisseure, mit denen ich im DEFA-Studio als Dramaturg zusammenarbeitete, Dieter Schumann, Petra Tschörtner, Lew Hohmann und Karlheinz Mund, beteiligten mich als Co-Autor an der Entwicklung des Filmes. Das war keineswegs selbstverständlich. Die Regisseure waren bis auf seltene Ausnahmen fest angestellt und bezogen ihr Gehalt unabhängig davon, wie viele Projekte sie bearbeiteten. Die Autorschaft von Exposé und Szenarium, also des »dem Werk zugrundeliegenden Werkes«, wie es im Urheberrecht heißt, galt als eigenständige Tätigkeit und wurde von der Stellenbeschreibung »Regisseur« nicht abgedeckt: Exposé und Szenarium wurden daher unabhängig vom fertigen Film bezahlt und mussten, falls der Regisseur selbst dessen Autor war, laut Arbeitsvertrag »außer-

halb der Arbeitszeit« geschrieben werden. Sie konnten aber eben auch von anderen Autoren oder Co-Autoren verfasst werden. In meinen Fällen einigten sich die Regisseurin bzw. der Regisseur mit mir, das *Buch* gemeinsam zu verfassen, sie/er außerhalb ihrer Regie und ich außerhalb meiner Dramaturgie-Aufgaben. Von *Drehbüchern* sprachen wir, zumindest in meinem Kreis, nicht, dafür aber im Abspann von *Buch* in einem bewusst weiten Sinne. Denn für Dokumentarfilme kann es kein *Drehbuch* mit geplanten Szenenabfolgen geben, sondern eher ein *Exposé/Treatment*, das nach einer ersten *Ideenskizze* die unterste Ebene der Beschreibung von Thema, Absicht, meist auch schon von Drehorten und möglichen Protagonisten darstellt. Das sind die heute in der Branche gängigen Begriffe. Im DEFA-Dokfilmstudio wurde nach Annahme eines *Themenvorschlags* vom Gruppenleiter zunächst ein kürzeres *Exposé* in Auftrag gegeben und auf dessen Grundlage dann zur Planung auf Studioebene ein etwas ausführlicheres *Szenarium*.

Nach Abschluss der Dreharbeiten wurde zur Vorbereitung des Schnitts zuweilen auch ein *Montageszenarium* verfasst. Bei *flüstern & SCHREIEN* habe ich zu Letzterem auch mehrfach grafische Darstellungen angefertigt, deren farblicher Gestaltung man auf einen Blick beispielsweise auch die rhythmische Verteilung von Musik, Gespräch und szenischer Beobachtung entnehmen konnte, auch unsere Einschätzung emotionaler Wirksamkeit einzelner Sequenzen (s. S. 22–23).

Steht im Abspann unserer Filme »Buch«, meint das nicht allein das Abfassen einer schriftlichen Vorlage, sondern auch die inhaltlichen und gestalterischen Ideen und Entscheidungen, die sich aus den dramaturgischen Beratungen während der Dreharbeiten und später in der Montage, kurz: aus der Realität und dem konkreten Material ergaben. Im Grunde gehörte das alles ins Aufgabenfeld der Dramaturgen und wurde von ihnen in unterschiedlichem Grad wahrgenommen, je nach den Interessen der Regisseure und Dramaturgen an einer intensiven Zusammenarbeit. Wenn die Chemie zwischen Regie und Dramaturgie stimmt, kann die Dramaturgie bei vielen Entscheidungen eine große Hilfe und für den Dramaturgen auch ein erhebliches,

4 Offizieller Auftraggeber des Films war dann der PROGRESS Film-Verleih, aber genehmigt wurden diese Vorschläge letztlich durch die Hauptverwaltung Film, also durch das Kulturministerium. In Zweifelsfällen, so erlebte ich es bei *flüstern & SCHREIEN*, entschied der Filmminister selbst oder beriet sich mit Jürgen Harder, dem für Film Zuständigen in der Kulturabteilung des ZK der SED.

aber durchaus auch befriedigendes Stück Arbeit sein.

In einem weiten Sinne, ganz besonders im Dokumentarfilm, ist der Kameramann ebenfalls Autor des Films. Beim Drehen hat er einen wesentlichen individuellen Einfluss darauf, was, wann und in welcher Einstellungsgröße und -länge gedreht wird. Die von ihm gelieferten Bilder, die der Regisseur sich mehr oder weniger konkret gewünscht hat, sind letztlich die Grundlagen des Materials, mit dem der Regisseur dann gemeinsam mit der Schnittmeisterin weiterarbeiten kann. Deren Anteil an der Autorschaft ist die Montage. Was eine gute Schnittmeisterin ausmacht, und wozu sie in der DDR mindestens drei Jahre studiert hat, ist ja nicht allein der Umgang mit der Klebelade oder (heute) mit der Tastatur: Es sind vor allem ihre dramaturgischen Kenntnisse, Erfahrungen und Fähigkeiten. Ich habe erst als Dramaturg, später als Regisseur oft mit der Schnittmeisterin Karin Schöning zusammengearbeitet und kann neben der Dankbarkeit für ihre seelsorgerischen Fähigkeiten nur ein Hohelied auf ihr dramaturgisches Verständnis und das kreative Einbringen ihrer Erfahrungen singen.

Natürlich ist im Dokfilm jedem klar, dass die Produktion, genauso wie beim Spielfilm, Teamwork ist. Dennoch gilt mit einigem allgemeinem wie juristischem

Recht der Regisseur als »Urheber« des gesamten Films, der Autor als »Urheber des dem Filmwerk zugrundeliegenden Werkes«, der dem Studio (und damit dem Regisseur) die »Verfilmungsrechte« abtritt. Als ich bei der Endfertigung des ersten Films, an dem ich beteiligt war, mit dem Regisseur Dieter Schumann über den Anfangstitel sprach, akzeptierte er sofort meinen Wunsch, hinter »ein Film von ...« unsere beiden Namen zu setzen. Aber, sagte Dieter, dann auch der Kameramann! Und recht hatte er. So steht im Titel: »ein Film von Dieter Schumann, Jochen Wisotzki, Michael Lösche«. Das war doch mal eine Ansage! Konsequenterweise hätte auch die Schnittmeisterin Karin Schöning genannt werden müssen.

flüstern & SCHREIEN

Als ich im Juni 1986 ins Studio kam, hatte Dieter Schumann schon fast ein Jahr für den Film recherchiert und im Sommer eine Tournee der »Gitarreros« begleitet, einen Zusammenschluss von Gitarristen mehrerer DDR-Rockbands. *flüstern & SCHREIEN* wurde im Sommer 1987 gedreht und kam im Herbst 1988 mit 33 Film-

flüstern & SCHREIEN beobachtet das neue Lebensgefühl einer jungen Generation, die mit Hilfe der Rock-Musik ihre Einstellung und auch die Abgrenzung zum Leben ihrer Eltern ausdrückt





Dreharbeiten mit Fans und Jugendlichen der DDR-Musikszene



flüstern & SCHREIEN ist auch ein Roadmovie,
hier mit der Band »Sandow« (links), Kameramann
Michael Lösche, Autor Jochen Wisotzki und
Regisseur Dieter Schumann (rechts)

kopien in die Kinos. Es war eine Anzahl, mit der sonst nur publikumswirksame und beliebte Spielfilme wie *Die Olsenbande* verbreitet wurden. Unser Film wirkte für viele Jugendliche wie ein Signal beginnender Toleranz auch in der DDR. Über die Entstehung dieses Filmes, der mit mehr als einer halben Million zahlender Kinoszauer wohl einer der erfolgreichsten deutschen Dokumentarfilme ist, kursieren heute die erstaunlichsten Behauptungen. Mit ihm sei »die DEFA« auf die Welle der »anderen Bands« aufgesprungen. Bei Wikipedia heißt es: »Der Film wurde von dem volkseigenen DDR-Filmunternehmen DEFA als Reaktion auf eine Studie beauftragt, die das Zentralinstitut für Jugendforschung Mitte der 80er Jahre veröffentlichte ...«.

Die Produktion dieses Films geht einzig und allein auf die Anregung durch Dieter Schumann zurück. Er hatte bereits 1981 während seines Studiums an der Filmhochschule mit *Runter von der Straße – Ansichten zwischen 14 und 16* einen Kurzfilm über eine jugendliche Moped-Gang gemacht. Nun war er der Meinung, dass es nach zwanzig Jahren deutschsprachiger Rockmusik in der DDR an der Zeit sei, einen über einzelne Bands hinausgehenden Film darüber zu drehen. Diesen Vorschlag hatte er der DEFA schon 1983 gemacht, aber erst im Zusammenhang mit seiner Anstellung in der Gruppe »document« gab es grünes Licht für seine Idee. Es ging ihm von vornherein nicht um einen »Musik-Film«, sondern um eine politische Dimension: Rockmusik als Ausdruck der Sehnsüchte und Bedürfnisse von Jugendlichen. Die wollte er erforschen und beschreiben,⁵ ganz unabhängig davon, ob und von wem einzelne Gruppen der »offiziellen Rockszenen« oder dem »Underground« zugeordnet werden. Deshalb ist es auch unsinnig, den Film, wie es zuweilen geschieht, als einen »über den DDR-Undergrund«



einzuordnen, um ihm dann sogleich vorzuwerfen, dass er den wahren Untergrund nicht abbilde.

Parallel zu der Recherche nach interessanten Bands suchten wir Protagonisten aus dem Publikum und analysierten Briefe aus der Fanpost unter dem Gesichtspunkt der für die Jugendlichen wichtigen Themen, die dann auch im Film eine Rolle spielen sollten. Es gab tatsächlich Kontakte mit dem Institut für Jugendforschung in Leipzig und der Sektion für Rockmusik an der Humboldt-Universität. Wir nahmen deren Studien zur Kenntnis und gaben bei beiden Institutionen Gutachten zur Unterstützung unserer Filmidee in Auftrag. Aber natürlich wollten wir nicht

5 Vgl.: Tim Evers: »Wozu denn über diese Leute einen Film« – staatliche Interessen und Motive im Umgang mit Jugendkultur und Rockmusik in der DDR der 80er Jahre am Beispiel des DEFA-Dokumentarfilms *flüstern & SCHREIEN – ein rockreport*. Diplomarbeit, HU Berlin, 2002.



Steve Binetti von der Band »This Pop Generation« bei Dreharbeiten in Lugau



Die Band »Feeling B« bei einem Konzert in Hohen Viecheln

Pamphlete bebildern, sondern einen Film machen, der durch seine Musik und auch durch neue Erzählweisen lebendig wirkt.

Dieter bot mir an, ihn auch auf seinen Recherche-Reisen zu begleiten und als Co-Autor den Film gemeinsam mit ihm zu entwickeln. Das beschränkte sich nicht nur auf die einschlägigen Rockbands. Anfangs überlegten wir noch, auch den Bluesern einen Erzählstrang zu widmen. Es gab da tolle Bands, »Engerling«, oder Stefan Diestelmann – die Blueser-Treffen all der Langhaarigen in ihren Ami-Parkas, Jeans und Jesuslatschen, ausgestattet mit Hebammentasche oder Hirschbeutel waren legendär. Schließlich aber erschien uns deren Haltung zu passiv für das, was wir mit diesem Film erzählen wollten, und entschieden zur Bereicherung der musikalischen Vielfalt, uns in der weit aufmüpfigeren und ausdruckswilligen Punk-Szene umzusehen. Das kam der Filmidee entgegen, Musik in ihrer Funktion als Ausdruck von Lebenshaltung und Protest gegen die Konventionen der älteren Generation zu erzählen. Von Beginn an ging es uns darum, nicht nur »etablierte« Bands darzustellen, sondern vor allem die jungen, noch unbekannteren.

Wir sahen verschiedene Punk-Bands in Dresden, Leipzig und Berlin, haben aber zunächst kaum Leute gefunden, die uns als Protagonisten interessant genug erschienen. Andere waren nicht bereit, mit einer staatlichen Institution, wie es die DEFA nun einmal war, zu kooperieren.

Freilich hatten auch wir eine Schere im Kopf. Aber wo die Grenzen lagen, das war zwei Jahre nach Beginn der Perestroika und in Anbetracht der abzusehenden langen Produktionszeit eines Kinofilmes auch für uns beide noch längst nicht ausgemacht. Ich erinnere mich etwa an ein Punkkonzert in Hohen Viecheln bei Schwerin, bei dem wir André Greiner-Pol von der verbotenen Band »Freygang« drehten, obwohl wir wussten, dass er auch ein persönliches Auftrittsverbot hatte. Es war uns aber im Hinblick auf die später notwendige Abnahme des Filmes recht egal, weil klar war, dass sich bis dahin noch vieles ändern könnte und ändern würde. Anders war es bei Tatjana Besson von der Band »Die Firma«, die ich dann doch darum bat, die Bühne nicht mit einer riesigen Anarcho-Fahne zu umwickeln. Aus meiner Sicht war es provokant genug, dass etliche der Musiker sich mit rot-schwarzen Halstüchern geschmückt hatten. Als Dramaturg ein Eingriff in die Wirklichkeit! Ich glaube, Dieter hat das gar nicht mitgekriegt und ich denke, es wäre ihm auch egal gewesen, da ihm diese Art politischer Sensorik, die ich von ADN mitgebracht hatte, eher fremd war.

Bei der Endfertigung haben wir die Titelgrafik dann bewusst in rot-schwarz gehalten. Für mich steckte in dem Anfangssong selbstverständlich der rot-schwarz gespaltene Stern (heraldisch korrekte Bezeichnung) der Anarchie und ein Verweis auf Max Stirners Anarchisten-Bibel »Der Einzige und sein Eigentum«:

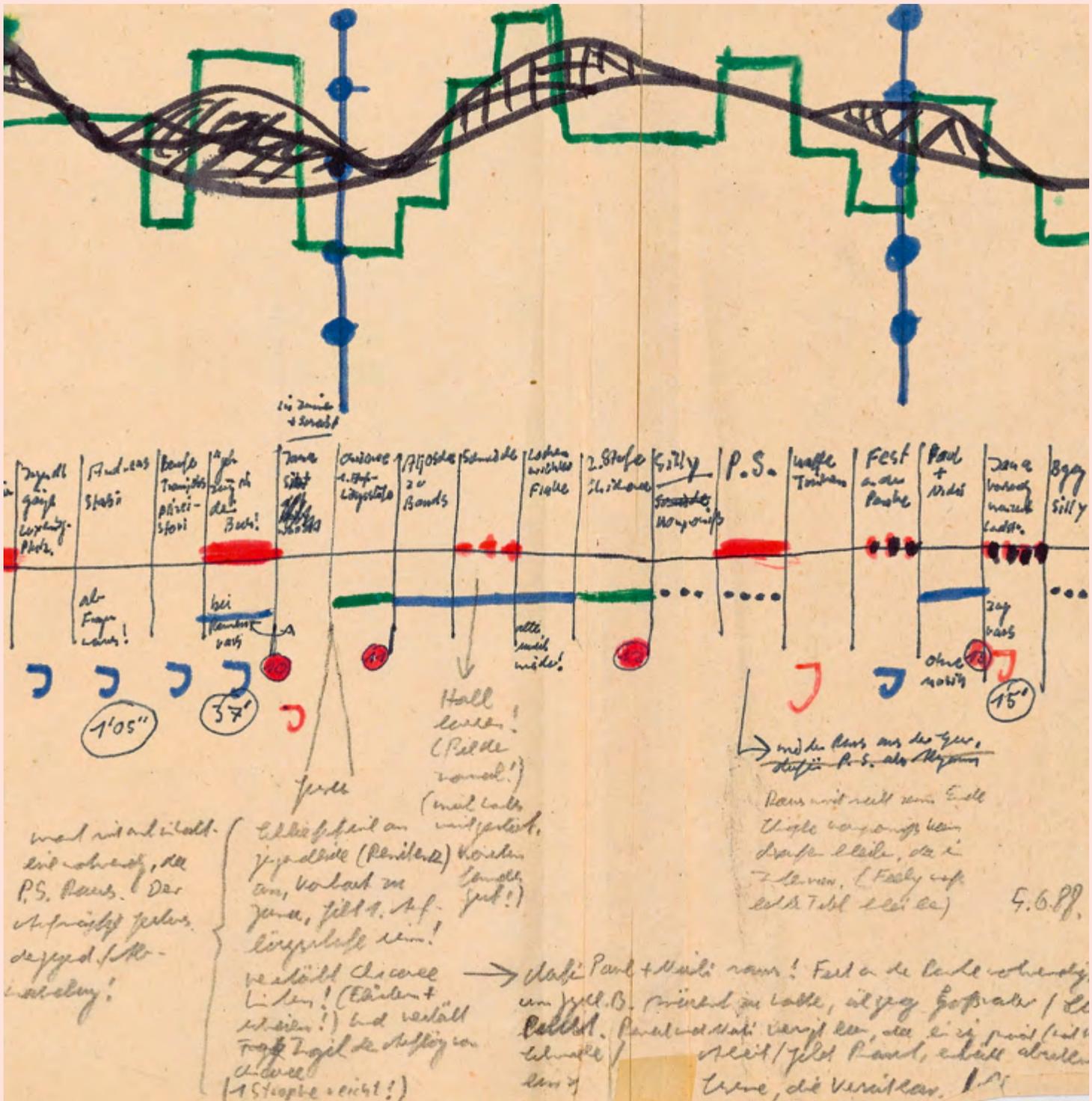
Wir woll'n immer artig sein,

denn nur so hat man uns gerne.

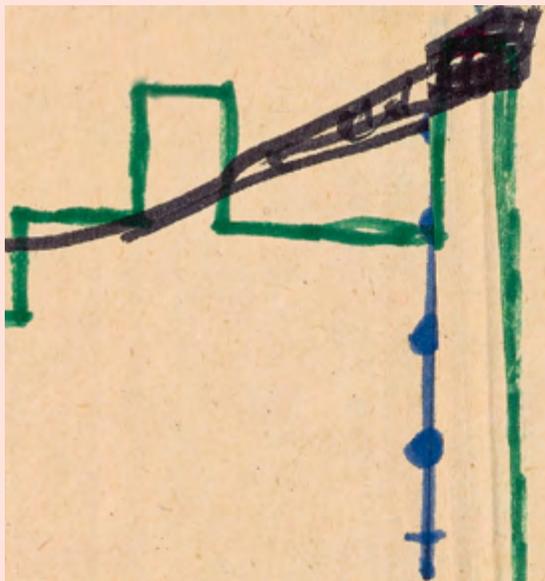
Jeder lebt sein Leben ganz allein.

Und darum spalten wir die Sterne.

Aljoscha Rompe, der Band-Leader von »Feeling B«, hat das auf meine Frage hin bestritten, aber ich nehme ihm das bis heute nicht ab. Aljoscha starb im November 2000, die beiden anderen Band-Mitglieder persiflieren heute in der Band »Rammstein« autoritäres Brutalo- und Macho-Gehabe.



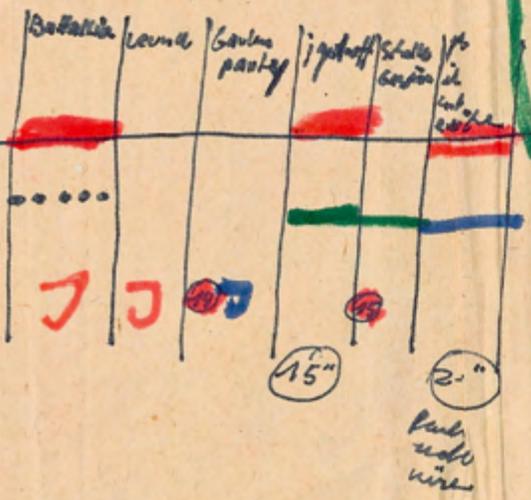
Ausschnitt aus dem letztgültigen Montageszenarium zu **flüstern & SCHREIEN** mit Verweis auf Längenänderungen seit einer fünfständigen Material-Reihenfolge



2.14 Fassung → 24

"Flüstern & Schreien"

Poliment / Bolus / Pol / Polymerisation / Tem. & ...
 Poliment ...



3./4.6.88

- (5 h Peile folge
- 3,5 h Happig mit Flalle am
- Uterid ohne die letzten
- 4 Palle, dafü mit Polier)
- 2,5h Test vorfüßig, 1. mal
- Püel
- 2.14 2. mal Püel / mitte /
- Uzunhi

[Ein netze Tabel erst jequalate!]

all → zome
 all, Falsch Bild
 Nr. Teil ...

! (char)



Konzert am Ostseestrand: Aljoscha Rompe (Gesang), Christian »Flake« Lorenz (Keyboard) und Paul Landers (Gitarre) von der Band »Feeling B«



Aljoscha Rompe und Paul Landers im Gespräch



Beim Dreh von *flüstern & SCHREIEN* war ich fast immer dabei, bis auf wenige Ausnahmen, wenn ich mit Karlheinz Mund für den Film *Probleme am laufenden Band* (1989) unterwegs war. Bei Gelegenheit eines Konzertes mit »Chicorée«, als Dieter einen anderen Termin hatte, habe auch ich mal die Aufnahmen geleitet, die Gespräche haben wir mehrfach gemeinsam geführt.

Nach 60 Drehtagen zwischen Juni und September 1987 zu *flüstern & SCHREIEN* begann die Schnittphase, die sich bis Ende August 1988 hinzog und auf die dann noch drei Wochen Tonmischung folgten. Der Film sollte in dem Sinne ein klassischer Dokumentarfilm werden, als wir in Bildern e r z ä h l e n wollten, Ereignisse und Vorgänge begleiten und dokumentieren. Lange Zeit hatten wir außerdem die Absicht, zu Musikstücken assoziative Montagen mit der Anmutung von Videoclips zu schneiden, wie sie damals bei MTV auftauchten. Sie sollten in unsere klassischen Strukturen eingebettet werden, mit denen wir in Parallelmontage verschiedene Erzählstränge (Bands und Leute aus dem Publikum) montieren wollten. Davon übrig geblieben ist, dass manche Titel eben nicht wie bei einem Konzertmitschnitt mit Beobachtungen von Bands und Publikum aufgelöst werden, sondern mit assoziativen bzw. kontrapunktischen Bildern unterschritten sind. Meine Lieblingsmontage sind die Bilder zu einer naiven Sozialismus-Vision der Band »Chicorée« »von dem Land, das wir lange noch nicht haben« und zu dem wir uns auf Beobachtungen eines trist-grauen Berufsverkehr-Morgens auf dem S-Bahnhof Ostkreuz beschränken. Über solche Sachen haben wir im Schneiderraum, in der Kantine und auch in Kneipen viel diskutiert und sie dann gemeinsam mit Karin Schöning und deren Assistentin Manuela Bothe am Schneidetisch ausprobiert.

Eine Hinwendung der Regisseure zu kritischeren Themen und Erzählweisen hatte schon vorher begonnen, wenn auch zaghafter, in der DEFA-spezifischen Form des subtilen Ausdrucks von Unbehagen an der Gesellschaft durch Themenwahl und einzelne kleine Frechheiten, aber vor allem durch die ungeschminkte Beschreibung eines banalen Alltags. Doch am

Kameramann Michael Lösche und Tonmann Jochen Huschenbett mit »Feeling B« beim Ostseekonzert

sichtbarsten wurde dies Ende 1988 mit den beiden Langfilmen *Winter adé* (Helke Misselwitz) und *flüstern & SCHREIEN*. Während bei *Winter adé* am Ende ein weißes Schiff der Sehnsucht über die Ostsee ablegt, singt in *flüstern & SCHREIEN* die Punkband »Feeling B« ihren Aufstand-Ermutungssong:

Du lass dir nicht erzählen,
was du zu lassen hast,
du kannst doch selber wählen,
nur langsam, keine Hast.

Unter dem Pflaster,
da liegt der Strand.
Komm, reiß auch du
ein paar Steine aus dem Sand.

Zieh' die Schuhe aus,
die so lang schon drücken.
Lieber barfuß lauf,
als auf ihren Krücken.

Damals hielt ich das für ein Lied aus der 1848er-Revolution, das die westdeutschen 1968er erneut aufgegriffen hatten. In Frankfurt am Main nannte eine Gruppe um Daniel Cohn-Bendit ihre Stadtzeitung »Pflasterstrand«. Und nun sollte es neue Veränderungen geben, zu denen »Feeling B« den alten Aufruf als Punk-Version herauschrie und unseren Film damit beschloss. Heute habe ich gelernt, dass dieser Song von der Frauengruppe »Schneewittchen« ist.⁶ Den Text und auch die Musik schrieb Angi Domdey, die in einem Kommentar zum Video erklärt: »Unter dem Pflaster liegt der Strand« war ursprünglich ein Ausspruch des französischen Philosophen Proudhon, wurde aber erst berühmt in der Mai-Revolte 1968 in Paris, wo ihn Arbeiter und Studenten an die Mauer malten.« Im Nachhinein erinnere ich mich auch daran, dass Aljoscha diesen Bandnamen erwähnte.

Deutlich steht mir ein Gespräch mit Dieter Schumann gegen Ende des Montage-Prozesses vor Augen. Wir standen gerade an der Ampelkreuzung vor dem Roten Rathaus in Berlin. Es ging darum, wie wir den Film beenden und um die Option, den Film mit diesem Song zu beschließen. Ich fragte Dieter etwas unsicher, ob wir uns trauen, am Schluss zur Revolution

aufzurufen. Dieter antwortete lachend: Na klar! Und so wurde es dann auch gemacht.

Obwohl sich die Dramaturgie des Filmes ganz wesentlich auf die Songtexte stützt, haben sie in den Abnahme-Gesprächen nie eine Rolle gespielt. In einer Diskussion mit dem Filmminister ging es eher um Aussagen der jugendlichen Fans und deren Auftreten, zum Beispiel das eines arbeitslosen Punks an einem informellen Jugendtreff im Bahnhof Lichtenberg. Unser immer gleichlautendes Argument war, dass alles, was wir da zeigen, eigentlich nur die Oberfläche einer Unzufriedenheit der Jugend sei, und dass wir ganz dichtmachen könnten, wenn wir nicht einmal zeigen dürften, was jeder sehen kann. Das wurde letztlich akzeptiert. Die

einzigste Forderung, auf die Dieter sich einließ, war der Verzicht auf ein Foto, das eine Gruppe unserer jugendlichen Protagonisten inszeniert hatte und sie wie zu einer Durchsuchung an die Wand gestellt zeigte. Ihr Off-Text dazu, in dem sie berichten, wegen ihres Aussehens willkürlichen Polizeikontrollen ausgesetzt zu sein, blieb, und der war uns wichtiger als das Foto.

Am 21. Oktober 1988 hatte der Film im Berliner »Colosseum« Premiere. Er wurde im selben Jahr auf der Dokumentarfilmwoche in Leipzig gezeigt. Im Februar 1989 lief er auf der Berlinale und ab Herbst im Verleih von UNIDOC auch in der Bundesrepublik. Es gab im selben Jahr eine Ausstrahlung im ZDF, selbstverständlich nicht im DDR-Fernsehen.



Aus **flüstern & SCHREIEN** herausgeschnittene Einstellung mit einem Foto zu einer inszenierten Polizeidurchsuchung

6 <https://www.youtube.com/watch?v=s1hIZJH2Lpg>.

ein rockreport

flüster & SCHREIEN

ein film von
dieter schumann
michael lösche
jochen wisotzki

berlin/DDR gruppe "document" 1988

DEFA defa-studio für dokumentarfilme

André + Firma

Popgeneration - Chicoré -

musik Feeling B - Silly - Sandow -

Joachim geisler foto tina bara

Progress P

Ost und West: Zwei Filmplakate zu **flüster & SCHREIEN**



Ein Rockreport aus der DDR

Ein Film von

Dieter Schumann
Jochen Wisotzki
Michael Losche

Musik:

Feeling B - Silly - Sandow - Popgeneration - Chicorée - André + Firma

UNIDOC Film und Video
Balkenstr. 17-19
4600 Dortmund

Leipzig 1987 – die Perestroika-Filme

Während der Entstehungszeit von *flüstern & SCHREIEN* hatte ich auch andere Aufgaben. Im Herbst 1986 war ich als Dramaturg des DEFA-Studios für Dokumentarfilme zur Leipziger Dokumentarfilmwoche delegiert worden, um dort die Chefredaktion des täglich erscheinenden Festivalbulletins zu übernehmen. Die Redakteurinnen und Redakteure konnte ich mir aussuchen. Und da es für diesen Job nützlich war, alle infrage kommenden Filme zu kennen, wurde ich auch zum Mitglied der siebenköpfigen Auswahlkommission ernannt. Wir haben mehrere Wochen lang hunderte von Dokumentarfilmen aus aller Welt gesehen, um das Programm für die Dokfilmwoche zusammenzustellen. 1987 wurde auch die Regisseurin Petra Tschörtner als Vertreterin der DEFA Mitglied dieser Auswahlkommission. Es war unsere erste persönliche Begegnung, und wir lernten uns bei dieser Arbeit kennen und schätzen.

In dieser Auswahlkommission gab es vier stimmberechtigte Leute von der DEFA und drei vom Fernsehen. Das führte dazu, man mag es kaum glauben, dass wir 1987 die kritischsten und besten der Perestroika-Filme in das Festivalprogramm hievten. Neue Töne und Bilder aus der Sowjetunion, der beeindruckendste und wichtigste unter ihnen *Ist es leicht, jung zu sein?* (1986) von dem Rigaer Regisseur Juris Podnieks. Hier begegnete man das erste Mal jungen Russen, die in Afghanistan gekämpft hatten und seelisch und körperlich verletzt waren, Hools, Punks, benachteiligten jungen Frauen. Es gab darüber viele Auseinandersetzungen mit den Fernsehleuten, aber wir brachten ihn schließlich, wenn auch nicht im Wettbewerb, so doch im Informationsprogramm unter. Filme wie dieser, der Erfolg unseres Demokratie-Erlebnisses in der Auswahlkommission und das daraus resultierende Festival ermutigten Petra und mich und setzten vollkommen neue Maßstäbe dafür, was wir mit unseren Filmen thematisch und gestalterisch für notwendig und machbar hielten – wenn nicht sofort, dann doch in allernächster Zeit. Am Ende dieses Festivals beschlossen wir, auch im Dokumentarfilmstudio zusammenzuarbeiten.

Leider hatten die Entscheidungen der Auswahlkommission 1987 aber auch dazu geführt, dass der Festivaldirektor Ronald Trisch teilentmachtet wurde. Ihm wurde ein zweiter »Fernsehdirektor« zur Seite gestellt, Ulrich Makosch, der darüber entscheiden sollte, welche Fernsehproduktionen im Festivalprogramm gezeigt werden. Vor allem aber legten die Ideologie-Verantwortlichen der SED-Führung fest, dass die Leipziger Auswahlkommission nicht mehr über die Teilnahme sowjetischer Filme bei der Dok-

woche entscheiden dürfe, sondern dass sie selbst darüber bestimmen wollten – wie seit jeher auch über die DDR-Beiträge.

1988 erlebte ich die Auswirkungen der vorangegangenen Perestroika-Dokwoche in einer skurrilen Episode. Eine befreundete Dozentin von der Theaterhochschule Leipzig hatte mir die Juni-Ausgabe der westdeutschen Zeitschrift »Theater heute« gegeben, in der ein Interview mit DDR-Kulturminister Hans-Joachim Hoffmann unter dem Titel »Das Sicherste ist die Veränderung« veröffentlicht worden war. Darin unterstützte er die Perestroika und erklärte unter anderem, wie selbstverständlich es sei, dass DDR-Schauspieler im gesamten deutschsprachigen Raum arbeiten können sollten. Der Beitrag war garniert mit Fotos vom 17. Juni 1953, Ungarn 1956 und Prag 1968. Ich war der Meinung, das müsse die ganze Auswahlkommission als Hintergrund für ihre Entscheidungen zur Kenntnis nehmen. Da ich als designierter Chefredakteur des Bulletins neben Festivaldirektor Trisch und Programmdirektor Burkhardt als Dritter, und außer ihnen Einziger, berechtigt war, den Kopierer in der Festivaldirektion zu benutzen, vervielfältigte ich dieses Interview in der erforderlichen Anzahl, um es jedem Kommissionsmitglied auf den Tisch zu legen. Aber als dann alle in den Raum kamen, waren die Kopien verschwunden. Burkhardt signalisierte mir, sie seien eingesammelt worden und ich solle zu meiner Sicherheit dazu schweigen. Wochen später erfuhr ich von ihm, man habe meine »Tat« als Vorwand nehmen wollen, um mich aus der Auswahlkommission zu entfernen, durch einen Fernsehvertreter zu ersetzen und damit die Abstimmungsergebnisse zugunsten DDR-Fernseh-kompatibler Filme zu verändern. Es sei in der zuständigen »Abteilung Kultur des ZK der SED« ebenfalls erwogen worden, mich aus der Partei zu werfen. Allerdings habe deren Chefin Ursula Ragwitz erklärt, dass das nicht gehe, weil ich kein Mitglied sei. Sie wusste das, weil sie mir während meiner Zeit als ADN-Kulturredakteur mal das »Du unter Genossen« angeboten hatte, was ich aber dankend ablehnte, da ich eben keiner war.

Letztlich, fuhr Burkhardt fort, habe der stellvertretende Kulturminister und Leiter der Hauptverwaltung Film Horst Pehnert mich beschützt – damit vor allem aber das Abstimmungsverhältnis der Auswahlkommission. Auf das Ansinnen des »Fernseh-Festivaldirektors« Makosch, Beiträge des Bulletins über Filme des Fernsehens kontrollieren zu wollen, drohte ich mit sofortigem Rücktritt von dem Job. Da es keinen schnellen Ersatz geben konnte, war auch das nach ein paar Absprachen auf Leitungsebene vom Tisch. In diesem Herbst aber durften erstmals die Studen-

tenfilme der HFF nicht gezeigt werden, und vor allem wurden die abendlichen öffentlichen Gespräche über die Filme des Tages trotz intensiver Bemühungen der Festivaldirektion verboten.

Nach diesem Desaster traten Petra und ich von der weiteren Mitarbeit beim Leipziger Festival zurück. Wie man heute weiß, sollte das alles aber im Herbst 1989 keine Rolle mehr spielen, da war der wichtigste Film dann *Leipzig im Herbst* (1989) von Andreas Voigt und Gerd Kroske über die Massendemonstrationen.

1988/89: Filme mit Petra Tschörtner, Karlheinz Mund und Lew Hohmann

Während Dieter Schumann das erste Halbjahr 1988 Tag für Tag im Schneiderraum verbrachte, hatte ich zwischen meinen Beratungen zur Montage von *flüstern & SCHREIEN* vor allem Zeit für die Zusammenarbeit mit Petra Tschörtner, auf die wir uns während unserer Arbeit für die Leipziger Dokwoche verständigt hatten. Petra war zu Jahresbeginn aus der Produktionsgruppe »Kinderfilm«, der sie zu Beginn ihrer Anstellung im Studio zugeordnet worden war, in die Gruppe »Kinobox« gewechselt. In Absprache mit deren Leiter erklärten wir beide, außerhalb der



üblichen Gruppenstrukturen zusammenarbeiten zu wollen. In welchem Verfahren das zwischen den Produktionsgruppenleitern und dem Studiodirektor abgesprochen wurde, ist mir nicht bekannt, aber das Ergebnis war, dass wir die offizielle Genehmigung dazu erhielten.

Ich blieb als Dramaturg in der Gruppe »document« und begleitete dort parallel zur Arbeit mit Petra auch andere Regisseure – Karlheinz Mund bei *Probleme am laufenden Band* (1989) und Lew Hohmann bei *Aschermittwoch* (1989) – jeweils als Dramaturg und Co-Autor. Im administrativen Rahmen der Gruppe »Kinobox« haben Petra und ich dann nacheinander die beiden Beifilme *Schnelles Glück* (1988) und *Das Freie Orchester* (1988) gemeinsam als Autoren entwickelt und in Petras Regie und in meiner dramaturgischen Betreuung realisiert. Die Anregung, einen Film über die ungewöhnliche Band »Das Freie Orchester« zu machen, kam ursprünglich von der Dramaturgin Sonja Zallmann. Eine Band zwischen Punk, Noise und Industrial, die ihre Instrumente zum Teil selbst baute. Sie waren das, was man in der DDR als »Amateurband« einstufte. In Gesprächen fanden wir heraus, dass fast alle irgendwie in metallverarbeitenden Berufen tätig waren. Wir kamen also auf die Idee, sie bei Tätigkeiten in ihren Berufen zu zeigen und dabei für jeden Einzelnen charakteristische Geräusche aufzunehmen. Sukzessive mit ihrem aufeinanderfolgenden Auftreten im Film sollte sich jeweils ein weiteres Geräusch in einen aufzubauenden Sampler mischen, das schließlich in einem gemeinsamen Live-Auftritt der Band gipfelt und die einzelnen Charaktere im gemeinsam improvisierten Spiel zusammenführt.

Bärbel Willner, die Sängerin der Band, arbeitete als Verkäuferin in der Metallwarenabteilung des Centrum Warenhauses am Alexanderplatz. Mit Sinn für das Skurrile bat Petra sie, an einer Tafel mit »Beratungsmustern« zu erklären, welche Schrauben sie gerade vorrätig haben und welche nicht. Und die Sängerin brachte dann das »ham wa, ham wa nich, ham wa nich« in einen rhythmischen Singsang. Mit diesen Aufnahmen ergab sich eine unerwartete Richtung für den Film, die ihn über die Originalität der selbst gebauten Instrumente und den schräg-aufmüpfigen Sound hinaus zu einer bissigen Satire führte. Auch alle anderen Bandmitglieder wurden in bestimmten geräuscherzeugenden Situationen an ihren jeweiligen Arbeitsplätzen gedreht. Nach Abschluss dieser

Schnelles Glück skizziert das Wettgeschehen auf der Trabrennbahn in Berlin-Karlshorst

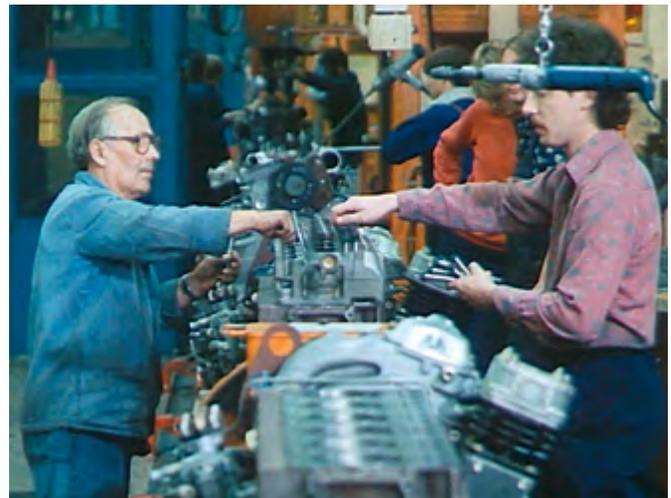




Aschermittwoch porträtiert die Kaufhallen-KassiererIn Angelika Wettstein in der politischen Umbruchzeit 1989

die klassische »Fließbandfertigung« durch »Nestfertigung« zu ersetzen, wie es im schwedischen Volvo-Werk bereits erfolgreich praktiziert wurde. Nestfertigung hieß, dass ein Arbeiter nicht ständig dieselben Handgriffe machte, wobei sich Fehler einschleichen können, sondern dass eine Gruppe von Arbeitern gemeinsam einen ganzen Motor zusammenbaut – das sei abwechslungsreicher und letztlich effizienter, weil die Arbeiter besser motiviert sein würden. Im IFA-Motorenwerk Nordhausen sollte das nun auch in der DDR ausprobiert und eine japanische Anlage dafür installiert werden. Es war abzusehen, dass es bei dieser Umstellung zu Konflikten kommen musste, und die wollte Mund begleiten und darstellen. Wir waren ab Beginn 1987 im VEB IFA-Motorenwerke Nordhausen, doch erst kurz vor Jahresende erlaubte man uns, dort zu drehen. Was wir herausfanden und im Film erzählen, ist, dass man weder in Fließfertigung noch Nestfertigung kontinuierlich arbeiten kann, wenn immer wieder irgendwelche Zulieferteile fehlen. Der Film wirkt über seine Eigenschaft als Zeitdokument einer längst versunkenen Arbeitswelt hinaus auch heute noch lebendig, weil die Arbeiter bei Auseinandersetzungen an den Arbeitsplätzen und in Versammlungen mit Kritik und Zorn nicht hinterm Berg hielten. Es dauerte eine Weile, doch letztlich gab der Betriebsdirektor sein Einverständnis zur Veröffentlichung des Filmes.

An dem Tag, an dem **Probleme am laufenden Band** Premiere hatte, war er schon fast der Schnee von gestern. Sie fand am 10. Oktober 1989 statt, dem zweiten Tag des letzten »Nationalen Festivals Dokumentar- und Kurzfilm der DDR für Kino und Fernseh-



Probleme am laufenden Band begleitet Auseinandersetzungen um die Einführung einer neuen Technologie im VEB IFA-Motorenwerke Nordhausen

hen« in Neubrandenburg. Bei einer anschließenden Diskussion in der Parteihochschule Neubrandenburg wurde seine Berechtigung wegen der kritischen Sicht noch heftig infrage gestellt. Ein Filmkritiker bezeichnete den Film immerhin als »ersten analytischen Film der DEFA«. Als Karlheinz Mund nach der Wende noch einmal in Nordhausen drehte, waren das Werk geschlossen, die Leute fast ausnahmslos arbeitslos. Aber auch für dieses Thema hat sich damals kaum jemand interessiert.

Viele schwärmen aus, Petra und ich bleiben zu Hause und arbeiten an alten Vorhaben ...

Schon zu Beginn 1989 hatten Petra Tschörtner und ich damit begonnen, für unseren Film *Berlin – Prenzlauer Berg* zu recherchieren. Der Anlass dazu war ein von der Studioleitung vermitteltes Angebot an Petra Tschörtner, für das ZDF einen Film über Kreuzberg zu machen. Sie hatte zuvor schon, wie Andreas Voigt, für das ZDF produziert (*Und die Sehnsucht bleibt ...*, 1987/88). Das waren Aufträge, die das DEFA-Dokumentarstudio im Rahmen des Kulturabkommens zwischen DDR und BRD für die Reihe »Das kleine Fernsehspiel« für den Regie-Nachwuchs ausgeschrieben hatte und die auf Wunsch der ZDF-Redakteure an die beiden gingen.

Aber warum sollte Petra Tschörtner einen Film über Kreuzberg machen? Sie hatte keinen Bezug zu diesem Westberliner Stadtbezirk. Dieser ZDF-Auftrag zerschlug sich. Wir beschlossen stattdessen, dem Studio einen Film über Prenzlauer Berg vorzuschlagen, den Bezirk, in dem wir beide wohnten. Es sollte eine Art Episodenfilm werden, der die Atmosphäre und Vielfalt des Bezirkes wiedergab und sehr wohl auch die Renitenz eines Großteils seiner Bewohner. Ich hatte dabei das wunderbare Buch »Prenzlauer Berg-Tour« von Daniela Dahn vor Augen.

Geplant war ein 90-Minuten-Film, für den wir zu Beginn des Sommers einen Themenvorschlag einreichten, den ich auf der Basis unserer gemeinsamen Recherchen und Gespräche verfasst hatte (s. S. 34). Wir bekamen ihn vom Leiter der Gruppe »Kinobox« mit der mündlichen Ablehnung und einer einzigen schriftlichen Bemerkung zurück. Wir hatten geschrieben: »Es ist viel darüber geredet worden und es wird viel geredet über das, was das ist – Prenzlauer Berg. Es gibt Zeitungsartikel und Aufsätze, ein gut gemachtes Buch. Wir wollen den Film darüber machen – über das Viertel, in dem wir leben, über das, was alles dazugehört, was zu uns gehört.« Der Kommentar des Gruppenleiters wirkt heute womöglich harmlos, bedeutete damals aber unmissverständliche Ablehnung: »Was gehört zu uns?« – Aber gerade das wollten wir doch erst noch herausfinden und zeigen!

Ermutigt durch die nunmehr offenbar möglichen Arbeiten für das ZDF erwogen wir, auf das Angebot des Tübinger Produzenten Stefan Paul einzugehen, den Film zu produzieren und uns dafür eine 16mm-Kamera zur Verfügung zu stellen. So eine Möglichkeit schien uns nicht mehr verschlossen und wir recherchierten trotz der Studio-Ablehnung unbeirrt weiter. Und vergessen wir nicht: Es war das dritte Jahr der Perestroika in der Sowjetunion, man machte sich inzwischen über »Tapeten-Kutte« lustig. Damit

war der SED-Chefideologe Kurt Hager gemeint, der in einem Interview erklärt hatte, nicht die eigene Wohnung »renovieren« zu wollen, nur weil der Nachbar es tat.

Dieser Hintergrund einer sich möglicherweise abzeichnenden Chance, unabhängig vom DEFA-Studio einen Film zu realisieren, beflügelte mich auch, einen Film über meine drei Freunde Michael, Alfred und Dieter vorzubereiten. Ich hatte von ihnen so unglaubliche Geschichten gehört und Situationen erlebt, dass ich mit ihnen eine ganz andere Art von Dokumentarfilm machen zu können glaubte, als es im Fernsehen oder im Studio bisher üblich war. Die drei waren auf jeweils unterschiedliche Weise Protagonisten und Opfer von DDR-Geschichte. Mit ihnen konnte man einen wunderbar tragikomischen Dokumentarfilm über Freundschaft und gegenseitige Unterstützung auch im Verlust von gesellschaftlicher Anerkennung drehen. Mit ihnen brauchte man nicht viele Interviews zu führen, sie waren ständig miteinander beschäftigt und im Gespräch – man musste nur zuschauen dürfen. Da mir dieses Vertrauen sicher war, begann ich, mögliche Situationen zu erkunden, die man später beim Drehen immer wieder für die beobachtende Kamera initiieren konnte. Angesichts dieser auch heute für mich fast unglaublichen Zuversicht über die Realisierbarkeit von Filmen, die sich in viel direkterer Weise als bisher gesehen mit der realen Stimmung im Land beschäftigten, muss man in Betracht ziehen, dass Petra und ich in der Leipziger Auswahlkommission gesehen hatten, was mittlerweile in der Sowjetunion möglich war.

Die Eröffnung des letzten »nationalen« DDR-Dokumentarfilmfestivals am 9. Oktober 1989 fand etwa zur gleichen Uhrzeit statt wie die alles entscheidende Demonstration in Leipzigs Innenstadt mit nach offiziellen Angaben 70.000 Teilnehmerinnen und Teilnehmern. Eine Woche später, am 16. Oktober, beschloss eine ganze Reihe von Dokumentarfilmern nach einer vormittäglichen Zusammenkunft der Gruppe »document«, noch am selben Abend mit der Dokumentation der Ereignisse zu beginnen. Es wurden schnell Drehstäbe gebildet und schon am frühen Nachmittag fuhren Andreas Voigt und Gerd Kroske mit dem Kameramann Sebastian Richter nach Leipzig, wo man bereits 150.000 Demonstranten zählte. Dazu bedurfte es keiner komplizierten Absprachen und Genehmigungen. Das Zugriffsrecht auf Technik und Filmmaterial lag bei den Gruppenleitungen. Unter der Maßgabe von »Materialsicherung«, die auch bei gewöhnlichen Produktionen immer wieder mal vorkam, wurden Technik und Rohfilm sofort zur Verfügung gestellt.

Petra Tschörtner
Jochen Wisotzki

Themenvorschlag : Prenzlauer Berg
2460 m + s/w + color + 35mm

Eigentlich nur einer von vielen, ist der Stadtbezirk Prenzlauer Berg zu einem Mythos geworden. Für viele junge Leute gilt er als die erste Adresse in Berlin. Wer da wohnt, wohnt im Zentrum der Stadt.

Ehemals das dichtestbesiedelte Viertel der Welt, Proletengegend, entwickelte er sich zu einem Ort der Begegnungen und Kontraste - Arbeiterbezirk, Rentnerbezirk, Studentenviertel, Intelligenz und Rocker, dazwischen das gewöhnliche Leben, das in Wirklichkeit dominiert.

Ein Viertel, in dem sich deutsche Geschichte und Gegenwart bündelt. In den Jahren der Industrialisierung um die Jahrhundertwende aus dem Boden gestampft. Ort von Klassenkämpfen - selten kann man in Berlin wie hier von Gedenktafel zu Gedenktafel für ermordete Antifaschisten laufen. Hier wollen viele Leute raus, die bessere Wohnbedingungen suchen und hier wollen viele Leute rein, die funktionierende soziale Beziehungen im Wohngebiet brauchen. Hier gibt es eine Wohnraumsituation, in der sich Lücken finden, hier gibt es Kneipen und Läden, Parks und Straßen, deren Namen jeder schon mal gehört hat.

Hier wohnen wir und hier wohnen viele unserer Freunde.

Hier bleiben Kontakte lebendig, selbst ohne Telefon und ohne Auto. Hier lernt man Leute kennen und Stadt sehen. Altes und Neues, Verfall und Aufbau. Ein Spiegel unseres Landes in dem wir vor allem das sehen, was uns damit verbindet.

~~Es ist darüber viel geredet worden und es wird viel geredet über das, was das ist - Prenzlauer Berg. Es gibt Zeitungsartikel und Aufsätze, ein gut gemachtes Buch. Wir wollen den Film darüber machen - über das Viertel, in dem wir leben, über das, was alles dazugehört, was zu uns gehört.~~

Was gehört zu uns?

"Flaschen, Lampen und Papier"

Ein Film von Trauer und Hoffnung. Ein Film von Tragik und Lebenskraft, von Schuld und Unschuld in gesellschaftlichen Umständen und individuellen Schicksalen, von Aufbrüchen und Einbrüchen im Leben dreier Menschen. Innere und äußere Bedingungen sollen reflektiert werden, die in der DDR-Gesellschaft in soziales Abseits führten, das mittendrin liegt.

Der Film verknüpft die Geschichten dreier Freunde, deren Leben in drei Jahrzehnten DDR-Geschichte Tüsen erfahren, die sie in Konflikt mit der Gesellschaft brachten und zwangen, zu neuem Selbstverständnis zu finden. Ein Film auch über die Dialektik von Einzelschicksalen und gesellschaftlichen Vorgängen. Ein Film, der für Achtung und Güte plädiert, der Zeichen setzen will vom Rande des Aufbruchs unserer Gesellschaft und mitten hinein zielt in das Nachdenken über die Gestalt, die ein neuer, menschengemäßer Sozialismus in der DDR gewinnen soll. Ein Film über Aspekte von DDR-Geschichte, der sich auf emotionale Weise der Frage nach lückenloser Aufdeckung der sozialen Biografie unseres Landes zuwendet. Eine Reflexion über den Wert menschlichen Lebens und eines Miteinanders, das nie die Achtung vor dem Einzelnen verliert.

Ich habe Michael, Alfred und Dieter nacheinander als Freunde kennengelernt. Sie haben zufällig zueinandergefunden, und doch gibt es Momente ihrer Begegnungen, die notwendig waren.

Die Brüche in den Biografien der Drei fanden in den 60er, 70er und 80er Jahren statt, sind mit politischen Ereignissen und Zuständen verknüpft, ohne darauf reduziert werden zu können. Auch eigene Befindlichkeit wandelte sich, führte über Bitterkeit und Resignation zu neuen Wegen, die Biografien fortzusetzen, Haltungen zu finden, die aus dem Zustand des Überwältigtwordenseins herausführen.

Dieter, 46 Jahre, gehört zu den Leuten, die vor 1961 eine Tätigkeit in Westberlin hatten. Er war Bühnenmaler und arbeitete im Festen bei einer Werbefirma. Als die Grenzen geschlossen wurden, gehörte er zu denen, die keine neue Arbeit aufnahmen. Er hofft wie viele, daß die Grenze bald wieder geöffnet würde und er am alten Arbeitsplatz wieder anfangen kann. Denn kam ein Gesetz heraus, das Recht und Pflicht zur Arbeit regelte, dazu führte, daß Hunderte, die sich in Berlin einer



Berlin – Prenzlauer Berg – Begegnungen zwischen dem 1. Mai und dem 1. Juli 1990 zeigt Menschen mit ihren Hoffnungen und Ängsten vor der Währungsunion

Als mit diesem Aufbruch des Studios in die neue Wirklichkeit absehbar wurde, dass sich am thematischen Plan des Studios für PROGRESS einiges ändern würde, haben Petra und ich sofort wieder unseren Prenzlauer-Berg-Film als Vorschlag eingereicht und unsere Recherchen ausgeweitet.

Gleichzeitig sah ich die Chance, den Filmstoff über meine drei Freunde zu realisieren. Eine Woche nach der Maueröffnung habe ich als Themenvorschlag das fertige Exposé mit dem Arbeitstitel »Flaschen, Lampen und Papier« eingereicht. Damit assoziierte man Lumpensammler, aber auch deren Lebensgrundlagen: Alfred lebte vom Flaschensammeln, Michael vom Lampenbasteln, Dieter vom Malen und Zeichnen. Die Magie der Dreizahl schwingt mit, die für den Film ganz wichtig sein sollte, ebenso das Alkoholproblem der drei. Ich reichte den Stoff im Zuge der Aufstellung eines neuen thematischen Planes ein, bestand aber darauf, bei diesem ersten eigenen Filmstoff auch

selbst Regie führen zu dürfen. In einem Gespräch mit der Studioleitung wurde mir mitgeteilt, dass das Studio den Stoff in den Plan aufnehmen und produzieren wolle, und man mit meinem Regievorschlag einverstanden sei.

Auch der Prenzlauer-Berg-Film wurde nun in den Studioplan aufgenommen! Petras erster abendfüllender Film. Zwar freute sie sich mit mir, dass ich meinen ersten eigenen Film und gleich einen Langfilm machen durfte, signalisierte aber, dass sie sich ein wenig verraten fühle und ich sie nicht im Stich lassen dürfe. Auf jeden Fall sollte ich ihr Co-Autor bleiben, darauf bestehe sie. – Ja klar, warum nicht!

Doch allein unsere Entscheidung war das nicht. Bernd Burkhardt, der in diesen Tagen zur Studioleitung gehörte, erklärte mir, man sei besorgt, ob ich das alles bewältige: Dramaturg und Co-Autor bei Petras erstem Langfilm – und erstmals Regie bei einem eigenen Langfilm. Dafür war ein Dramaturg

Während der Dreharbeiten zu **Komm in den Garten**.

Der Film porträtiert die drei Freunde Alfred, Dieter und Michael.

nicht benannt. Man schlug mir vor, einen Co-Regisseur zu akzeptieren. Das war Heinz Brinkmann aus der Gruppe »Kinobox«. Den kannte ich nicht, hatte ihn auch als Filmjournalist nicht wahrgenommen. Er hatte kurz zuvor einen der drei Protagonisten (Alfred) kennengelernt und ein Porträt über ihn vorgeschlagen. Das war wohl der Anlass für die Studioleitung, ihn mir als Co-Regisseur zu empfehlen. Ich fragte Petra, ob sie nicht mit mir diesen in Ästhetik und Erzählweise neuartigen Film machen wolle. Selbstverständlich (aus meiner heutigen Sicht) lehnte sie ab.

Diese ganze für jeden von uns biografisch einmalige Situation wurde dahingehend arrangiert, dass Petra ihren Film **Berlin - Prenzlauer Berg - Begegnungen zwischen dem 1. Mai und dem 1. Juli 1990** machte, ich ihr Co-Autor blieb und Gerd Kroske die Funktion des Dramaturgen übernahm, ich mein Regie-Debüt geben konnte mit Heinz Brinkmann als Co-Regisseur. Wobei wir uns geeinigt hatten, dass ich (als Vertrauter) vor allem Drehsituationen herausfinde und arrangiere, Heinz (als Außenstehender) Gespräche führt und Fragen stellt. Das hat sehr gut funktioniert und war eine beflügelnde Zusammenarbeit.

Für das Jahr 1990 waren nach dem schon geänderten »Thematischen Produktionsplan für das Lichtspielwesen (Stand 14.12.1989)« insgesamt dreizehn »programmtragende Filme« in den neuen Studioplan aufgenommen worden, zehn Filme für den »Sondereinsatz« (zwischen 26 und 44 Minuten), sowie siebzehn Beiprogrammfilme (zwischen 11 und 20 Minuten) und vier Kinderfilme (zwischen 22 und 30 Minuten). Die Summe aus der »Finanzierungsquelle: PROGRESS Film-Verleih« wird mit rund achteinhalb Millionen Mark (der DDR) angegeben, wobei nach der Kalkulation ein Rest von einer halben Million Mark bliebe. Einige der Ende 1989 noch abgelehnten neunzehn programmtragenden Filme, dreizehn Filme für den Sondereinsatz und zweiundzwanzig Beiprogrammfilme wurden dann doch produziert. Darunter **Sperrmüll** von Helke Misselwitz und **Knabenjahre** von Peter Voigt. Zu den neu zugelassenen Filmen gehörten **Berlin - Prenzlauer Berg** und »Flaschen, Lampen und Papier« (Arbeitstitel), der dann den Titel **Komm in den Garten** erhielt. Beide Filme sind parallel vom weitgehend gleichen Team mit unterschiedlichen Regiebesetzungen und in Beziehung zueinander ge-



dreht worden. Seit **Das Freie Orchester** arbeitete Petra mit dem Kameramann Michael Lösche zusammen, der auch schon **flüstern & SCHREIEN** als Haupt-Kameramann gedreht hatte. Das blieb auch bei dem Prenzlauer-Berg-Film so, und ich konnte ihn für **Komm in den Garten** gewinnen. Da beide Filme im gleichen Zeitraum in Prenzlauer Berg gedreht wurden, geschah es nicht selten, dass das Team am Vormittag in Schwarz-Weiß für **Berlin - Prenzlauer Berg** drehte und am Nachmittag in Farbe für **Komm in den Garten**. Fritz Hartthaler war Produktionsleiter für beide Filme und konnte das deshalb gut arrangieren. Als wir für einen Dreh bei **Komm in den Garten** einmal Kinder suchten, waren es schließlich Petras, Heinz' und meine Tochter.

Zwischen beiden Filmen gibt es einen heute noch gut erkennbaren Unterschied im Verhältnis von Initiierung und Spontaneität. Während Heinz Brinkmann und ich für unseren Film eine Reihe von Situationen in Absprache mit den Protagonisten arrangierten - wir wussten, dass Dieter zuweilen für die anderen beiden kocht, machten einen Drehtermin aus und baten sie,

bei dieser Gelegenheit über ihre Beziehungen zu Frauen zu sprechen –, lebt Petras Film viel stärker von der Unmittelbarkeit der Begegnungen und Augenblicke. Von den anfänglichen Überlegungen einer stärkeren Einbindung artifizierlicher Elemente auch in den Prenzlauer-Berg-Film war geblieben, dass ich im Film – wie zuweilen bei angeheiterten Sängers-Wettstreiten in Kneipen – das Kinderlied »Unsere Heimat ...« singe. Wie immer mit Kopfstimme. Ich sollte dabei auf dem Dach stehen, von dem aus Max Skladanowsky 1896 eine seiner ersten Filmeinstellungen drehte, mit der auch der Prenzlauer-Berg-Film beginnt. Ich wollte das nicht. Als wir aber bei der Geburtstagsfeier des Dokumentarfilm-Kollegen Ernst Cantzler in einer der bekanntesten Bohème-Kneipen, dem »Wiener Café« auf der Schönhauser Allee drehten, habe ich das Lied aus der Laune heraus dann doch gesungen – direkt für Michas Kamera. Petra hat das letztlich in einer wunderbar bissig-melancholischen Montage mit den Verabschiedungsreden einer rumänischen Band unterschritten, die der Produktionsleiter am Ostbahnhof für diese Veranstaltung engagiert hatte.

Eine letzte »Silberne Taube« für die DEFA

Beide Filme liefen bei der Dokfilmwoche 1990. *Komm in den Garten* erhielt im Wettbewerb eine »Silberne Taube« – die erste, auf der nicht mehr steht »Filme der Welt für den Frieden der Welt«, sondern »für die Würde des Menschen«. *Prenzlauer Berg* wurde im Info-Programm gezeigt. Beide waren dann als »Neue Deutsche Filme« auch auf der Berlinale zu sehen. Schließlich wurden sie für ein »Festival auf Reisen« vom CON-Film-Verleih gekapert, aber nicht wirklich oft gezeigt. Anfangs war es häufiger noch *Komm in den Garten*, heute hat sich das Verhältnis umgekehrt: Nicht mehr Schicksale sind interessant, sondern das Ambiente und die Stimmung im Prenzlauer Berg.

Aber das ist eine andere Geschichte.

Insgesamt wurden 1990 nach einer Aufzählung der DEFA-Studio für Dokumentarfilme GmbH unter dem Titel »44 neue Filme aus dem Jahr nach der Wende« für das Kino elf programmtragende Filme (90 Minuten), siebzehn Beifilme (bis 30 Minuten) und sechszehn Filme mit Längen dazwischen produziert. Dazu gehörte auch *Verriegelte Zeit* von Sibylle Schönmann, der in Koproduktion mit der alert Film GmbH entstand – und Anfang des Jahres noch nicht in den Kalkulationen erschien. Auch er erhielt in Leipzig ex

aequo mit *Komm in den Garten* eine »Silberne Taube«. Insgesamt und im Vergleich zu den Vorjahren eine ganz erstaunliche Bilanz für das letzte reguläre Produktionsjahr des DEFA-Studios für Dokumentarfilme, von dem es heißt, es sei das glücklichste gewesen: Denn zuvor gab es zwar Geld, aber auch Zensur, und danach zwar keine Zensur mehr, aber auch kein Geld.

Ende März 1991 wurde ich wie die meisten künstlerischen Mitarbeiter des Studios entlassen, habe aber mit vielen weiter zusammengearbeitet: Mit Petra bei der Recherche zu *Sunny* (1992) für die 3sat-Reihe »Fremde Kinder« und mit Heinz als Co-Autor an *Waldschlösschen* (1991) für die Reihe »Das Fenster« im Deutschen Fernsehfunk, die beide von Tele Potsdam unter Leitung von Lew Hohmann produziert wurden. 1992 realisierte ich als Regisseur mit dem Brandenburger Filmbetrieb von Karl Heinz Lotz und Rainer Ackermann den Porträtfilm *Mühle*, erneut mit Kameramann Michael Lösche und Schnittmeisterin Karin Schöning. Michael führte auch die Kamera bei meinem Beitrag *Toreta Rosa* (1998) für die 3sat-Reihe »Fremde Kinder«. Bei meiner Regiearbeit *Die Seiltänzer* (1997) stand mir Petras früherer Kameramann Jürgen Hoffmann zur Seite. Unser 90-minütiger Film über die Artistenfamilie Traber wurde für den Grimme-Preis nominiert. Gemeinsam mit Andreas Voigt habe ich zwei Jahre für den niederländischen TV-Sender VPRO mit der ersten Mini-DV-Kamera Sony 1000 etwa zwanzig Zehnminüter über Schicksale der Deindustrialisierung in Berlin-Oberschöneweide gedreht – beide abwechselnd auch als Ton- und Kameraleute. 2008 holte mich Dieter Schumann noch einmal als Dramaturg und Co-Autor zu seinem Film *Wadans Welt*, für den Kameramann Rainer M. Schulz den Deutschen Kamerapreis 2011 bekam.

Glasnost (Transparenz) und Perestroika (Umbau) der Gesellschaft, die als Schlagworte vor mehr als dreißig Jahren Impulse auch für unsere Filmarbeit gaben, haben wir heute nötiger denn je. Auch wenn in einem Interview-Film *Gorbatschow. Paradies* (Witali Manski, 2020) über den körperlich hinfälligen, aber geistig wachen Weltveränderer dieser als Titel vorschlägt: »Gespräche mit einem Narren«. ■



Buch und Dramaturgie: Jochen Wisotzki

flüstern & SCHREIEN

Beschreibung der Rockszenen und des Lebensgefühls Jugendlicher in der Vorwende-DDR.

Regie: Dieter Schumann, 1988, 35mm, 120 min.

Schnelles Glück

Beobachtungen auf der Trabrennbahn Berlin-Karlshorst und einer Frau, die ihre Rente als Buchmacherin aufbessert.

Regie: Petra Tschörtner, 1988, 35mm, 10 min.

Das Freie Orchester

Experimenteller Dokumentarfilm über eine free-Jazz/Rock-Band in Berlin-Prenzlauer Berg und ihren Titel zum DDR-Thema »ham wa nich«.

Regie: Petra Tschörtner, 1988, 35mm, 17 min.

Probleme am laufenden Band

Situationsbeschreibung im IFA-Motorenwerk Nordhausen, wo Arbeiter unter den Bedingungen nichtfunktionierender Planwirtschaft höhere Leistungen bringen sollen.

Regie: Karlheinz Mund, 1989, 35mm, 35 min.

Unsere alten Tage

Beobachtungen und Gespräche zur Beziehung Kinder-Eltern-Gesellschaft in einem Altersheim in Berlin-Prenzlauer Berg vor dem Hintergrund des 7. Oktober 1989.

Regie: Petra Tschörtner, 1989, 35mm, 48 min.

Aschermittwoch

Porträt einer Kaufhallen-Kassiererin mit sieben Kindern in Berlin-Prenzlauer Berg, die davon träumt, einmal reisen zu können ...

Regie: Lew Hohmann, 1989, 35mm, 19 min.

Berlin – Prenzlauer Berg

Beobachtungen der Lebenssituation und der Veränderungen in Berlin-Prenzlauer Berg zwischen dem 1. Mai und dem 1. Juli 1990.

Regie: Petra Tschörtner, 1990, 35mm, 75 min.

Komm in den Garten

Geschichte dreier Freunde in Berlin-Prenzlauer Berg, die sich in der DDR trotz Knast und Randgruppensein nicht entwürdigen ließen.

Regie: Jochen Wisotzki, Heinz Brinkmann, 1990, 35mm, 93 min.

Der Regisseur, Autor und Dramaturg **Jochen Wisotzki**, geb. 1953 in Weimar, wuchs in Berlin auf und studierte von 1973 bis 1977 Journalistik in Leipzig.

In den Jahren 1977 bis 1986 arbeitete er als Redakteur, Film- und Fernsehkritiker für den ADN und den »Sonntag«. Von 1986 bis 1991 war er Dramaturg und Autor im DEFA-Studio für Dokumentarfilme. Seit 1990 folgten erste Regiearbeiten, zunächst bei der DEFA, dann freischaffend.

Er ist Mitbegründer des Mecklenburg-Vorpommern-Filmvereins und des Filmfestes Schwerin.

1992 bis 1994 absolvierte er ein Aufbaustudium zur Spielfilmregie am Institut für Theater, Musiktheater und Film der Universität Hamburg.

Nach Lehraufträgen 2001 bis 2004 an der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« und an der Universität Greifswald unterrichtete er von 2006 bis 2020 als Professor für zeitbasierte Medien an der Hochschule Wismar.



Wer möchte da
nicht Jupi sein?



Ralf Schenk zur Geschichte des DEFA-Films **Orpheus in der Unterwelt**

Im Frühjahr 1973 öffnet die DEFA ihre Babelsberger Ateliers für die Presse. Das geschieht nicht oft, hat diesmal aber einen besonderen Grund: Die Aufnahmen zum neuen 70mm-Film *Orpheus in der Unterwelt* sind in vollem Gange, und der Aufwand, der dabei betrieben wird, ist immens und bietet sich für reprä-

sentative Drehreportagen bestens an. Tatsächlich sind die Journalistinnen und Journalisten beeindruckt; ihre Berichte füllen ganze Zeitungsseiten. »Der Olymp trägt weiß« überschreibt Manfred Haedler seinen Artikel in der Tageszeitung »Der Morgen« und schwärmt: »Die olympischen Hallen, vom tausendjäh-

Bereits 2002 schrieb ich einmal: »Die Verbesserung der Qualität und Authentizität des Kultur und Ideologie vermittelnden Kinofilms – als Staatsauftrag – im Projekt 70mm stellt sicher eines der ambitioniertesten Projekte der DEFA-Filmgeschichte dar. Nie zuvor oder danach wurde mit solcher Vehemenz und Konsequenz in den Filmbereich investiert, um mit den technisch-visuellen Möglichkeiten des Mediums eine Entwicklungsstufe zu erreichen, die dem damaligen Welthöchststand entsprach.« (In: »Aufstieg und Untergang des Tonfilms«, Hg.: Joachim Polzer)

70mm war in der Tat die Königsklasse des Kinos und bot ein audiovisuelles Filmerelebnis der ganz besonderen Art: eine viermal größere Bildfläche gegenüber dem 35mm-Film; unverzerrt aufgenommene Breitbilder, die brillanter und deutlich heller als 35mm-Projektionen strahlen und für einen plastischen Effekt sorgen; dazu der 6-Kanal-Stereofonie-Ton im Kinosaal. – Wenn Filme ein Fenster zur Welt sind, dann ermöglicht der 70mm-Film sogar den Gang hinaus auf den Balkon! Kein Wunder, dass die Musical-Verfilmung **My Fair Lady** (George Cukor, USA 1964) mit ihrer opulenten 6-Kanal-Musikmischung zu einem der größten Publikumserfolge eines 70mm-Importfilms in der DDR wurde. **Orpheus in der Unterwelt** war die gelungene Antwort der DEFA, die ihrem Prestige selbst heute noch guttut. ■

rigen Zeitzahn leicht zernagt, strahlen [...]. Die ionischen Säulen tragen güldene Kandelaber des Zweiten Kaiserreiches, und auf dem Marmorkies am Boden bieten pastellfarbene Tummelwiesen Platz für diverse Freizeitbeschäftigungen der Göttlichen.«¹ Die *Neue Zeit* lobt den »unvergleichlichen Zauber, den das Bühnenbild ausstrahlt, die Welt des Olymp mit dem Landeplatz der orange- und heliotropfarbenen Ballons im Hintergrund«.² Und die *Tribüne* delektiert sich an den »lustumwölkten Liegen«, auf denen sich »die Götter mit hauchbekleideten, himmlischen Kurtisanen kurzweilen«.³

Szenenbildner Alfred Hirschmeier, die Kostümbildnerin Christiane Dorst, die Maskenbildner und Requisiteure haben ganze Arbeit geleistet. In der Großen Mittelhalle der DEFA ist auf einer Fläche von 55 mal 36 Metern ein Atelierbau errichtet worden, wie es ihn im Studio lange nicht mehr gegeben hat. Ein stilisierter Olymp aus Gips und Glas, Holz und Stein, Stoffbahnen und Metall. Am Rundhorizont glitzern tausende Sterne und imaginieren die unendliche Tiefe des Alls. In einer luftigen Tempelhalle sind Kronleuchter, Triumphbögen und Torsi versammelt; ein heiteres Sammelsurium antiker Überlieferungen. Und am Landeplatz der Götter schweben Dutzende bunter Ballons und paradiesische Luftschiff-Modelle.

Jacques Offenbach und die DEFA

Orpheus in der Unterwelt soll ein opulentes, sinnfrohes Kinovergnügen werden, für das sich die Operette von Jacques Offenbach ja auch bestens anbietet. Dem umfänglichen Werk des 1819 in Köln geborenen, 1833 nach Paris übergesiedelten und hier 1880 auch verstorbenen Komponisten ist die DEFA bereits seit ihrer Gründung herzlich zugeneigt. Schon das erste Produktionsprogramm von 1946 annonciert eine Verfilmung seiner Operette »Die schöne Helena«. In einem DEFA-Werbeheft heißt es dazu: »Die unsterbliche Offenbachsche Operette fügt sich in diesem geistreichen Film in eine moderne Handlung. Nach einem tiefen Schlaf von zweieinhalbtausend Jahren erwacht die ›Schöne Helena‹ als blinde Passagierin eines luxuriösen Mittelmeerdampfers, stiftet an Bord allerlei Verwirrung – beinahe so etwas wie eine Wiederholung des trojanischen Krieges – und entschwindet vor der Landung in Europa.«⁴ Das Projekt, mit dem der erfahrene Unterhaltungsregisseur Géza von Cziffra befasst ist, kommt allerdings nicht zustande; Cziffra, so heißt es, habe »in ganz Europa« keine geeignete Hauptdarstellerin finden können.

Auch der um 1962 gestartete Versuch des Opernregisseurs und gelegentlichen Filmkritikers Götz Friedrich, »Die schöne Helena« zu verfilmen, führt zu



1960 verfilmt Gottfried Kolditz Offenbachs Operette **Die schöne Lurette**.

Während des Pariser Karnevals zur Zeit Ludwigs XV. versucht die titelgebende Wäscherin (Evelyn Cron) den Zimmermann Campistrel (Jiří Papež) für sich zu gewinnen.

keinem Ergebnis. Ein 1963 vorgelegtes »Helena«-Szenarium von Peter Hacks hält sich immerhin bis 1968 in den DEFA-Plänen, wandert von einem Regisseur zum anderen,⁵ scheitert dann aber ebenfalls. – Immerhin liegen mit *Die schöne Lurette* (Gottfried Kolditz, 1960) und den beiden im DEFA-Studio für Spielfilme fürs DDR-Fernsehen produzierten Opernfilmen *Hoffmanns Erzählungen* (Walter Felsenstein, 1970) und *Ritter Blaubart* (Walter Felsenstein, 1973) sehenswerte Offenbach-Adaptionen vor.⁶ Schon 1958 hat das DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme in *Hoffmanns Erzählungen* (Heinz Fischer) die legendäre Felsenstein-Inszenierung in der Komischen Oper in einem halbstündigen Zusammenschnitt vorgestellt. Die DEFA-Wochenschau *Der Augenzeuge* berichtet seit 1946 immer mal wieder von Offenbach-Premieren in Berlin, so von der Aufführung der Operette »Pariser Leben« im Hebbel-Theater (1946) oder vom Gastspiel der Komischen Oper mit »Hoffmanns Erzählungen« in Moskau (1959). Nicht zuletzt wird Offenbachs Einakter *Salon Pitzelberger* 1965 in einen Film der Künstlerischen Arbeitsgruppe »Stacheltier« verwandelt.

Regie: Horst Bonnet

Regisseur des *Salon Pitzelberger* ist der Theatermacher Horst Bonnet, 1931 als Sohn des Schauspielers Franz Bonnet geboren und an der Schauspielschule des Schweriner Staatstheaters zusammen mit Otto und Eberhard Mellies, Wolf-Dieter Panse und Martin Eckermann ausgebildet. Danach hospitiert Bonnet bei

Brecht, Wolfgang Langhoff und Walter Felsenstein und gilt inzwischen als erfahrener Regisseur vor allem von Buffoopern und Operetten.⁷ Seine Potsdamer und Erfurter Inszenierungen von »Orpheus in der Unterwelt« haben Furore gemacht, und ganz besonders die »Orpheus«-Aufführung im Berliner Metropol-Theater 1962. Gleich danach lädt ihn die DEFA ein, als Gastregisseur »Die schöne Helena« nach dem Peter-Hacks-Szenarium zu verfilmen.

Doch Bonnet zögert. Denn mit Film hat er wenig Erfahrung, sieht man einmal davon ab, dass er einst als Kinderdarsteller engagiert worden war und in den frühen 1950er-Jahren einige kleine Kinorollen gespielt hat.⁸ So schlägt er der DEFA vor, ihn zunächst ein paar Folgen der satirischen Kurzfilmreihe *Das Stacheltier* drehen zu lassen, als handwerkliche Fingerübung. Weil sein Einakter »Salon Pitzelberger« innerhalb eines Offenbach-Abends im Apollo-Saal der Deutschen Staatsoper gut angekommen ist,⁹ bietet ihm das Studio an, diese Operette in einen Film zu verwandeln. Als Berater stellt ihm die DEFA Alfred Hirschmeier zur Seite. Später wird sich Bonnet an glückliche Stunden der Zusammenarbeit erinnern:

»Ich habe ihn geliebt. Wir hatten ja noch Zeit, bis der Film gemacht werden sollte, und so tanzte ich jeden Tag um neun bei ihm an, und wir sind Szene für Szene durchgegangen. Er sagte, spielen Sie mir mal vor, wie Sie sich das denken. Und da bin ich da rumgehüpft, und er hat langsam mit mir ein optisches Drehbuch entwickelt und mir beigebracht, was ein Achsensprung ist und wann wer aus dem Bild gehen



Harald Neukirch und Helga Piur in der Stacheltier-Produktion **Salon Pitzelberger** (Horst Bonnet, 1964). Offenbachs Einakter ist eine Parodie auf neureiche Möchtegern-Kunstkenner im Paris des Jahres 1831.

darf und wann nicht. Wir arbeiteten ein paar Stunden, und dann haben wir schön gekocht und gegessen und getrunken, und dann haben wir weitergemacht. Dass das alles überhaupt funktionierte, habe ich nur Fredi zu verdanken. Er hatte den Ehrgeiz – und er hat zu mir gesagt: Die Leute im Atelier, die Techniker und so, die spüren immer ganz genau, ob jemand wackelt, und ich wünsche mir, dass sie nicht merken, dass Du noch nie einen Film gemacht hast. [...] Schon nach den ersten Drehtagen kam Fredi strahlend zu mir: Die Techniker sagen, Du kannst uns doch nicht erzählen, dass der noch nie mit Film zu tun hatte.«¹⁰

Salon Pitzelberger, gedreht im Juni und Juli 1964 in Berlin-Johannisthal, 35 Minuten lang, mit Helga Piur, Harald Neukirch, Reiner Süß und Gerd E. Schäfer in den Hauptrollen, ist noch relativ stark der Theaterstilistik verpflichtet. Bonnet: »Das war eine Geschichte, die nur in einer Wohnung spielt, da kann man keine phantasievollen Sprünge machen.«¹¹ Aber das Studio ist zufrieden, und die Fingerübung kommt beim Publikum gut an. Das Hacks-Szenarium der »Schönen Helena« allerdings, in dessen Zusammenhang **Salon Pitzelberger** ja gedreht worden war, wird bei der DEFA immer weiter hinausgeschoben. Nach dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED im Dezember 1965, als alle DEFA-Projekte auf den ideologischen Prüfstand kommen, fordert die Hauptverwaltung Film beim Ministerium für Kultur, dass der frische, freche, durchaus auf die Gegenwart bezogene Entwurf, in dem Personenkult karikiert und der Obrigkeit ein Spiegel vorgehalten wird, deutlicher gegen »den reaktionären Klassenstaat« und nicht gegen den Staat im Allgemeinen gerichtet sein müsse. Als es schließlich heißt, es sei noch nötig, »in philosophischer und szenischer Hinsicht Bilder zu finden, die falsche Assoziationen ausschließen«, ist Hacks sauer und zieht seine Rechte zurück.¹² Bonnet aber ist von der DEFA längst um eine neue Idee gebeten worden. Und er schlägt »Orpheus in der Unterwelt« vor.

Ein Reigen der Stars

Horst Bonnet ist ein Meister des Komischen, seine Vorliebe für die Komödie erklärt er aus deren Grundthema: dem Gelächter über Lüge und Heuchelei. Ein Großteil der Komödienliteratur, gerade auch der Offenbachsche »Orpheus«, bestehe aus dem Spaß, den Lügnern zuzuschauen und sie zu entlarven.

»Falsches Heldentum und falschen Heroismus vom Sockel herunter zu holen: kann heute noch sinnvoll sein. [...] Die Ironie des Offenbachschen Werkes – sowohl inhaltlicher als auch formaler Art – hat es mir genauso angetan wie seine gesellschaftskritische Sicht. Solange es noch hier und da auf der Welt eine Diskrepanz zwischen gesellschaftlicher Realität und offizieller Moral zu beobachten gibt, scheinen mir die Operetten Offenbachs ihre Aktualität zu beweisen.«¹³

Bonnet stürzt sich mit Feuereifer in die Arbeit, spricht zunächst eine Art Exposé auf Band: »Ich erzähle denen einfach mal, was ich mir denke, aber ganz naiv, und habe das dann der Dramaturgie gegeben. Da ist vieles noch nicht so, wie es später wurde. Irgendwann später habe ich es auch mal schriftlich gemacht. Dann schrieb ich mit Alfred Hirschmeier das optische Drehbuch, und dann haben wir Modelle gebaut ...«¹⁴ Offenbachs Operette ist für den Regisse-



Um das heute seltene 70mm-Filmmaterial überhaupt begutachten und reinigen zu können, mussten wir zunächst verschiedene technische Geräte und Ausrüstung in der passenden Größe wiederbeschaffen, dazu gehörten PTR-Rollen, Kleberollen und Klebpressen. Allein wegen des Gewichts der einzelnen Rollen ist das Material aufwendiger zu handhaben als gewöhnliche Filmformate. Bei unserer Prüfung des Ausgangsmaterials von **Orpheus in der Unterwelt** (ein Originalbildnegativ der Marke »ORWO Color«) zeigten sich teilweise Blankverletzungen und Flüssigkeitsrückstände. An den Klebestellen kommt es durchgehend zu Überlappungen der nächsten Szene und Austritt von Klebstoff in den Bildbereich. Zahlreiche Fingerabdrücke auf der Schichtseite und die rotblauen ORWO-Emulsionsflecken sind ebenfalls vorhanden. Wir mussten außerdem feststellen, dass durch die Verwendung von speziellen Trickaufnahmen für den Vorspann bereits das Ausgangsmaterial eine reduzierte Auflösung und verminderte Schärfe aufweist. Ansonsten ist das Material in einem erfreulich guten Zustand, ohne mechanische Schäden oder Zerfallserscheinungen.

Das Negativ besteht aus zehn Rollen mit jeweils 300 bis 400 Metern Länge. Für den Scan galt es, die Zugverhältnisse der Maschine unseres Scanner-Prototyps »ARRISCANClassic 65/70mm« kontinuierlich an die schweren Rollen anzupassen. Wir haben den Film in einer Auflösung von 6K im Overscan-Verfahren digitalisiert, also mit sichtbaren Perfobereichen und dem kompletten Bildrand. Das erfordert zwar eine komplexe und recht individuelle Kamerakonstruktion für den Scan, bietet aber anschließend mehr Möglichkeiten für die digitale Bearbeitung und auch für die Sicherung des Films. ■

seur wie geschaffen für den Film: »Bei Offenbach gibt es keine Arien, da ist jede Musik handlungsgebunden, erwächst aus der Situation, alles ist im Gang, alles führt weiter. Das ist deshalb gut, weil der Film im Gegensatz zum Theater keinen Zeitstillstand verträgt.«¹⁵

Hinzu kommt noch etwas anderes: Für Bonnet ist die Arbeit am filmischen »Orpheus« ein Glücksumstand, vielleicht sogar ein seelischer Rettungsanker. Denn an der Komischen Oper, seinem festen Theater, machen ihm innerbetriebliche Intrigen gerade schwer zu schaffen. Sie ziehen sich über das ganze Jahr 1967 hin, bereiten ihm »wochenlang schlaflose Nächte« und versetzen ihn »allmählich in einen Zustand, der einige Zeit später in der Klinik endet«. In seinem Kündigungsbrief an Walter Felsenstein vom 3. Februar 1968 resümiert er bitter, er sei in einer Verfassung, die »mich nur noch als Nervenbündel ausweist«. ¹⁶ Ein *Orpheus*-Film für die DEFA kann in dieser Krise nur nützlich sein.

Bonnets Szenarium zu *Orpheus in der Unterwelt* wird im Juli 1968 abgenommen. Um die Kosten in einem überschaubaren Maß zu halten, legt die DEFA-Direktion fest, dass der Film eine Länge von

2.400 Metern, knapp anderthalb Stunden, nicht überschreiten darf, und dass er nicht mehr als drei Millionen Mark kosten soll.¹⁷ Die Vorbereitungsarbeiten beginnen im August 1968; als Produktionsbeginn ist der 2. Januar 1969 fest eingeplant.

Um Spitzenkräfte des Theaters und Films für die Hauptrollen zu gewinnen, arbeitet die DEFA-Besetzungsabteilung auf Hochtouren. Von vornherein steht fest, dass Bonnet mit Doppelbesetzungen drehen möchte: Zu sehen sein sollen bekannte Schauspielerinnen und Schauspieler, denen Solistinnen und Solisten der führenden Opernhäuser der DDR während der Musiknummern ihre Stimme leihen. Ein Prinzip, das der Regisseur so begründet:

»Im Theater besteht zwischen Akteuren und Publikum das stille Einverständnis, dass gesungen wird. Beim Film muss man neu denken, denn der Zuschauer betritt das Kino mit einem völlig anderen Realitätsanspruch. Ich halte es für eine Zumutung, den Filmzuschauer unentwegt auf den Mund des Sängers blicken zu lassen. Wir waren deshalb bemüht, die Vorgänge stärker durch die Bildfolge zu erzählen. Probleme



Regisseur Horst Bonnet neben Dorit Gäßler
(im Film: Eurydike) während der Dreharbeiten zu
Orpheus in der Unterwelt (1973)



Als Filmfigur »Jacques Offenbach« übernimmt
Gerry Wolff seine Gesangspassagen selbst.

hatte ich bei dieser Umsetzung keine, da zu meinem Glück vorwiegend musikalische Schauspieler vor der Kamera standen.«¹⁸

Im Stück hat sich das Ehepaar Eurydike und Orpheus seit langer Zeit auseinandergeliebt und hätte sich schon längst getrennt, wäre da nicht die »Öffentliche Meinung«, die sich als gelegentlich fragwürdige moralische Instanz im Verlauf der Handlung mehrmals durchsetzt. Offenbach personifiziert die »Öffentliche Meinung« zu einer Operettenfigur. Für den Film jedoch, und um den Anforderungen des Kinos zu entsprechen, wird diese Figur in »Jacques Offenbach« selbst umgewandelt. Die »Öffentliche Meinung«, begründet Bonnet, sei eine allegorische Figur und ein altes theatralisches Mittel. Aus diesem Grunde wundere sich der Theaterzuschauer auch nicht, wenn ihn eine solche Dame in das Stück einführt. Auch dass sie kommentierend in die Handlung eingreift, sei dem Theater gemäß. Doch »der Realitätsanspruch der Kamera lässt eine allegorische Figur nicht zu. So kamen wir darauf, den Autor selbst [...] die Geschichte erzählen und ihn in die Handlung dann eingreifen zu lassen, wenn er sie in seinem Sinne lenken will.«¹⁹

Am 26. August 1968 meldet die Besetzungsabteilung an die produzierende Gruppe »Johannisthal«, dass fünf Hauptrollen als fest gebucht gelten können: Angelica Domröse als Eurydike, Erwin Geschonneck als Jupiter, Horst Schulze als Pluto, Regina Beyer als Amor und Gerry Wolff als Offenbach. Auch die Vorschläge für die anderen Figuren lesen sich wie ein

Who's who der DDR-Schauspielleite: Als Orpheus schlägt die Besetzungsabteilung u. a. Armin Muel-ler-Stahl oder Manfred Krug vor, als Styx den im März 1968 aus West-Berlin in die DDR übergesiedelten Wolfgang Kieling oder Norbert Christian, als Mars Wolf Kaiser, als Juno Inge Keller, Gisela May oder Christine Laszar, als Merkur Rolf Herricht oder Peter Dommisch.

Ein »politisches Vergehen«

Doch alles kommt anders als gedacht. Anfang September 1968 wird die Studioleitung darüber informiert, dass Horst Bonnet nicht mehr zur Verfügung stehe. In den Protokollen der Direktionssitzungen liest sich das nüchtern: »Der Regisseur hat sich eines politischen Vergehens schuldig gemacht.«²⁰ Weiter heißt es: »Wir können dieses Projekt nicht mit einem anderen Regisseur besetzen, da das Drehbuch so individuell auf Bonnet abgestimmt ist, dass ein anderer Regisseur von vorn beginnen müsste.« – Am 14. Oktober 1968 schreibt Rudolf Hannemann, der Leiter der Künstlerischen Arbeitsgruppe »Johannisthal«, einen Brief an mehrere Beteiligte des Projekts, darunter den Komponisten Robert Hanell, den Choreographen und Meistertänzer Claus Schulz, den Kameramann Helmut Grewald, den Szenenbildner Alfred Hirschmeier sowie Angelica Domröse und Erwin Geschonneck. Darin heißt es: »Wie bekannt, ist [...] gegen den Regisseur Horst Bonnet ein Strafverfahren eingeleitet

worden und die festgelegten Vorbereitungsstermine des Filmes konnten daher nicht eingehalten werden. [...] Damit das Spielfilmstudio und auch die Gruppe ›Johannisthal‹ ihren Planverpflichtungen für das Jahr 1969 voll nachkommen können, musste der Film **Orpheus** abgesetzt werden, um einem anderen Film zur Produktion Platz zu machen. Wir möchten Sie ordnungshalber von dieser Entscheidung verständigen und gleichzeitig feststellen, dass dadurch alle bisher geführten Vorbesprechungen, die Ihre Mitarbeit betrafen, leider gegenstandslos geworden sind. [...] Wir würden uns sehr freuen, bei anderen Filmvorhaben unserer Gruppe mit Ihrem Einsatz rechnen zu können.«²¹ Als Ersatzprojekt wird Ulrich Plenzdorfs und Herrmann Zschoches Fernfahrerfilm **Weite Straßen – stille Liebe** in den Produktionsplan für 1969 aufgenommen.

Was war geschehen? Bei Horst Bonnet sind selbstgefertigte Flugblätter gefunden worden. »Unterstützt Dubček, die Sache des Sozialismus«. Zwei, drei Tage lang hat er sie, gemeinsam mit seiner Frau Sabine, einer Ärztin am Klinikum Buch, auf Parkbänken, am Alexanderplatz, beim Zeitungskiosk, in Hausfluren hinterlegt. Dabei ist er klug genug, nicht direkt gegen den Einmarsch der Warschauer-Pakt-Truppen in die ČSSR zu protestieren, sondern seine Solidarität für den gewählten und im Amt bestätigten Ersten Sekretär der Kommunistischen Partei auszudrücken, Alexander Dubček, der einen »Sozialismus mit menschlichem Antlitz« will. Der aber wird sowohl von Moskauer als auch Ost-Berliner Parteichefs als »Reformist« angesehen und soll nach Meinung des Kremls nicht mehr länger die Geschicke des tschechoslowakischen Staates leiten. Für zahlreiche politisch denkende DDR-Bürger, nicht nur Intellektuelle, ist Dubček dagegen ein Hoffnungsträger für die Zukunft des sozialistischen Gedankens. Bonnet sieht in dessen Politik die Chance, »Volkseigentum und Demokratie« zu verbinden.²²

Horst Bonnet ist mit seiner Aktion nicht allein. »Die Widerstände, die vielfältigen, manchmal heimlich und anonym, manchmal offen, aber immer aufrecht vortragenen Proteste überzogen das gesamte Land: Sie reichten von Armeeangehörigen der NVA bis hin zu Schülern und Lehrlingen.«²³ Jugendliche stellen Flugblätter her, in denen sie mitunter Parallelen zur US-Aggression in Vietnam ziehen; mehrere tausend Menschen unterschreiben Protestresolutionen, die in der Prager DDR-Botschaft in Berlin ausliegen. Rund vierhundert SED-Mitglieder werden wegen ihrer offenen kritischen Haltung zum Einmarsch aus der Partei ausgeschlossen. Von den 1.189 DDR-Bürgern, die für ihre Haltung zum Einmarsch strafrechtlich belangt werden, sind drei Viertel unter dreißig Jahre alt, 84,2 Prozent

Arbeiter, 8,5 Prozent Schüler und Studierende und rund zwei Prozent Intellektuelle.

Der heute bekannteste Fall ist der des Studenten Thomas Brasch, der seit Herbst 1967 an der Deutschen Hochschule für Filmkunst Potsdam-Babelsberg ein Dramaturgie-Fernstudium absolviert. Brasch hat gemeinsam mit Florian Havemann, dem Sohn des Regimekritikers Robert Havemann, Flugblätter gegen die Niederschlagung des »Prager Frühlings« an die Windschutzscheiben parkender Autos geklemmt und eine tschechische Fahne aus dem Fenster gehängt. Sein eigener Vater, Horst Brasch, damals Staatssekretär und stellvertretender Minister für Kultur, zeigt ihn an. Wegen »staatsfeindlicher Hetze« wird er zu 27 Monaten Gefängnis verurteilt, von denen er drei absitzt, um anschließend zur »Bewährung« in die Produktion abgeschoben zu werden. Der Theaterregisseur Adolf Dresen verfasst ein Gedicht:

Als die Interventen in Prag einmarschierten
Verteilte Brasch am Prenzlauer Berg Flugblätter:
Wollt ihr euch denn alles gefallen lassen?

Das Schlimme war nicht, dass sie ihn nach drei
Tagen abholten

Das Schlimme war, dass er nach drei Tagen merkte, ja
Sie wollen sich alles gefallen lassen.²⁴

Im Fall von Bonnet sind sich die Organe der Macht uneins. Er erinnert sich, dass die Staatssicherheit – im Gegensatz zur Staatsanwaltschaft – nicht dafür war, die Verteilung der Flugblätter gerichtlich zu ahnden: »Die haben gesagt, man muss überlegen, die groteske Situation: Dubček war im Amt. Der war bis Februar 1969 im Amt. Und wir wurden im Herbst 1968 für die Sympathie für einen zurzeit amtierenden Ersten Sekretär einer Kommunistischen Partei verurteilt.«²⁵ – Dennoch wird Bonnet mit einer Gefängnisstrafe von zweieinhalb Jahren belegt, seine Frau erhält zwei Jahre.

Während er in Cottbus hinter Gittern sitzt, wird Solidarität laut. In einem Brief aus Prag an Walter Felsenstein, den Intendanten der Komischen Oper, bitten vierzig tschechoslowakische Künstler um dessen Fürsprache: »Herr H. Bonnet (hat sich) mehr engagiert als nötig war und als Folge dieses Verhaltens ist er durch Persekution bedroht. Der Kollege H. Bonnet hat dies in bester Hoffnung und unter der Voraussetzung getan, einer gerechten Sache zu dienen und durch sein Verhalten auch die Stellungnahme zu unserer Kultur zu beweisen. Wir wenden uns mit der Bitte an Sie, durch Einfluss Ihrer Persönlichkeit dem genannten Kollegen in seiner schwierigen Situation zu helfen. Ihre guten Beziehungen zu unserem Volke sind bekannt.«²⁶ Felsensteins Antwort schwankt zwischen Zustimmung und Vorsicht: »Ich muss vorausschicken, dass



ich schon vor Ihrem Schreiben alles unternommen habe, was mir in meiner öffentlichen und persönlichen Verantwortung sowie in meiner kollegialen Verbundenheit mit Horst Bonnet möglich erschien. Aber Bonnet wurde nicht wegen eines Bekenntnisses zur tschechoslowakischen Kultur - zu der alle in meiner Umgebung ein unverändert inniges Verhältnis haben - gerichtlich verfolgt, auch nicht wegen seiner persön-

lichen Meinung, sondern wegen der Herstellung und Verbreitung staatsgefährdender Flugblätter verurteilt, einem Vergehen, das nicht nur in der Deutschen Demokratischen Republik, sondern auch bei Ihnen und in jedem anderen Staat unter Strafe steht. Das ist alles, was ich Ihnen ohne jeden Hintergedanken sagen kann und sagen muss.²⁷ Hinter den Kulissen setzt sich Felsenstein vehement für den Kollegen ein.



Nur widerwillig macht sich Geigenlehrer Orpheus (Wolfgang Greese, r.: Gerry Wolff) auf den Weg, um Eurydike zu retten.

Auch international gibt es Solidaritätsbekundungen, darunter von Boris Blacher, Yehudi Menuhin, Luigi Nono und Benjamin Britten. Ihre Petitionen, die an Walter Ulbricht und das Oberste Gericht der DDR gerichtet sind, ähneln sich im Inhalt: Bonnet, so heißt es, sei kein Feind des Staates, sondern habe eben eine andere Meinung, und die Verhaftung sei unangemessen. Doch die Mühlen mahlen langsam: Bonnets Frau

wird nach neun Monaten aus der Haft entlassen, er selbst nach 13 Monaten. Währenddessen laufen seine Theaterinszenierungen weiter. Und auch die DEFA hat ihn nicht vergessen: »Die DEFA ließ mich wissen, dass ich diesen Film trotzdem machen werde. Als Albert Wilkening mal ›angestochen‹ wurde, hat er wohl gesagt: Der hat ja keine kleinen Kinder ermordet, wartet doch erst mal ab, was daraus wird.«²⁸

Orpheus in der Unterwelt, die von Horst Bonnet 1973 opulent auf Film gebannte Operette von Jacques Offenbach, ist ein wahrer Augenschmaus. Das Original-70mm-Bildnegativ war farblich in einem sehr guten Zustand. Laut vorhandenen Produktionsunterlagen gab es die Bestrebung, die Farbe Grün möglichst nicht im Film vorkommen zu lassen. Dies ist weitgehend bereits am Set gelungen. Solange die Handlung zu Beginn des Films noch auf der Erde spielt, gibt es nur wenige Einstellungen in der Natur, in denen ich vorsichtig gegen das vorhandene Grün in Bäumen und Gras ankorrigiert habe. Im Olymp wie auch in der Unterwelt kommt dann so gut wie kein Grün mehr vor. Als ich die Gelegenheit hatte, den Kameramann Otto Hanisch auf ein Farbkonzept anzusprechen, wies er sofort auf die rot-schwarze Hölle hin, für Himmel und Erde nannte er keine klaren farblichen Richtlinien, jedoch schien ihm ein goldener Olymp das Richtige zu sein. Dass die Göttergewänder für die Hölle bewusst bläulich eingefärbt wurden, bejahte er. Doch ob ihm der Film bei der Premiere zu hell vorgekommen sei, wie in einem vorliegenden Dokument behauptet wird, konnte er nicht bestätigen. Aber er betonte, wie viel Licht er teilweise am Set aufbauen ließ, um ein entsprechend gutes Ergebnis auf dem vergleichsweise unempfindlichen ORWO-Material zu erreichen. Er sprach von teilweise zwanzig 20kW-Lampen, für die er bald nicht genug Bedienpersonal hatte. In der Titelsequenz habe ich mich für ein konsequent gleichbleibendes Blau im Himmel entschieden, was teilweise zu unterschiedlichen Hauttönen in diesen Trickaufnahmen führt. Dennoch wird so am ehesten der Fluss dieser Sequenz gewahrt. ■

Nach Bonnets Entlassung engagiert ihn sein Kollege und Freund Götz Friedrich pikanterweise für die Rolle des Sheriffs in der Inszenierung »Porgy and Bess« an der Komischen Oper. Bonnet: »Im Verlauf der Handlung hatte ich eine Verhaftung vorzunehmen. Da meine Vorgeschichte vielen Leuten bekannt war, löste der Umstand, gerade mich in dieser Rolle zu sehen, bei einigen Funktionären des Parteiapparats verärgerte Reaktionen aus.«²⁹

Wettbewerb und Weltfestspiele

Im August 1969, noch während Bonnet einsitzt, fährt Rudolf Hannemann nach Österreich, um mit der Wiener Inter-Austria-Agentur Verhandlungen über den **Orpheus**-Film zu führen; möglicherweise aus Kostengründen strebt das Studio eine Koproduktion an; doch daraus wird nichts. 1970 lädt Walter Felsenstein den wieder Entlassenen ein, ihm bei den Dreharbeiten zu **Hoffmanns Erzählungen** zu assistieren. Bonnet: »Felsenstein hat dann zu mir gesagt: Wissen Sie, wenn nach einigen Wochen Ihr Name mit meinem zusammen über'n Bildschirm geht, dann wagt keiner mehr, was gegen Sie zu sagen, das trauen die sich nicht. Und genauso kam es. Plötzlich war auch die Staatsoper wieder interessiert, mich zu engagieren. Ich hab dann eine Weile gewartet, habe erst in Leipzig »Die lustige Witwe« am Großen Haus gemacht und »Manon« als Gast an der Staatsoper.«³⁰

Währenddessen bleibt **Orpheus in der Unterwelt** bei der DEFA in den Produktionsplänen, wenngleich andere 70mm-Projekte erst einmal Vorrang haben: **KLK an PTX - Die Rote Kapelle** (Horst E. Brandt, 1970), **Goya** (Konrad Wolf, 1971) und der Science-Fiction-Film **Eolomea** (Herrmann Zschoche, 1972). Horst Bonnet erfährt später, dass während seiner Inhaftierung Regiekollegen anfragten, ob sie den **Orpheus**-Film übernehmen könnten. Doch die DEFA, vor allem ihr Direktor Albert Wilkening, hält fest zu ihm. Schon am Tag nach seiner Entlassung, so Bonnet, habe ein Leitungsmitglied des Studios, vermutlich Chefdramaturg Günter Schröder, ihn angerufen, um ihm zu versichern, dass er - und nur er! - den Film machen werde. Und zwar ohne die banalen Aktualisierungen, die inzwischen diskutiert worden waren: »Mit HO-Kiosk im Himmel und Reinemachefrauen und so. Da weiß ich noch, da hat der Wilkening wohl darunter geschrieben, das befinde sich unter der Gürtellinie.«³¹ Um etwaigen politischen Einwänden zuvorzukommen, merkt Maurycy Janowski, Dramaturg der produzierenden DEFA-Gruppe »Johannisthal«, in seiner vor Drehbeginn geschriebenen Einschätzung schlitzohrig an, »die Geschichte von den Göttern, deren Macht sich immer mehr verflüchtigt«, sei »in einem Teil der Welt



Gefangen in der Unterwelt: Nicht nur Eurydike (Dorit Gäbler) wartet im bizarren Verlies auf ihre Befreiung.

noch immer gültig³². Wohlgermerkt: in einem Teil der Welt! Und das kann ja nur der Westen sein ...

Allerdings ist sich die Studioleitung inzwischen unsicher geworden, ob der *Orpheus* überhaupt noch im 70mm-Format aufgenommen werden soll. Diverse Schwierigkeiten in der Rohfilmversorgung legen nahe, den Film auf 35mm-Totalvision zu drehen und anschließend auf 70 mm »aufzublasen«. Das polnische Kino hat mit diesem Verfahren schon einige Erfahrungen gemacht; gerade ist man in Warschau dabei, von der 35mm-Fassung der polnisch-deutschen Koproduktion *Copernicus* (Ewa und Czesław Petelski, 1972) zwei 70mm-Kopien herstellen zu lassen.

Schließlich entscheidet die Studioleitung, doch das 70mm-Format zu nutzen. Im August 1972 wird Horst Bonnet die Auflage erteilt, »die optische Auflösung so zu gestalten, dass der Einsatz sowohl im Kinotheater wie über den Bildschirm erfolgen kann«³³. Er kniet sich erneut in den Stoff und in die filmische Umsetzung, auch Alfred Hirschmeier als Chef-Szenenbildner ist wieder dabei. Für das Szenenbild stehen üppige 630.000,- Mark zur Verfügung; allein der Olymp kostet 155.531,50 Mark. Noch etwas teurer sind der Gittergang in die Unterwelt und das Boudoir, in dem die schöne Eurydike (statt Angelica Domröse ist nun Dorit Gäbler engagiert) auf ihren Verführer Pluto (Achim Wichert) wartet: 177.675,- Mark schlagen dafür am Ende zu Buche. 30.225,- Mark kostet der Ballon, mit dem die Filmfigur Jacques Offenbach (Gerry Wolff) gemeinsam mit dem Geigenlehrer Orpheus (Wolfgang Greese) zum Olymp aufbricht. Für die Kamera wird

der im 70mm-Metier erfahrene Otto Hanisch (*Signale - Ein Weltraumabenteuer*, Gottfried Kolditz, 1970) verpflichtet. Zu den Playback-Sängern gehören Horst Hiestermann (Orpheus), Ingrid Czerny (Eurydike), Siegfried Vogel (Jupiter) und Gudrun Wichert (Venus). Die Schauspieler Gerry Wolff als Offenbach und Fred Düren als Styx singen ihre Couplets selbst. Später, auf die Frage, was er an dem Film anders machen würde, sagt Bonnet, er würde nach technischen Möglichkeiten suchen, »um den Vorgang von Sprechen und Singen noch nahtloser zu verbinden, um Sänger und Schauspieler noch besser zu verschmelzen. Daher würde ich nach Wegen suchen, entweder mit singenden Schauspielern oder mit spielenden Sängern zu arbeiten, wobei ich durchaus Grenzen sehe, Sänger vor der Kamera agieren zu lassen.«³⁴

Die Probeaufnahmen beginnen am 2. November, die Musikaufnahmen am 2. Dezember 1972; sie erstrecken sich über rund zwei Monate. Horst Bonnet absolviert sie mit Schmerzen; er hat gerade einen Autounfall überstanden, bei dem er sich den vierten Brustwirbel gebrochen hat. Erster Bautag im Atelier ist der 8. Januar 1973. Am 23. Januar legt die Studioleitung fest, dass das *Orpheus*-Negativ im Kopierwerk Leningrad bearbeitet werden wird.³⁵ Auf der ersten Produktionsversammlung am 25. Januar werden Verpflichtungen innerhalb des »Sozialistischen Wettbewerbs« beschlossen: Neben der Einhaltung der Kalkulation, des letzten Drehtages und des Ablieferungstermins erklärt sich das Kollektiv bereit, eine Spendensammlung für die im Sommer 1973 in



Lebemann Orpheus (Wolfgang Greese) rast durch das im Pariser Flair gebaute Theben.



Eine der auffälligsten Nebenrollen: Fred Delmare als Götterbote Merkur.

Ost-Berlin stattfindenden Weltfestspiele der Jugend und Studenten durchzuführen. Außerdem will man, falls die Termine das zulassen, am 1. Mai, dem »Kampf- und Feiertag der Werktätigen«, an der Maidemonstration in Bulgarien teilnehmen.³⁶ Drehbeginn ist der 5. Februar, und am 17. Mai fällt, exakt nach Plan, die letzte Klappe. Insgesamt 53 Drehtage ist das Team mit der Offenbach-Operette beschäftigt, davon 41 im Atelier und acht bei Außenaufnahmen.

Im Zeitraum vom 5. bis 19. Mai finden sechs Drehtage in Bulgarien statt: Die Straße vor der Orpheus-Villa und die Zypressenallee werden im malerischen Balt-schik aufgenommen; die Schwarzmeerstadt Nesse-bar verwandelt sich ins antike Theben.³⁷ Zu Alfred Hirschmeiers Einfällen gehört es, eine Litfaßsäule mit Plakaten im Stil von Toulouse-Lautrec an der Straße zu platzieren; der Verkehr wird von französischen Flics geregelt; die Jacques-Offenbach-Figur fährt im offenen Oldtimer. Überhaupt wirken Szenenbild und Kostüme nirgendwo altmodisch verstaubt, sondern spielerisch, frivol und ironisch verfremdet. Die nahezu barbusige Diana (Helga Piur) trägt eine intellektuelle Nickelbrille, Merkur (Fred Delmare) erscheint auf dem Hochrad. Und Achim Wichert als Schäfer Aristeus alias Pluto tritt wie ein moderner Popstar auf: Mit enger lederner Hose, schwarzem Schlapphut, brustfreiem Hemd, Sonnenbrille, Vollbart und einem Fellmantel, auf dem indianische Motive zu sehen sind, wirkt er wie aus einem New-Hollywood-Film entsprungen. Auch die allererste Einstellung von *Orpheus in der Unterwelt* lässt Assoziationen zum US-amerikanischen Kino zu: In einem totalen Standbild schwebt ein Ballon über Paris; nach den ersten Takten der Musik wird dieses Standbild lebendig, vergleichbar der New-York-Totale,



Auch Jupiters Tochter Diana (Helga Piur) schließt sich der Revolte im Olymp an. Ihr Kostüm inspirierte die Filmkritikerin Renate Holland-Moritz zu den Worten: »Bonnets bombastische Busenschau«.

mit der der US-amerikanische Regisseur Gene Kelly seine 70mm-Musical-Adaption *Hello, Dolly!* (1968) eröffnet hatte.

Die vom Studio bilanzierten Kosten für *Orpheus in der Unterwelt* belaufen sich auf 3.993.200,- Mark, das sind 30.700,- Mark über dem Plan. Die Mehrkosten beruhen zum Teil auf Schwierigkeiten bei der Herstellung der Kostüme. Es zeigt sich, dass die Kostümabteilung der DEFA damit überfordert ist, mehrere große historische Spielfilme gleichzeitig zu



Opernsänger Achim Wichert als Pluto, hier verkleidet als verführerischer Schäfer Aristeus.

bestücken. Neben *Orpheus in der Unterwelt* liegen umfangreiche Aufträge für *Wolz - Leben und Verklärung eines deutschen Anarchisten* (Günter Reisch, 1973) und die Theodor-Fontane-Adaption *Unterm Birnbaum* (Ralf Kirsten, 1973) vor. Um den Engpass im eigenen Hause zu umgehen, entschließt sich die Produktionsgruppe »Johannisthal«, den Auftrag für einen Teil der *Orpheus*-Kostüme an die Theaterwerkstätten in Leipzig zu geben. Doch »bei den Anproben der gelieferten Kostüme stellten wir dann solche Mängel in der Herstellung und Abweichungen in der Qualität gegenüber den bei uns gearbeiteten Kostümen fest, dass [...] die Kostüme aus Leipzig restlos getrennt und in unseren Werkstätten neu genäht werden mussten. [...] Der Leiter der Kostüm-Abteilung erklärte [...], dass ein Film mit derartig schwierigen und komplizierten Kostümen schon seit etwa fünfzehn Jahren nicht mehr hergestellt worden ist.«³⁸ Insgesamt werden für die Kostüme 190.766,76 Mark, für die Masken 96.125,10 Mark ausgegeben.

Ein Fest der Kostüme

Dass die Kostümabteilung Kleider in den Leipziger Theaterwerkstätten schneiden ließ, wie Produktionsleiter Helmut Klein im Schlussbericht vermerkt, ist Christiane Dorst heute nicht mehr rememberlich.³⁹ Theater- und Filmkostüme seien doch zu unterschiedlich: die einen auf Fernwirkung noch im entlegensten Winkel des Parketts bedacht, die anderen auf Nahwirkung direkt vor der Kamera. Vielleicht, so mutmaßt die Kostümbildnerin, war das auch nur eine barmherzige Notlüge des Produktionsleiters, aufgrund der weit überzogenen Kosten? Immerhin wird bei *Orpheus*

Ein echter »Zeitfresser« bei der Retusche von **Orpheus in der Unterwelt** war das digitale Entfernen der Klebestellen, die teils bis zu einem Bildfünftel ins Filmbild reichten und besonders in stark bewegten Szenen eine Herausforderung darstellten. Auch die stark geschrumpften Anfangs- und Endbilder jeder zusammenhängenden Sequenz mussten entzerrt werden. Zudem waren die zwei letzten Bilder jeder Sequenz nach rechts rotiert und nach rechts unten verschoben. Eine weitere Aufgabe, nämlich die Stabilisierung der Filmbilder, ist, wenn möglich, auf Bildinhalt erfolgt und wo es nicht möglich war auf Bildkante. Das Material hat stark geflackert und wies Farbpumpen auf, was großteils behoben wurde, jedoch nicht vollständig, um etwas vom ursprünglichen »Look« des Analogfilms zu bewahren. Der Feinschmutz auf dem Material hielt sich in Grenzen, ebenso die Laufschrannen. Jedoch gab es zahlreiche Emulsionsflecken und über mehrere Szenen sich erstreckende »wurmformige« rotblaue Verletzungen. Es gab zwei Szenen, die furchterlich mit blauen Kleberresten oder etwas Ähnlichem verschmiert waren. Die herausfordernden Anstrengungen haben sich gelohnt, um diesem wunderbaren Film seinen alten, aber auch einiges an neuem Glanz zu geben. ■



Fast vier Millionen DDR-Mark kostete die DEFA das opulente 70mm-Projekt **Orpheus in der Unterwelt**.

in der Unterwelt eine ganze Schar von gut bezahlten Kunsthandwerkern beschäftigt. Ein Kunstschmied stellt Rüstungsteile für Mars und andere Götter her; die Kirschen im überdimensionalen Hut der Göttin Venus werden von einem Kunstglasmacher handgeblasen. Mit am meisten schlägt jedoch zu Buche, dass die gesamten Kleider der Göttinnen und Götter zweimal angefertigt werden müssen, einmal in gebrochenem Weiß, ein zweites Mal in getöntem zarten Blau. Das geht auf einen Wunsch von Kameramann Otto Harnisch zurück. Die ursprünglich nur weißen Kostüme, so sagt er, würden in den Szenen, die in der Unterwelt spielen, alle anderen Farben überstrahlen. Das sei für ihn nicht machbar.

Christiane Dorst, die 1970 vom Städtischen Theater Leipzig zur DEFA gekommen ist, hat bisher vor allem Gegenwartsfilme gemacht, *Anlauf* (1970), *Der Dritte* (1971) und *Die Schlüssel* (1973), alle gemeinsam mit Egon Günther. *Orpheus in der Unterwelt* ist für sie in Aufwand und Materialfülle die bisher größte filmische Herausforderung. Dabei war zunächst ein anderer Szenenbildner mit dem Projekt befasst, der Theatermann Werner Schulz, den Horst Bonnet zur DEFA mitgebracht hat. Doch Schulz erkrankt und Christiane Dorst tritt an seine Stelle. Beide kennen sich gut, er war eine Zeitlang Ausstattungsleiter am Potsdamer Hans-Otto-Theater und dort der Chef von Christiane Dorst, von ihr »hoch verehrt«, wie sie sagt. Nun über-

nimmt sie seine Entwürfe, »etwa die Hälfte war da«, und fügt zahlreiche eigene hinzu. Er hat volles Vertrauen zu ihr, hält sich aus der praktischen Umsetzung der Figurinen vollkommen heraus.

Die Dreharbeiten erinnert sie als wunderbare Zeit: »Ich habe nie wieder eine so heitere, gelöste Stimmung wie bei diesem Film erlebt. In der Großen Mittelhalle, in der wir drehten, erklang dank der Playback-Aufnahmen immer wieder der Musette-Walzer; diese Töne waren uns stets im Ohr. Wir hatten nie den Eindruck, dass wir arbeiten; es war eine reine Freude, dabei zu sein. Übrigens auch ohne jede Sorge, dass unsere erotischen Kostüme der Zensur missfallen könnten.« Manchmal sei es zu schwierigen Situationen gekommen, so als – bei der Reise der Götter aus dem Olymp in die Unterwelt – ein Wolkenmeer aus Fit- und Feuerwehrschaum fabriziert wurde und die Schauspielerinnen und Schauspieler in ihren Sandalen reihenweise ins Rutschen kamen. »Das lachten wir alle gemeinsam weg.« im Übrigen sei Horst Bonnet ein charismatischer Mensch gewesen. Jahrzehnte nach der Zusammenarbeit an dem *Orpheus*-Film lädt er Christiane Dorst ein, für ihn die Bühnenbilder und Kostüme mehrerer Theaterinszenierungen zu entwerfen. Noch einmal finden sie dabei auch zu Offenbach: »Geliebter Jacques« heißt 1995 ein Offenbach-Abend in Augsburg, ein Fest für Ohren und Augen.

Noch heute sieht man *Orpheus in der Unterwelt* den Spaß aller Beteiligten an. Und dass Horst Bonnet sein Team zu motivieren verstand. Vor der ersten Einstellung, bei der es zum euphorischen Aufbruch der Götter im Olymp kommen soll, richtet er für den gewünschten Effekt folgende Worte an die Versammelten: »Stellt euch mal vor, wie verrückt würdet ihr reagieren, wenn ihr morgen reisen könntet, wohin ihr wollt!« Während der anschließenden improvisierten Freudentänze läuft Otto Hanischs Kamera bereits mit, ohne dass vorher eine Klappe geschlagen worden wäre; anschließend erklärt der Kameramann: »Ist im Kasten. Kann ich so nehmen.« Bei der Aufnahme des Revolutionschors im Himmel lässt Bonnet die Agierenden nach Lust und Laune schimpfen: »Ihr könnt rauskommen und schreien: Nieder mit Jupiter, du Arschloch oder irgendetwas, und dadrunter läuft der Chor.«⁴⁰ Aus diesen Improvisationen erklärt sich, dass

Auf ihn kommt einiges zu: Göttervater Jupiter (Rolf Hoppe), hier mit seiner Frau Juno (Lisa Macheiner) und der Geliebten Eurydike (Dorit Gäbler), ist nicht ganz unschuldig am Sittenverfall auf dem Olymp ...



Um im Akustischen der Opulenz des Szenenbilds gerecht zu werden, entschied sich die DEFA – wie schon bei anderen Produktionen im Format 70mm – für eine 6-Kanal-Tonmischung. Diese liefert einen recht guten Raumklang, vor allem im Vergleich zu der gängigen Monomischung. Bei der 6-Kanal-Tonmischung ist der Ton auf fünf Kanäle hinter der Leinwand und einen Effektkanal im Raum über und hinter dem Publikum verteilt. Die vorderen Kanäle ergeben eine sehr detaillierte Stereosumme, während der Effektkanal den Klang noch weiter öffnet. Interessanterweise kritisierte die DEFA-Technikabteilung 1974, dass die gesprochenen Passagen trotzdem »nur« aus der Mitte erklingen, was heutzutage jedoch üblich ist. In *Orpheus in der Unterwelt* ist der Effektkanal sehr spärlich belegt und öffnet den Klang vor allem in den Schlüsselszenen des Films – so zum Beispiel zu Eurydikes Ableben oder dem Feuerwerk zum Ende des Films. In (Heim-)Kinos ist diese Kanalverteilung heutzutage nicht mehr üblich. Es haben sich Standards etabliert, die die Tonkanäle eher auf den Seiten verteilen, anstatt strikt von vorn. Üblich sind Verteilungen in 5.1 und 7.1, weswegen wir beide Fassungen anfertigen ließen. Dabei werden in der Front die fünf Kanäle der Originalmischung auf die drei Kanäle von 5.1 und 7.1 verteilt – Mitte links und Mitte rechts dabei zu gleichen Teilen auf die Mitte und die jeweiligen Seitenkanäle. Der Effektkanal erklingt in den Surroundkanälen von 5.1 bzw. auf den beiden hinteren Surroundkanälen von 7.1. Einige wenige Kinos haben noch die Möglichkeit, die originale Kanalverteilung wiederzugeben. Deswegen war es uns besonders wichtig, diese zu erhalten und in der digitalen Kinokopie zusätzlich zu hinterlegen. Die Quelle der Tonbearbeitung war übrigens ein 35mm-Magnetband. 1974 wurden Sechskanal für 70mm- und Mono für 35mm-Kinokopien produziert. ■



Regisseur Horst Bonnet und Kameramann Otto Hanisch bei den Dreharbeiten zu **Orpheus in der Unterwelt**.

die Massenszenen nicht immer lippensynchron sind. Aber das stört nur Puristen, und die sind bei Offenbach sowieso fehl am Platz.

Auch beteiligte Schauspielerinnen und Schauspieler schwärmen von den Dreharbeiten. »Der Film hat uns irrsinnigen Spaß gemacht«, erinnert sich Helga Piur, »ich schwebte wie auf Wolken. Man kam rein ins Atelier und war ohne Sekt high. Die Kostüme waren uns auf die Haut geschneidert. Tolle Seidenstoffe, die Christiane Dorst im Westen einkaufen durfte. Dabei war ich erst erschrocken, als ich meine Kostümzeichnung sah. Ich fragte: Was denn, da ist ja gar nichts dran, nur so ein Stückchen Stoff. Und dann habe ich das gar nicht mehr empfunden, dass man durch das Oberteil alles sah. Auf einmal war das selbstverständlich. Ich fand es nur noch schön. Allerdings durfte man während der Drehzeit nicht zunehmen.« – Dorit Gäbler erinnert sich an Horst Bonnet als einen Regisseur, »der beim Drehen gern ein bisschen Party gemacht hat. Bei der Reise der Götter in die Unterwelt und bei den Cancan-Szenen herrschte eine Mordsstimmung. Alles hatte so eine Leichtigkeit.«⁴¹ Und noch andere Anekdoten fallen ihr ein: »Für meine Eurydike hatte ich mir aufklebbare lange Fingernägel aus dem Westen besorgt. Nach einiger Zeit fiel mir auf, dass ich einen verloren hatte. Nun war der ganze Drehstab damit befasst, ihn auf dem Sandboden wiederzufinden. Und wir haben

ihn tatsächlich entdeckt.«⁴² – Ausgerechnet an ihrem ersten Drehtag habe Bonnet die Bettszene mit ihrem Film-Pluto Achim Wichert terminiert. Beide kannten sich vorher nicht und waren erst kurz vor Drehbeginn von ihren Theatern im Studio angekommen. Dorit Gäbler: »Während der Probeaufnahmen merkte ich, dass ich meine Hand an einer ganz ungünstigen Stelle an Achims Körper hatte. Ich versuchte, sie dort wieder herauszuwinden – und hörte plötzlich Schnarchgeräusche. Da war Pluto doch tatsächlich eingeschlafen! Das ganze Atelier hat sich köstlich amüsiert.« – Ob die Legende stimmt, dass Erich Honecker ausgewählten ausländischen Staatsgästen ausgerechnet die erotischen Szenen aus dem *Orpheus*-Film vorgeführt hat, um ihnen die Freiheiten von DDR-Kunst zu beweisen, will Dorit Gäbler indes nicht beschwören. Aber entsprechende Gerüchte machen die Runde.

Kamera: Otto Hanisch

So leicht und unbeschwert die Arbeit auch im Nachhinein erscheint: Kameramann Otto Hanisch sieht sich vor einer Reihe von Herausforderungen. Besonders in den Musik- und Tanzszenen muss der Eindruck von Schwerfälligkeit und Unbeweglichkeit, der mit den großen 70mm-Aufnahmegeräten verbunden ist, überwunden werden. Die wichtigsten Komplexe von *Orpheus in der Unterwelt* werden mit der voluminö-

Der Cancan in der Unterwelt gehört zu den aufwendigsten Szenen des Films.



sen DEFA 70-Reflex gedreht, die beweglichen Szenen mit einer sowjetischen 70mm-Handkamera. Statt der üblichen 60-Meter-Kassetten stehen Hanisch speziell von der Kameraabteilung gefertigte 150-Meter-Kassetten zur Verfügung, um längere Einstellungen fotografieren zu können. Außerdem bauen ihm die DEFA-Handwerker ein hydraulisches Stativ, »sodass ich meine Schritte, wie beim Prinzip der Steadicam-Technik heute, abfedern konnte. Ich konnte mit der Handkamera rückwärts, vorwärts, Treppen hoch- und runterlaufen, und das Bild war sauber und ohne Erschütterungen.«⁴³

Hanisch, der seine Kunst noch bei den Ufa- und DEFA-Altmeistern Bruno Mondini und Robert Baberske gelernt hat, ist dank dieser »harten Schule« in der Lage, mit sehr viel Licht umzugehen. Bei *Orpheus in der Unterwelt* wird mit 3.000 kW und mehr auf den Brücken und einem Angriffslicht von 1.000 kW auf Böcken gearbeitet; das unempfindliche ORWO-Negativmaterial lässt keine andere Lösung zu; importiertes Eastman-Material steht nicht zur Verfügung. »Wir haben mit 5.000 Lux Führung gearbeitet, für Blenden zwischen 2,8 und 5,6. Bei CinemaScope mit den Anamorphoten mit dem Vorsatz brauchten wir 4,5. Das ging gar nicht anders, sonst hättest Du keine Schärfe bekommen.«⁴⁴ Selbst erfahrene Kameramänner wie Werner Bergmann, der Hanisch im Atelier besucht, kommen ins Staunen, dass bei diesem Lichteinsatz

die Farbe Weiß nicht ins Unermessliche reflektiert. Jüngere DEFA-Kameraleute, die »von vornherein im ersten Studienjahr mit Reporterlicht geimpft wurden«, können mit solch großem Licht nur schwer umgehen; auch sie müssen im Studio praktische Erfahrungen sammeln und dabei die Schule der Älteren durchlaufen, um ihr Handwerk zu vervollkommen.

Hanisch weiß, dass er im Studio mit dem Spitznamen »Lampen-Otto« belegt wird, »weil ich mehr Licht auf den Dekorationsbrücken hatte, als nach Meinung der Direktion und Partei richtig gewesen wäre. [...] Was konnten mir diese Antifachleute beweisen? [...] Der Einsatz und Aufwand hängt immer vom Genre und selbstverständlich von der Empfindlichkeit des Negativmaterials ab. Das haben sie nicht begriffen. Die Ausstattungsfilmemacher sind mit riesengroßem technischen Aufwand gemacht worden. Das Resultat war sehr gut, und das war entscheidend.«⁴⁵ – Dabei bricht die Stromversorgung im Studio während der Aufnahmen zu *Orpheus in der Unterwelt* mehrfach zusammen: Die Dreharbeiten finden am Ende des Winterhalbjahrs statt, als viele elektrische Geräte in Betrieb sind. Im Schlussbericht zum Film heißt es wohl auch aus diesem Grunde, der Produktionszeitraum habe »jahreszeitlich falsch« gelegen.

Horst Bonnet ist dankbar, dass er mit Hanisch einen erfahrenen Kameramann der »alten Schule« an seiner Seite hat. Er vertraut ihm und gibt ihm freie Hand,

Die digitale Neubearbeitung
bei ARRI Media in
München wurde
vorgenommen
von:

Markus Kirsch

Head of Restoration/Preservation

Zuzana Gröner

Senior Producer Restoration/Preservation

Patricia Ferbeck

Film Vorbereitung

Meike Weimann & Andreas Kern

Scanning Supervisoren

Niclas Scheiblich

Technische Supervision und Ausführung

Markus Kappelmeier

Digitale Bildbearbeitung/Retusche

Christine Hiam

Coloristin

Thomas Orthofer

Ton Restaurierung

Mathias Maydl

Mischtonmeister

Anja Senckpiehl

Mastering

Aufgaben zu lösen, von denen er weiß, dass sie sein eigenes fachliches Können überfordern: Schließlich ist er in erster Linie ein Theatermann. An die Entstehungsgeschichte einer der aufwendigsten Szenen in *Orpheus in der Unterwelt*, den Cancan, erinnert sich Hanisch noch über dreißig Jahre später präzise. Er habe dem Regisseur vorgeschlagen, ihm die Playback-Aufteilung und gleichzeitig die optische Aufteilung abzunehmen, worauf Bonnet reagierte: »Mach es, ich überlasse dir die Arbeit, du würdest mir einen großen Gefallen tun, denn davon verstehe ich nichts.«

Hanisch sieht sich die Choreografie von Tom Schilling, dem Chefchoreografen der Berliner Komischen Oper, im Ballettsaal an, gliedert die Musik in Einstellungen, dreht die Handlung auf den Schnitt hin, mit nur wenigen Überlappungen. »Der Cancan, glaube ich, hatte 45 Einstellungen. Die Handlung läuft über Totalen, halbnahen Einstellungen, Laufeinstellungen mit der Handkamera von allen Seiten und endet über nah bis sehr groß. Die Tänzerinnen springen nach dem Rhythmus der Musik genau konzentriert über mehrere Gegenstände, die in der Dekoration ihren festen Platz hatten. Am Schluss des Cancans wird der Tanz immer turbulenter. Im Sprung und dann im Spagat rutschen die Tänzerinnen im Tempo über die Tische, fegen Essensreste und Blumengebinde zur Seite und landen bis groß in die Kamera - Umschnitt in eine sehr bewegte Totale. Ein Meer von roten Röcken - ausgelöst von einem prägnanten Musikakkord, endet der Tanz in der Rückenlage mit den Beinen nach oben. Die Kamera erfasst eine Vielzahl roter Schuhe und endet schließlich groß auf einem Damenschuh.«⁴⁶ Hanisch hat die Einstellungen vorher skizziert und dem Szenenbildner gezeigt. Bonnet ist mit seiner Konzeption einverstanden. Nach Abschluss der Dreharbeiten bekommt Hanisch für Trick und Fotografie ein »Besonders wertvoll« und eine zusätzliche Prämie von 150 Mark. Auch die Trickpassagen mit drei- und fünffachen Überblendungen, so, wenn der Kopf des Göttervaters Jupiter überlebensgroß über dem goldenen Unterwelt-Käfig der Eurydike erscheint, oder wenn der Schäfer Aristeus durch einen zersprungenen Spiegel von der Ober- in die Unterwelt tritt (fast wie bei Jean Cocteau), gehören zu den fotografischen Meisterleistungen. Neben Hanisch trägt der erfahrene Trickkameramann Kurt Marks zum Gelingen solcher Szenen bei.

Kopiert werden die Negative in Leningrad, weil das DEFA-Kopierwerk die einst mit großem Aufwand aufgebaute 70mm-Strecke inzwischen wieder geschlossen hat. Das Team ist darauf angewiesen, Muster der abgedrehten Szenen zu besichtigen, aber mit dem Hin- und Hertransport sind Zeitverzögerungen verbunden. Auch die Zollformalitäten sind nicht konfliktfrei. Bonnet konstruiert daraus im Nachhinein fast einen Krimi:

»Da konntest du hundertmal ›DEFA‹ sagen, wenn du mit den Büchsen kamst ... So wurde schließlich einem sowjetischen Piloten Geld bezahlt, der hatte die Rollen immer mit der Hand, in der Tasche durchgemogelt. In Leningrad hat sie jemand abgeholt, und der hat sie auch wieder zurückgebracht, der flog diese Linie. Das wurde wie illegal betrieben.«⁴⁷

Auch der Negativschnitt und die Kopierung erfolgen ab Anfang Oktober 1973 in Leningrad. Mit der Qualität sind die technischen Kontrolleure der DEFA nicht unbedingt glücklich: Die Farben, so heißt es, seien zu blau-grün. Und bei der Beurteilung des Tons herrscht zunächst blankes Entsetzen. Bei der ersten Proberolle der kombinierten Kopie mit der 6-Kanal-Magnetton-Aufzeichnung ist die Akustik über alle Spuren verzerrt – ein Fiasko, erst recht für einen Musikfilm. Der Toningenieur Maximilian Tauscher von der Abteilung Tontechnik wird in die Fehlersuche einbezogen. Sein Fachurteil: »Die magnetisierbare Suspension, die auf die Kopie auf beiden Seiten des Bildes aufgebracht wird, war nicht gleichmäßig glatt, sondern sprossenförmig beschaffen. Das hatte bei der anschließenden Tonaufzeichnung mit einem Vormagnetisierungsfeld ein Pendeln des Arbeitspunktes mit Verzerrungen zur Folge.«⁴⁸ Otto Hanisch, Maximilian Tauscher und die Schnittmeisterin Thea Richter reisen nach Leningrad. Tauscher übermittelt dem zuständigen Techniker von Lenfilm seine fachliche Einschätzung. »Leider bekam ich keine Gelegenheit, die betreffende Apparatur selbst zu sehen. Es wurde vereinbart, dass wir in ca. vierzehn Tagen erneut nach Leningrad zur Qualitätskontrolle kommen sollen. Das geschah auch.« Während der Vorführung der neuen Proberolle werden keine Mängel mehr festgestellt. Tauscher nimmt die Rolle in seinem Gepäck mit nach Berlin. Bei der Kontrolle auf dem Moskauer Flughafen wirken die sowjetischen Behörden zwar irritiert, aber das technische Protokoll von Lenfilm, das er mit sich führt, rettet den Toningenieur vor langen Erklärungen. Schließlich werden sechs Kopien gezogen, davon eine Korrekturkopie, drei für die Kinos und zwei für den DEFA-Außenhandel.

Irritationen zwischen Leningrad und Babelsberg gibt es noch einmal im November 1973. Das Lenfilm-Studio teilt der DEFA mit, dass das 70mm-Duplikat-Positiv und die beiden bestellten 35mm-Duplikat-Negative im Kopierwerk Kiew angefertigt werden müssten. Doch für Negativtransporte gelten in der DDR besondere Bedingungen: Das Auto darf eine Maximalgeschwindigkeit von 40 Kilometern pro Stunde nicht überschreiten, zugleich ist ein Begleitschutz durch die Feuerwehr erforderlich. Aber gilt das nun auch für die Sowjetunion? Hinzu kommt, dass Transporte von Originalnegativen im Ausland von der

Staatlichen Versicherung der DDR nicht abgedeckt werden. Was also tun?

Helfer in der Not soll wiederum jener Leningrader Repräsentant des DDR-Flugunternehmens Interflug sein, der die DEFA schon einmal, beim Mustertransport von Berlin nach Leningrad und zurück, unterstützt hat. Genosse Saganjenko, so lautet sein Name, solle nun gefragt werden, ob er auch die Verantwortung für die Transporte des 70mm-Negativs von Lenfilm nach Kiew übernehmen würde. »Falls Gen. Saganjenko selbst den Transport nicht begleiten kann – das scheint mir aber wegen des Umladens in Moskau sehr notwendig zu sein –, dann müsste ein Mitarbeiter des Leningrader Studios diesen Transport begleiten.«⁴⁹ Irgendwie kann das Problem gelöst werden, am Ende geht alles gut.

Ein olympisches Feuerwerk

Am 5. Oktober 1973 nimmt Hauptdirektor Albert Wilkening den Film im Studio ab. In seiner Einschätzung heißt es etwas umständlich: »Die geschlossene künstlerische Leistung [...] wird unsere Überlegungen unterstützen, unter Ausnutzung der Ergebnisse der Publikumsresonanz des Films *Orpheus ...*, auf diesem Gebiet mit der Verfilmung der ›Schönen Helena‹ weiter zu arbeiten.«⁵⁰ Auch der PROGRESS Film-Verleih zeigt sich zufrieden: »Wir begrüßen die Herstellung eines solchen Musikfilms deshalb besonders, weil es nicht möglich ist, Filme, die nach klassischen Operetten in der BRD entstanden sind, für uns zu übernehmen. Die Konzeptionen dieser Filme werden von uns nicht akzeptiert. Wir würden deshalb wünschen, dass auf dem Gebiet des heiteren Musikfilms unbedingt weiter produziert wird, da der Bedarf an solchen Filmen nur durch unsere Produktion einigermaßen gedeckt werden kann.«⁵¹ *Orpheus in der Unterwelt*, der am Ende 4,03 Millionen Mark gekostet hat, wird im Februar 1974 mit drei 70mm-Kopien eingesetzt; im April 1974 stehen dann die Totalvisions-Kopien bereit. Die 70mm-Kopien starten in Berlin (4 Wochen), Leipzig (4 Wochen) und Dresden (6 Wochen), danach sind 70mm-Kinos in Potsdam, Halle, Gera, Rostock, Erfurt und Freilichtbühnen in Eisenhüttenstadt und Karl-Marx-Stadt dran. Dresden, Leipzig und Erfurt prolongieren über die ursprünglich festgesetzte Zeit hinaus.

Die Kritik, sonst mit Unterhaltungsfilmen der DEFA durchaus nicht zimperlich, lobt *Orpheus in der Unterwelt* selten einmütig. »Das ist eine so originelle Mischung von Noch-Operette und Schon-Film; der Nachahmung und Verbesserung wärmstens anempfohlen« (Günter Sobie).⁵² »Regisseur Bonnet verschränkte geschickt die Akte ineinander, opferte bis auf ein paar Strophen musikalisch nichts, drängte aber



einige heute nur Historikern verständliche Zeitanzüglichkeiten zurück, tat dafür gewaltlos ein paar neuere Bezüge hinzu und schuf einen ringsum sehens- und hörenswerten Film, ein wahrhaft olympisches Feuerwerk der guten Laune« (Manfred Haedler).⁵³ »Wer möchte da nicht Jupi sein«, titelt die »Nationalzeitung«. ⁵⁴ Und Renate Holland-Moritz schreibt in der satirischen Wochenzeitschrift »Eulenspiegel«: »Was vor

Jahren Amerikas fairer Lady vergönnt war, erlebt nun der DDR-Orpheus: Die Berliner stehen Schlange nach Karten für das erste Oben-ohne-Musical der DEFA [...]. Es ist, als solle jahrelange Unfähigkeit beziehungsweise Abstinenz bei der Musikfilmproduktion mit einem Schläge vergessen gemacht werden.«⁵⁵

Nur das »Neue Deutschland« mäkelte: »Der aggressive Witz, der Geist des Operettenklassikers verrinnen



»Wir wollen keinen Nektar mehr!« – Selbst die Götter fordern Reformen.

ein wenig auf der farbenprächtigen Filmbreitwand.«⁵⁶ Dabei wartet das aufgefrischte Drehbuch partiell durchaus mit kabarettistischen Sentenzen auf. So hält Jupiter seinen Göttern nach dem morgendlichen Erwachen eine Standpauke, die jeder Zuschauer auf die Gegenwart und durchaus auf die DDR anwenden kann: »Wir müssen doch wenigstens den Schein wahren«, sinniert der Göttervater, »die Zeiten haben

sich geändert. Wir Götter genießen nicht mehr das alte Ansehen. Man beobachtet uns. Man kennt unsere Schwächen. Ja, man beginnt sogar unsere Existenz infrage zu stellen. Wir können uns nur retten, wenn wir uns wenigstens durch moralisch einwandfreies Betragen auszeichnen.« Von so viel Scheinheiligkeit angewidert, stimmen die Götter die »Marseillaise« an, was Jupiter zu dem Satz veranlasst: »Ich verbitte

mir jede zersetzende Kritik.« Der Beobachter Jacques Offenbach kommentiert sarkastisch: »Diese Opposition. Ewige Sorge unserer Regierenden.« Als Pluto erscheint, liest er die Grußbotschaft an Jupiter von einem Blatt Papier ab, genau so kennen es die DDR-Zuschauer von ihren eigenen Politikern; ebenso geläufig ist Jupiters Satz: »Was Mythologie ist, bestimme ich.« Schließlich beschwört Pluto, die Unterwelt beherrsche lauter »reizende Leute: Intellektuelle, Künstler, Päpste, Kabarettisten. Es wird ja auch was geboten.«

Der dennoch vom »Neuen Deutschland« angemahnte aggressive Witz, wie sollte er in der DDR des Jahres 1973 aussehen und gegen wen sollte er sich richten? Wer wollte ihn verantworten? Ein Regisseur, der vor gar nicht allzu langer Zeit aus politischen Gründen inhaftiert gewesen war? Ein Studio, das neun Jahre zuvor fast eine ganze Jahresproduktion, darunter auch gegenwartskritische Filme mit satirischem Einschlag wie *Wenn du groß bist, lieber Adam* (Egon Günther, 1965/66 + 1990) eingebüßt hatte, und das gerade wieder einmal, wegen Arbeiten wie *Die Legende von Paul und Paula* (Heiner Carow, 1972), *Das zweite Leben des Friedrich Wilhelm Georg Platow* (Siegfried Kühn, 1973), *Die Schlüssel* (Egon Günther, 1973) und *Die Taube auf dem Dach* (Iris Gusner, 1973 + 2010), unter strenger ideologischer Beobachtung steht? Der Gefahr, dass *Orpheus in der Unterwelt* aufgrund politischer Frechheiten verboten wird, kann sich die DEFA auch wegen der rund vier Millionen Mark, die der Film kostet, keinesfalls aussetzen. Und eine vordergründige Satire auf den kapitalistischen Westen und die »bürgerliche Amüsierwelle« (»Neues Deutschland«), die dem Rezensenten des SED-Zentralorgans vielleicht vorschwebt, will Bonnet unter keinen Umständen inszenieren.

Im Sommer 1974 wird *Orpheus in der Unterwelt* zu den XIX. Internationalen Filmfestspielen in Karlovy Vary eingeladen, außerhalb des Wettbewerbs. Bei der Ankunft erhält Horst Bonnet einen Zettel des Hotelportiers. Am nächsten Abend um 23 Uhr solle er sich in einem bestimmten Zimmer melden. Bonnet: »Das war dichtgedrängt voller Menschen an einer kleinen, improvisierten Tafel, lauter tschechische Kulturschaffende. Die hatten das für mich arrangiert, um sich dafür zu bedanken, dass ich ihretwegen im Knast gesessen hatte.«⁵⁷

Später werden einige der Festivalfilme auch auf den schönsten Freilichtbühnen der Tschechoslowakei gezeigt, in Liberec und Brno, Boskovice und Ostrava. Immer wieder gibt es Beifall, der dem glücklichen Regisseur zeigt, dass es ihm trotz alledem gelungen ist, mit Offenbachs Hilfe wenigstens ein bisschen Subversion zu üben:

»Als die Szenen liefen, in denen die Götter gegen Jupiter revoltieren, kam es zu spontanem Applaus der

Zuschauer. Als Zeichen der Zustimmung entzündeten Hunderte ihre mitgebrachten Wunderkerzen. Die Fahnen der revoltierenden Götter ähnelten der Fahne der damaligen ČSSR. Das Publikum zog lachend Parallelen zu den politischen Vorgängen von 1968. Ein junger russischer Regisseur, der neben mir saß, amüsierte sich und meinte: »Offenbach würde sich freuen. Ich hätte nie geglaubt, dass Operette so aktuell werden kann.«⁵⁸

Epilog

Nach dem Erfolg des *Orpheus* will die DEFA gern weiter mit Horst Bonnet arbeiten. Er selbst sucht nach einem Stoff, »der mir die Möglichkeit gibt, eine Geschichte zu erzählen, die auch im musikalischen Teil von Schauspielern bestritten wird, dessen Musik daher auch von vornherein für bestimmte Schauspieler geschrieben wird. Ich denke da beispielsweise an eine neue Version der »Bettleroper« von Gay und Pepsusch, neu komponiert eigens für unsere singenden Schauspieler.«⁵⁹ Dann ist eine Zeitlang das Musical »Mein Freund Bunbury« von Gerd Natschinski für eine Adaption im Gespräch. Doch Natschinski möchte sein Werk nicht, wie die DEFA vorgibt, auf neunzig Minuten zusammengestrichen sehen. Und Bonnet unterstützt ihn darin. – Jahre später erhält Bonnet einen ersten Entwurf zu dem Musicalfilm *Zille und ich* auf seinen Tisch, kann sich damit aber nicht anfreunden; der Film wird 1983 von Werner W. Wallroth inszeniert. Bonnets Vorschlag, beim Verband der Film- und Fernsehschaffenden oder innerhalb der DEFA-Dramaturgie einen Arbeitskreis zu schaffen, der sich mit der Spezifik des Musikfilms befasst, wird nicht in die Tat umgesetzt. Inzwischen hat der Regisseur mehr als genug am Theater zu tun, an der Berliner Staatsoper, aber auch im Westen, in Österreich und der Bundesrepublik. Einen Film dreht er nie wieder.

Orpheus in der Unterwelt bleibt auch der letzte 70mm-Film aus Babelsberg. Das opulente Kinoformat hat sich als Sackgasse erwiesen: Keine der teuren 70mm-Produktionen hat seine Kosten je wieder eingespielt, auch die Auslandsverkäufe sind eher unter den Erwartungen geblieben. So wird die 70mm-Technologie, die einst mit großem Aufwand gestartet war, fast sang- und klanglos aufgegeben. Heute erfreuen sich die 70mm-Filme der DEFA, vor allem *Goya*, *Eolomea* und der *Orpheus*, eines großen Interesses der international gut vernetzten 70mm-Community. ■





Die Analogmaterialien und die digitalen Rohdaten zum Film *Orpheus in der Unterwelt* (Horst Bonnet, 1973) werden im Bundesarchiv gesichert. Mittlerweile liegt die digitale Neubearbeitung dem Kinoverleih der Deutschen Kinemathek als DCP vor:
DEFA-filmverleih@
deutsche-kinemathek.de

Endnoten

- 1 Manfred Haedler: Der Olymp trägt weiß. In: Der Morgen, 8.4.1973.
- 2 Gudrun Skulski: In der Welt des Olymp. In: Neue Zeit, 18.4.1973.
- 3 Hermann Schirrmeyer: Götter ohne Heiligenschein. In: Tribüne, 19.4.1973.
- 4 Die kommenden deutschen Filme der DEFA. Berlin 1946. Akademie der Künste Berlin, Slatan Dudow Archiv, Sign. 2044.
- 5 Unter anderem geht das Szenarium an Frank Beyer, Günter Reisch, Günther Rücker, Hans-Joachim Kasprzik, Ralf Kirsten und Egon Günther. Vgl. Dieter Wolf: Gruppe Babelsberg. Unsere nichtgedrehten Filme. Das Neue Berlin, 2000, S. 229-231.
- 6 Manfred Haedler ordnet sie als »Verfilmungen theatergeschichtlich wichtiger Bühneninszenierungen« ein. Vgl. Manfred Haedler: »Der weiße Fleck« Musikfilm. In: Horst Knietzsch (Hg.): Prisma. Kino- und Fernseh Almanach, Bd. 7. Berlin: Henschelverlag 1975, S. 64-79, hier S. 66.
- 7 Vgl. dazu Eckart Kröplin: Operntheater in der DDR. Zwischen neuer Ästhetik und politischen Dogmen. Berlin: Henschel 2020, S. 62.
- 8 Horst Bonnet trat u. a. in den Kurzspielfilmen Fahndungsakte D.V.C. 452 - Ein Tatsachenbericht (Bernhard Wentzel, 1937), Es kann der Beste nicht in Frieden leben (Phil Jutzi, 1938) und Pitty (Jürgen von Alten, 1938) sowie in den abendfüllenden Produktionen Kinderarzt Dr. Engel (Johannes Riemann, 1936) und Zwischen den Eltern (Hans Hinrich, 1937/38) auf. - Die DEFA besetzte ihn in Die Meere rufen (Eduard Kubat, 1951), Geheimakten Solvay (Martin Hellberg, 1952) und Jacke wie Hose (Eduard Kubat, 1953).
- 9 Premiere: 19.10.1963.
- 10 Zeitzeugengespräch mit Horst Bonnet. Durchgeführt und aufgezeichnet am 5. Dezember 2000 von Elke Schieber und Ingolf Vonau. Filmmuseum Potsdam, Archiv. Abschrift, S. 7-8 (für den Druck leicht bearbeitet). An dieser Stelle danken die DEFA-Stiftung und der Autor vor allem Ingolf Vonau und dem Filmmuseum Potsdam für den Hinweis auf dieses Interview und dessen Bereitstellung.
- 11 Zeitzeugengespräch mit Horst Bonnet. A. a. O, S. 8.
- 12 Vgl. Dieter Wolf: Gruppe Babelsberg. Unsere nichtgedrehten Filme. A. a. O - Während die DEFA zögert, wird »Die schöne Helena« von Peter Hacks als Operette für Schauspieler zum Publikumserfolg am Deutschen Theater Berlin. Benno Besson inszeniert mit Fred Düren als Paris und Elsa Grube-Deister als Helena, Premiere ist im November 1964.
- 13 Sein erster »Orpheus« sang in Erfurt. Vier Fragen an Horst Bonnet. In: Das Volk, 19.4.1974.
- 14 Zeitzeugengespräch mit Horst Bonnet. A. a. O, S. 9.
- 15 Manfred Haedler: »Der weiße Fleck« Musikfilm. A. a. O, S. 71.
- 16 Brief von Horst Bonnet an Walter Felsenstein, 3.2.1968. Akademie der Künste Berlin, Walter-Felsenstein-Archiv, Sign. 5421.
- 17 Beratung über den Thematischen Produktionsplan 1969. Protokoll der Direktionssitzung vom 25.6.1968. BArch DR 117/21618 Direktionssitzungen 14.5.1968-25.6.1968.
- 18 Sein erster »Orpheus« sang in Erfurt. A. a. O.
- 19 Sigrid Neef: Regisseure im Gespräch: Horst Bonnet. In: Theater der Zeit, Heft 12/1979, S. 43.
- 20 Protokoll vom 10.9.1968. BArch DR 117/21619 Direktionssitzungen 18.7.1968-26.11.1968.
- 21 Brief von Rudolf Hannemann, 14.10.1968. BArch DR 117/30644. Orpheus in der Unterwelt. Disposition, Besetzungsbüro u. a. - Weitere Adressaten des Briefes waren Werner Schulz (Metropol-Theater Berlin, Kostüm) sowie die Schauspieler Horst Schulze, Gerry Wolff, Marianne Wünscher und Regina Beyer.
- 22 Werner Mittenzwei: Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945-2000. Leipzig: Faber & Faber 2001, S. 251.
- 23 Bernd Florath: Einleitung 1968. In: Die DDR im Blick der Stasi. Die geheimen Berichte an die SED-Führung. 1968. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2018, S. 48-49.
- 24 Reaktionen in der DDR auf das Ende des Prager Frühlings. Hg. v. Bundeszentrale für politische Bildung und Robert-Havemann-Gesellschaft e. V., letzte Änderung Dezember 2019, www.jugendopposition.de/145366.
- 25 Zeitzeugengespräch mit Horst Bonnet. A. a. O, S. 5.
- 26 Brief aus Prag an Walter Felsenstein, 24.10.1968. Akademie der Künste Berlin, Walter-Felsenstein-Archiv, Sign. 4548.
- 27 Walter Felsenstein an Edward Haken, Künstler des Volkes, Praha, ČSSR, 15.12.1968. Akademie der Künste Berlin, Walter-Felsenstein-Archiv, Sign. 4548.
- 28 Zeitzeugengespräch mit Horst Bonnet. A. a. O, S. 5.
- 29 Opern-Zeiten. Entwürfe, Erfahrungen, Begegnungen mit Götz Friedrich. Eine Künstlerbiographie in 107 Beiträgen zum 65. Geburtstag, hg. von F. Wilhelm Christians. Berlin: Propyläen 1995. Zitiert nach: Barbara Giese: Ewig hoffend - ewig liebend. Eine lange Nacht über den Musiktheaterregisseur Götz Friedrich, Deutschlandfunk Kultur 2017. <https://www.deutschlandfunk.de/lange-nacht-ueber-goetz-friedrich-ewig-hoffend-ewig-liebend-100.html> [Abgerufen am 31.7.2021.]
- 30 Zeitzeugengespräch mit Horst Bonnet. A. a. O, S. 6.
- 31 Zeitzeugengespräch mit Horst Bonnet. A. a. O, S. 9.
- 32 Einschätzung der Gruppe »Johannisthal« vom 24.1.1973. In: Materialsammlung der DEFA-Stiftung zur Digitalisierung von Orpheus in der Unterwelt.
- 33 BArch DR 117/21629 Ständige Beratung beim Hauptdirektor Januar bis Dezember 1972, Blatt 105.
- 34 Manfred Haedler: »Der weiße Fleck« Musikfilm. A. a. O, S. 68.
- 35 BArch DR 117/21639 Ständige Beratung beim Hauptdirektor Januar bis September 1973.
- 36 Wettbewerbsverpflichtung des Drehkollektivs der Klein-Produktion für den Film 00/569 Orpheus in der Unterwelt vom 26.1.1973, S.2. BArch DR 117 vorl. BA (III)2761c. - Die Sammlung für die Weltfestspiele erbringt schließlich 130,- Mark. Vgl.: Meldung über die Erfüllung der Wettbewerbsverpflichtungen vom 2.11.1973. Ebd.
- 37 Orpheus in der Unterwelt. Schlussbericht per 30.9.1973. BArch DR 117/vorl. BA (III) 2761c.

- 38 Ebd.
- 39 Die folgenden Erinnerungen und Zitate entstammen einem Telefongespräch zwischen dem Autor und Christiane Dorst am 17. 8.2021.
- 40 Zeitzeugengespräch mit Horst Bonnet. A. a. O, S. 12.
- 41 Bärbel Beuchler: Mit Witz, Spaß und nacktem Busen. In: SUPERillu, Heft 10/2008. Verwendet wurde auch das Typoskript des Gesprächs mit Helga Piur, Dorit Gäbler und Rolf Hoppe vom 8.2.2008, das mir Bärbel Beuchler freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.
- 42 Telefonat mit Dorit Gäbler am 9.9.2021.
- 43 Der komplizierte Weg zum Spielfilmkameramann. Peter Badel im Gespräch mit Otto Hanisch. In: Peter Badel: Kamera läuft, Band I, Berlin: Schriftenreihe der DEFA-Stiftung 2007, S. 42.
- 44 Ebd., S. 37-38.
- 45 Ebd., S. 38
- 46 Ebd., S. 48-49.
- 47 Zeitzeugengespräch mit Horst Bonnet. A. a. O, S. 11.
- 48 Maximilian Tauscher an Ralf Schenk, Mail vom 9.9.2021.
- 49 Aktennotiz von Klein-Produktion an Verteiler (u. a. Albert Wilkening, Gert Golde), 15.11.1973. In: Materialsammlung der DEFA-Stiftung zur Digitalisierung von Orpheus in der Unterwelt.
- 50 Albert Wilkening: Einschätzung zur Abnahme Orpheus in der Unterwelt. 5.10.1973. BArch DR 117 vorl. BA (III)2761c.
- 51 Orpheus in der Unterwelt. Einsatzbegründung PROGRESS vom 10.12.1973. Zulassungsakten. BArch DR 1 - Z 187, Blatt 008.
- 52 Günter Sobe: Einmal vom Olymp zum Hades und zurück. In: Berliner Zeitung, 17.2.1974.
- 53 Manfred Haedler: Olympisches Feuerwerk. In: Der Morgen, 10.2.1974.
- 54 Heinz Hofmann: Wer möchte da nicht Jupi sein. In: Nationalzeitung, Berlin/DDR, 12.2.1974.
- 55 Renate Holland-Moritz: Kino-Eule. In: Eulenspiegel, Heft 13/1974, 4.3.1974.
- 56 Hans-Jürgen Schaefer: Amouröse Geschichten des Monsieur Jacques. In: Neues Deutschland, Berlin/DDR, 15.2.1974.
- 57 Margit Miosga: »Denkt bitte nach und schweigt nicht!«. In: taz - Die Tageszeitung, 21.8.1992.
- 58 Horst Bonnet in: Orpheus in der Unterwelt. Presseinformation des PROGRESS Film-Verleih zum Wiedereinsatz 1992, S. 7.
- 59 Manfred Haedler: »Der weiße Fleck« Musikfilm. A. a. O, S. 72.



Wenn sich im unlängst rekonstruierten DEFA-Film **Fräulein Schmetterling** (Kurt Barthel, 1965/66 und 2020) in der dritten Filmminute die 17-jährige Helene Raupe unter den zweifelnden Blicken der Straßenpassanten in die Luft über die Dächer von Berlin erhebt, erklingt ein Jazztitel im schwebenden Dreivierteltakt.

Ein Kommentar von Peter Rabenalt

Schmetterlinge lieben Jazz!



Jazz Filmmusik!?

als

Mit dem Regisseur Kurt Barthel war ich seit der gemeinsamen Arbeit im Studentenkabarett der Filmhochschule und bei seiner ersten dokumentarischen Filmübung *Die Kraft* befreundet. Er kannte meine musikalischen Ambitionen und so sprachen wir auch über die Filmmusik, während er 1965 am Drehbuch für *Fräulein Schmetterling* saß. Ich hatte mich schon immer gefragt, warum Jazz so selten als Filmmusik verwendet wird. Einer meiner damaligen Favoriten in dieser Hinsicht war das amerikanische »Modern Jazz Quartett«, das ich vor dem 13. August 1961 zweimal in Berlin erlebt hatte und das mich mit seinem kammermusikalischen Stil faszinierte. Ich wollte etwas Ähnliches im Film anwenden. Das kam Kurt sehr gelegen. Die kleine Geschichte erzählt von einer Siebzehnjährigen und ihrer jüngeren Schwester mit dem auf den Filmtitel bezüglichen Familiennamen Raupe. Das sagt etwas über den möglichen Erzählstil des Films in poetischer Hinsicht aus. Schon aus dem Drehbuch ging hervor, dass Tagträume und Fantastisches innerhalb der realistischen Handlung, die sich vor allem um das Finden einer geeigneten Arbeitsstelle für Helene dreht, eine Rolle spielen sollten. Die kleine Schwester hat einen Zauberring, mit dem sie Menschen nach ihren Vorstellungen verwandeln kann. Die große Schwester sollte sogar wie ein Schmetterling über dem grauen Alltag schweben können. Im Gegensatz dazu würden Montagen mit dokumentarischen Beobachtungen vom Alltag in Berlin stehen. Als wesentliche poetische Ebene treffen die Kinder bei einem Zirkusbesuch auf einen Clown, der die Sonne als Blume auf die Erde holt und damit Freundlichkeit in die Welt bringt. Mit ihm gehen sie dann auf die Berliner Straßen und vertei-



Milan Sládek und Melania Jakubisková
in *Fräulein Schmetterling*

len Blumen, um alle Menschen zur Freundlichkeit zu ermutigen.

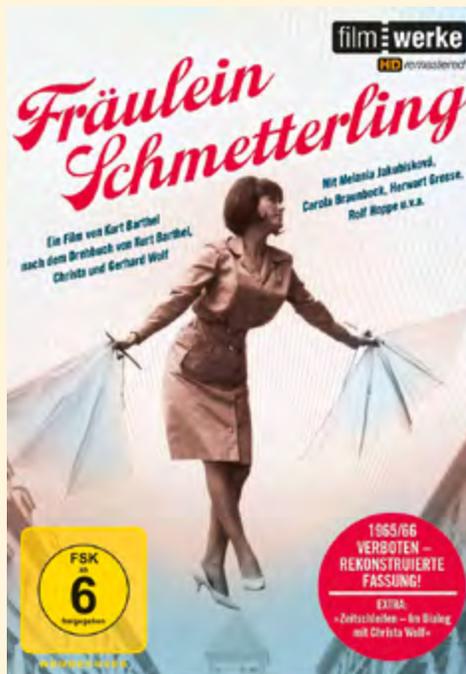
Ich erfand am Klavier improvisierend als Erstes einen Jazz-Walzer, der die Vorstellungen von einer poetischen Erzählweise dieser Geschichte nach unserem gemeinsamen Eindruck genau traf. So kam es, dass es bereits im Sommer 1965 an verschiedenen Stellen des Drehbuchs Vorstellungen und Angaben über die Musik gibt. Während der Dreharbeiten probierten wir immer wieder mit provisorischer Musik am Schneidetisch, wie Bild und Musik zusammengehen könnten. Von vornherein war klar, dass die Musik nicht wie üblich für die fertig montierten Szenen komponiert und aufgenommen würde, sondern sich als eigene poetische Ebene bis hin zu freier Improvisation entwickeln sollte. Damit war auch klar, dass dafür das DEFA-Sinfonieorchester nicht infrage kam. So etwas musste extra beantragt werden, denn die Musikaufnahmen waren ja eine feste Planposition. Ich benannte aus persönlicher Kenntnis die Musiker. Der Pianist war mir aus dem eigenen Quartett vertraut, mit dem ich im Babelsberger Jazzkeller spielte. Der Vibrafonist gehörte zusammen mit Bass und Schlagzeug zu einer Potsdamer Band und die Jazzflöte spielte ein Tenorsaxofonist der Big Band des Berliner Rundfunks.

Am 13. und 14. Dezember, also am unmittelbaren Vorabend des 11. Plenums des Zentralkomitees der SED, fanden Musikaufnahmen für *Fräulein Schmetterling* im Berliner Rundfunkstudio in der Nalepastraße statt. Das verfügte über die modernere Aufnahmetechnik und mehr Professionalität für diese Art von Musik. Es wurden brillante Aufnahmen (ohne Bild!), die unseren Schmetterling fliegen lassen würden. Wir ahnten nicht, dass der Stab auch über

Peter Rabenalt als Saxophonist im Film
Fräulein Schmetterling

diesen Film schon gebrochen war. Als Ergebnis der zwei Aufnahmetage lagen mehrere Musiken mit unterschiedlichem Grundcharakter vor: der lyrisch-romantische Jazzwalzer und swingende Aufnahmen in verschiedenen Versionen. Wesentlich waren zwei unbegleitete Soloimprovisationen über das Hauptthema, eine für Vibrafon, die sich eng an das Schmetterling-Thema anlehnte, und ein ausgedehntes Flötensolo mit sehr unterschiedlichen Charakteristiken. Damit wollten wir filmmusikalische Klischees vermeiden und möglichst viel von der Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit von Jazzimprovisationen für den Film gewinnen. Mir war klar, dass die Auswahl und das Einfügen der »richtigen« Musikausschnitte ein eigenständiger Montagevorgang sein würde. Es könnte in den Ton-Bild-Beziehungen so etwas wie die Attraktionsmontage im Stummfilm entstehen.

Dazu sollte es aber durch den angeordneten Abbruch der Arbeiten nicht mehr kommen. Da bis dahin mit der neu aufgenommenen Musik außer für Helenes ersten Flugversuch noch gar nicht gearbeitet worden ist, mussten frühere Versuche fehlschlagen, diesem Material eine vorführbare Form zu geben. Erst die 2019 begonnene umfassende Rekonstruktion ließ erkennen, welche Funktion der Musik zugeordnet war. Die originalen Musikbänder mit den Aufnahmen aus dem Rundfunkstudio waren nicht mehr erhalten, aber ich hatte alles für mein privates Archiv umgespielt und konnte nun am Computer Zuordnungen sowie kleine Ergänzungen aus meinem persönlichen Archiv vornehmen. In erfreulich produktiver Zusammenarbeit mit den jungen Cutterinnen und Sounddesignern, die sich mit den Filmbildern immerhin in der Welt ihrer Großeltern bewegten, folgen nun Sequenzen wie die Wunschberuf-Montage, die Exquisit-Episode, das Verwandeln des unfreundlichen Berliner Alltags in Helenes Wunschvorstellung und der erste Zirkusbesuch ziemlich genau dem Drehbuch. In den thematisch allgemeineren Montagesequenzen über das Berliner Leben auf der Straße, über Kinder und Paare, in Helenes Träumen und Visionen von Liebe und Lebensglück und in den Szenen mit dem Clown als Vermittler zur Wirklichkeit bewies sich die spezielle Eigenschaft des Jazz, mit den solistischen Improvisationen eine besondere Art von Intensität der Wirkung zu erreichen. Obwohl das alles, wäre es 1965 vollendet worden, sehr wahrscheinlich anders ausgesehen hätte, bin ich mir sicher: Es ist ganz im Sinne des Regisseurs Kurt Barthel, der ja leider nicht mehr erleben konnte, wie Fräulein Schmetterling mit Jazzmusik fliegt. ■



Der Gegenwartsfilm **Fräulein Schmetterling** wurde 1965/66 von Regisseur Kurt Barthel nach einem Drehbuch von Christa und Gerhard Wolf realisiert, gelangte durch das Verbot infolge des 11. Plenums des Zentralkomitees der SED aber nie zur Endfertigung. Im Auftrag der DEFA-Stiftung und mit Mitteln des Förderprogramms Filmerbe (FFE) wurden in den letzten Jahren viele der vorhandenen Drehmaterialien und verschiedene Schnittvarianten entlang des ursprünglichen Regiedrehbuchs geprüft, aufwendig rekonstruiert und teilweise nachsynchronisiert. Peter Rabenalt, der die Filmmusik komponierte, gehörte ebenfalls zum Rekonstruktionsteam. Entstanden ist ein wichtiges Zeitdokument, das sowohl die Möglichkeiten und neuen künstlerischen Wege der DEFA-Filmschaffenden als auch ihre politisch-ideologische Verhinderung eindrucksvoll aufzeigt. Im Film spielt Melania Jakubisková die fantasievolle Helene Raupe, die sich gemeinsam mit ihrer Schwester als Vollwaise auf die Suche nach einem selbstbestimmten, glücklichen Leben macht und dabei oft mit ihren Lebensträumen einer allzu vorurteilsvollen Gesellschaft und starren staatlichen Mechanismen gegenübersteht. Inzwischen ist der Spielfilm gemeinsam mit dem Dokumentarfilm **Zeitschleifen – Im Dialog mit Christa Wolf** (Karlheinz Mund, 1990/91) auf DVD erschienen.

www.icestorm.de



anschauen & entdecken: Die Filme von Slatan Dudow

UNSER TÄGLICH BROT

Ein DEFA-Film von SLATAN DUDOW (1949)
BUCH: SLATAN DUDOW,
HANS JOACHIM BEYER, LUDWIG TUREK
MUSIK: HANNS EISLER

Produktionsleitung: Fritz Klotzsch · Kamera: Robert Baberske · Bauten: Wilhelm Vorweg,
Alfred Schulz · Mit Paul Bildt, Harry Hindemith, Paul Edwin Roth, Inge Landgut,
Irene Korb, Siegmund Schneider u.v.a.



G. Brandt 73



Von der Treuhand in treue Hände

Till Grahl über das Deutsche Institut für Animationsfilm



Die Gründung des Deutschen Instituts für Animationsfilm (DIAF) ist unmittelbar mit der Abwicklung des DEFA-Studios für Trickfilme in Dresden verbunden: Nach dem Fall der Mauer wurde das Studio, in dem von 1955 bis 1990 rund 900 Animationsfilme fürs Kino und eine ähnliche Anzahl für Fernsehen, Werbung und verschiedene externe Auftraggeber entstanden, stillgelegt. Die Räumlichkeiten wurden von einer MDR-Tochter bezogen und lediglich einige wenige begonnene Produktionen konnten zu Ende geführt werden, während die Treuhand versuchte, einen Käufer für das Trickfilmstudio zu finden. Diese Suche blieb erfolglos, weshalb auch die letzten verbliebenen Arbeitsplätze und Lager geräumt wurden. Es war die Zeit der Wende, die neuen Hausherrn wollten zeigen, dass gearbeitet wird, also mussten Späne fallen. Doch genau dieser Umgang mit dem künstlerischen Erbe der »Trick-Fabrik« war es, der etliche der ehemaligen Trickfilmer, darunter die späteren DIAF-Gründungsmitglieder Sabine Scholze, Barbara Atanassow und Ralf Kukula, auf den Plan rief. Eilig brachten sie Puppen, Phasenzeichnungen, Folien, Filme, Fotos, Akten und andere Belege des künstlerischen Schaffens in Sicherheit.

So bewahrten die engagierten Filmfreunde nicht nur das DEFA-Trickfilm-Erbe vor der Vernichtung, sondern legten auch den Grundstock für den heutigen Bestand des DIAF, den das Institut treuhänderisch für das Bundesarchiv/Filmarchiv verwaltet. Als gemeinnütziger Verein mit Sitz in Dresden wird das DIAF vom Freistaat Sachsen sowie der Landeshauptstadt Dresden institutionell gefördert. Zahlreiche Projekte des Instituts werden darüber hinaus in Zusammenarbeit mit der DEFA-Stiftung realisiert.

Sammeln, ordnen, zeigen: Die Sammlung

Mit etwa 100.000 Zeichentrick-Folien, hunderten Puppen, Requisiten und Bauten sowie über 1.000 Silhouetten- und Flachfiguren verfügt das DIAF heute über eine der weltweit größten Sammlungen von Arbeitsmaterialien zu Animationsfilmen. Ergänzt wird diese Sammlung durch rund 3.500 Filmkopien, 4.000 Entwürfe zu Figuren, Szenen und Hintergründe, Plakate, Korrespondenzen und persönliche Materialien der Filmschaffenden. Auch Filmemacherinnen und Filmemacher, die in der Bundesrepublik arbeiteten oder im wiedervereinigten Deutschland tätig sind, sowie private Sammlerinnen und Sammler haben ihre Vor- und Nachlässe nach Dresden gegeben, sodass das Institut sein Sammlungsfeld auf das gesamtdeutsche Trickfilmschaffen von seinen Anfängen bis heute ausweiten konnte.

Die Entwicklung des DIAF vom beherrzten Nachlassverwalter zu einer bedeutenden filmhistorischen Sammlung wurde 2020 mit der Aufnahme als ko-



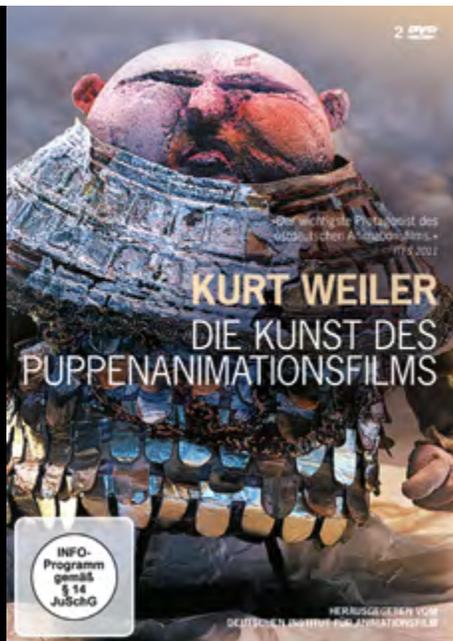
Ausstellungssignet: DIAF / Julia Dufek, basierend auf Fotos von G. Niendorf (DEFA, ca. 1970, DIAF / Nachlass Kurt Weiler) und Rolf Hofmann (Figur aus **Floh im Ohr**, 1970, gestaltet von Achim Freyer), Gestaltung: pureberry – Nadine Bechmann

optiertes Mitglied in den Koordinierungsrat des Deutschen Kinematheksverbands gewürdigt, der als Zusammenschluss der wichtigsten deutschen Filmerbe-Institutionen fungiert.

Nach wie vor fühlt sich das DIAF den im DEFA-Studio praktizierten Animationstechniken sowie den dort tätigen Filmschaffenden besonders verbunden. Durch deren aktive Einbindung in die Forschungsarbeit als Zeitzeugen ist es dem DIAF in den vergangenen Jahren beispielsweise gelungen, 2019 den Nachlass des neben Lotte Reiniger (mit der er im Briefwechsel stand) bedeutendsten Silhouetten-Filmers und Mitbegründers des Dresdner Trickfilmstudios Bruno J. Böttge (*Der Teufel und der Drescher*, 1954; *Die kleine Hexe*, 1982 u. v. a.) dauerhaft für seine Sammlung zu sichern.

Restaurieren und präsentieren: Die Ausstellungen

Bereits zwei Jahre zuvor war es dem DIAF gelungen, den Nachlass des Ausnahmeregisseurs Kurt Weiler von dessen Familie zu erwerben. Der inzwischen aufwendig restaurierte und um eigene Bestände sowie Neuerwerbungen ergänzte Bestand wird derzeit anlässlich Weilers 100. Geburtstags am 16. August 2021 in einer Sonderausstellung in den Technischen Sammlungen in Dresden gezeigt. Die Ausstellung zeichnet



Die 2012 vom DIAF herausgegebene Doppel-DVD bei absolut MEDIEN präsentiert aus dem gut vierzigjährigen Schaffen von Kurt Weiler eine Auswahl seiner künstlerisch bemerkenswerten DEFA-Animationsfilme und enthält ebenso Interviewpassagen mit dem Regisseur.

www.absolutmedien.de



anhand der wichtigsten Stationen das wechselvolle Leben Weilers nach, das ihn unter der NS-Herrschaft zunächst ins Exil nach England zwang, wo er seine Leidenschaft für den Trickfilm entdeckte und diese in das zerstörte Nachkriegsdeutschland mitbrachte. Von der sozialistischen Idee überzeugt, konnte er in der DDR Fuß fassen und wurde zu einem der wichtigsten Avantgardefilmer, der unbeirrt auf anspruchsvolle Experimente in Stil und Material setzte und damit einen erheblichen Anteil an der ostdeutschen Variante des Animationsfilms und am Profil des Dresdner DEFA-Studios für Trickfilme hatte, wo ein wesentlicher Teil seiner Filme entstand.

Die Ausstellung nimmt ihre Besucherinnen und Besucher mit auf eine Reise durch die Filme Weilers, die zugleich eine Reise durch die großen Mythen der Welt ist. Ob asiatische oder orientalische Märchen, biblische Geschichten, antike Sagen, Shakespeare oder

eigene Stoffe: Weiler ließ sich nie auf ein thematisches Gebiet festlegen, war belesen, weltoffen und hatte durch sein Engagement für die internationale Vereinigung von Trickfilmern ASIFA sowie durch Festivalteilnahmen Gelegenheit, über den Tellerrand der DDR zu blicken.

Mindestens genauso vielfältig wie die Themen ist auch die Gestaltung von Weilers Hauptdarstellerinnen: den Puppen. Ganz im Sinne des klassischen Brecht-Theaters fungieren sie nicht als naturalistische Abbilder der Wirklichkeit, sondern als stilisierte, abstrakte Überhöhungen. Ein besonderer Glücksfall ist es, dass das DIAF heute über die größte Sammlung von Weilers Figuren verfügt. Jedoch hat der Lauf der Zeit erhebliche Spuren an ihnen hinterlassen. Deshalb wurden die überlieferten Figuren für die Ausstellung mit großem Aufwand von der Puppengestalterin und ehemaligen Weiler-Mitarbeiterin Martina Großer restauriert, um sie in ihrer ganzen Ausdruckskraft präsentieren zu können.

Mit der Erschließung des Nachlasses und der Präsentation der Sammlung – flankiert von qualitativ hochwertigen Digitalisierungen von Weilers Filmen durch die DEFA-Stiftung – hebt das DIAF einen beachtlichen Schatz der deutschen Filmgeschichte und würdigt eine der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten des deutschen Animationsfilms des 20. Jahrhunderts. Nicht zuletzt soll die Ausstellung auch die Wahrnehmung des DIAF insgesamt nachhaltig verbessern. Schließlich sind sich seine Mitarbeiterinnen, Mitarbeiter und Mitglieder ihrer gesellschaftlichen Verantwortung für die ihnen anvertrauten Werte bewusst und verstehen die Pflege der Sammlungsbestände, deren Bewahrung als kulturelles Erbe für zukünftige Generationen, ihre wissenschaftliche Erforschung sowie die Präsentation und Vermittlung von Wissen zur Technik und der Geschichte des Animationsfilms als ihre Kernaufgaben.

Vorherige Sonderausstellungen der letzten Jahre zeigten unter anderem die Übertragung von künstlerischen Malereitechniken wie Acryl- oder Ölmalerei in die bewegte Form des Animationsfilms (»Animierte Malerei – Gemälde als Filme«, 2019), den »Der Sandmann und Sachsen« (2019/20) sowie die Wechselwirkungen zwischen staatlich vorgeschriebener Gleichberechtigung von Frau und Mann und der Lebensrealität von arbeitenden Frauen, heruntergebrochen auf den Mikrokosmos des DEFA-Studios für Trickfilme (»Aus der Rolle gefallen«, 2020/21). Die Ausstellungen der jüngeren Zeit sind für eine Nachnutzung als Wanderausstellung konzipiert, sodass das DIAF sie auf Reisen schicken und einem erweiterten Publikumskreis zugänglich machen kann. Darüber hinaus werden die Ausstellungen von Publikationen und Filmprogrammen begleitet.



Daten, Zahlen, Umzug: Die Projekte

Um die Recherche und den Zugang zur Sammlung für Forschende, Journalisten und andere interessierte Nutzer unkompliziert zu ermöglichen, ist es ein mittelfristiges Ziel des DIAF, seinen gesamten Archivbestand systematisch und detailliert in einer digitalen Datenbank zu erfassen und diese in einem Onlinekatalog zur Verfügung zu stellen. Hierfür hat das Institut vom Sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft, Kultur und Tourismus eine Sonderförderung erhalten, mit der die Sammlungsdatenbank DAPHNE angeschafft wurde. Derzeit arbeitet das DIAF mit Hochdruck an der Übertragung des existierenden Datenbestandes und den ersten Eintragungen von Archivmaterialien.

Seit mehreren Jahren arbeitet das DIAF zudem an einer Chronologie zum Animationsfilm in Deutschland, die auf der Institutswebsite veröffentlicht ist und

Die Dauerausstellung »Animation made in Dresden – Das DEFA-Studio für Trickfilme« zeigt Puppenfiguren, Requisiten, nachempfundene Filmsets, Zeichenfolien und Flachfiguren, aber auch Arbeitsweisen und Schritte bei der Herstellung von Animationsfilmen

kontinuierlich ergänzt wird. Darin finden Fachleute und Filminteressierte umfangreiche Informationen von den Anfängen des Trickfilms bis zum Ende der 1950er-Jahre: Die nach Dekaden untergliederte Zusammenstellung umfasst nicht nur herausragende Filmproduktionen und Publikationen sowie zentrale filmpolitische Ereignisse, sondern versucht auch, Entwicklungslinien von Filmschaffenden und Produktionsstätten nachzuzeichnen, fachtheoretische Diskussionen transparent zu machen und technische Neuerungen in ihren zeitlichen Kontext zu stellen. Die Aufstellung wird fortlaufend aktualisiert und mit den noch fehlenden Dekaden ergänzt, um die mittlerweile 110-jährige Geschichte des Trickfilms in Deutschland abzubilden. Die Chronologie ist das Ergebnis jahrelanger Forschungsarbeit von Vereinsmitgliedern des DIAF e. V., darunter Ralf Forster und Jeanpaul Goergen, Rolf Giesen und Volker Petzold.

Neben den Archiv- und Ausstellungsräumen in den Technischen Sammlungen verfügt das DIAF über eine Geschäftsstelle, die erst in diesem Jahr ihre neuen Räumlichkeiten in der sogenannten »Reaktanz« des Kraftwerks Mitte – einem zum kulturellen Hotspot der Stadt umgebauten ehemaligen Heizkraftwerk im Herzen der Stadt – beziehen konnte. Das Dachgeschoss mit seinen hellen, großzügigen Räumen beherbergt nun die Büros und die Forschungsbibliothek des DIAF und ist ein idealer Standort, um sich mit Partnern, Förderern und anderen Institutionen zu vernetzen. ■

DIAF
DEUTSCHES
INSTITUT FÜR
ANIMATIONSFILM

Mehr Informationen zum DIAF, seinen Sammlungen und Ausstellungen finden Sie unter

www.diaf.de



Die bunte Welt der Animation

Ralf Schenk mit einer kleinen Geschichte des DEFA-Studios für Trickfilme

Ein verfressenes Teufelchen, das Pfannkuchen klaut und ein ganzes Kasperletheater in Alarm versetzt. Der pausbäckige Herr Winter, der vor den ersten Sonnenstrahlen in die Arktis flieht. Das Birnenmädchen, das einen König überlistet. Die alte Schildkröte, die nach Paris reist, um Cancan zu tanzen. Und der geheimnisvolle, bunt schillernde Vogel Turlipan – das sind nur fünf von Tausenden Figuren, die im DEFA-Studio für Trickfilme zum Leben erweckt wurden. Sie erzählen vom Können der Dresdner Animationsfilmkünstlerinnen und -künstler, ihrer Entdeckerfreude, Fantasie und Fabulierlust. Dreieinhalb Jahrzehnte lang wirkten sie in ihrem Studio auf den Gorbitzer Höhen und drehten rund 950 Animationsfilme fürs Kino. Ob als Silhouettenfilm oder im Zeichen-, Lege- und Puppentrickverfahren, ob mit Knet- oder Sandanimationen: Alles geschah in sorgfältiger, oft experimentierfreudiger Handarbeit. Denn gerade als die Computertechnik im Animationsfilm Einzug hielt, wurde das Studio aufgelöst.

Wie es begann ...

Am 1. April 1955 trat ein Beschluss des Ministerrates der DDR in Kraft, nach dem in Dresden ein juristisch und ökonomisch selbstständiges »DEFA-Studio für Trickfilme« seine Arbeit aufnahm. Als Standort wurde die einstige Tanz- und Speisegaststätte »Zum Reichsschmied« ausgewählt, die in den Jahren 1939/40 von der Firma »Boehner – Reklame und Film« zu einem Studio umgebaut und erweitert worden war. Nach 1945 hatten die sowjetischen Besatzungsbehörden das Gelände an die DEFA übergeben, die hier eine Außenstelle ihrer Berliner Zentrale installierte und bis 1954 vorwiegend Dokumentar- und populärwissenschaftliche Filme sowie Zuarbeiten zur Wochenschau *Der Augenzeuge* herstellte.

Mit der Gründung eines eigenen Trickfilmstudios betrat die DEFA kein vollkommenes Neuland. Schon

1946 hatte der von der Deutschen Zeichentrick GmbH kommende Gerhard Fieber vier kurze DEFA-Animationsfilme gedreht, darunter das Sujet *U-Bahnschreck* für die erste Ausgabe des *Augenzeugen*, eine Satire auf das Gedränge in der Berliner U-Bahn, sowie *Hans Klein*, ein Auftragsfilm zu den Gemeindewahlen für die SED. Nach längerer Pause waren es ab 1952 dann einzelne Regisseure, die sich innerhalb der vorhandenen DEFA-Strukturen um eine Wiederbelebung des Trickfilms bemühten: Kurt Weiler, zurückgekehrt aus englischem Exil, und Johannes Hempel schufen erste Puppentrickfilme. Bruno J. Böttge knüpfte, unter anderem mit dem Silhouettenfilm *Der Wolf und die sieben Geißlein* (1953), an die spezifisch deutsche Tradition des Scherenschnitts und der Schattenrisskunst, speziell an die Arbeiten der von ihm hochverehrten Lotte Reiniger an. Und Lothar Barke wagte sich mit *Katzen-*



Laut staatlichem Auftrag sollten achtzig Prozent der im Studio hergestellten Trickfilme im Kinderkino eingesetzt werden. Aus diesem Grunde wurde zunächst die Möglichkeit geprüft, deutsche Sagen und Märchen sowie neue DDR-Kinderbücher zu verfilmen; hinzu kamen selbst entwickelte, meist didaktische Geschichten aus dem Alltag von Kindern und ihren Eltern. Wie überall auf der Welt wurden Tierfiguren genutzt, um menschliche Eigenschaften und Verhaltensweisen vorzuführen, wobei das Vorbild Walt Disneys bisweilen deutlich zu erkennen war: so in Zeichentrickfilmen von Otto Sacher (*Wer rastet, der rostet*, 1956) oder Lothar Barke (*Vom Hasen, der nicht lernen wollte*, 1956). Zu formalen Experimenten kam es zunächst selten. Dem Vorwurf des »Formalismus« als einem Gegenpol zum »Sozialistischen Realismus«, also der Überbetonung der Form vor dem Inhalt, setzte sich kaum einer der frühen Dresdner Trickfilme aus. Und doch gab es erste Konflikte: Eine Zeitlang wurde der »Kasper« als dekadente Figur aus dem Repertoire gestrichen. Zudem wurden Märchen der Gebrüder Grimm nach sozialökonomischen oder

Der Wolf und die sieben Geißlein

(Bruno J. Böttge, 1953,
Silhouettenfilm)

musik (1954), einer Groteske über Rock 'n' Roll tanzende Jugendliche, an den Zeichentrick. Als diese Regisseure 1955 gebeten wurden, das neue Studio in Dresden mit aufzubauen, stimmten sie ebenso vorbehaltlos zu wie einige Absolventen der Hallenser Hochschule für industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein. Zur Gruppe gehörten Otto Sacher, Helmut Barkowsky, Katja und Klaus Georgi sowie Christl und Hans-Ulrich Wiemer. Auch der Puppenspieler Günter Rätz, der spätere Vater des Ost-Sandmännchens, Gerhard Behrendt, und der Erfinder des West-Sandmännchens Herbert K. Schulz kamen nach Dresden. Sie alle leisteten Pionierarbeit. Denn Tricktechnik war auf den Gorbitzer Höhen zunächst kaum vorhanden. So wurde getüftelt, geplant und gebaut, bis schon bald die ersten Dresdner Filme in den Kinos anliefen.





Dornröschen (Katja Georgi, 1965–1967,
Puppentrickfilm)

klassenkämpferischen Aspekten abgeklopft, so wie bei einer geplanten Adaption von »Hänsel und Gretel«, bei der sich Ende der 1950er-Jahre die Dramaturgie daran festbiss, dass die Hexe den Kapitalismus symbolisieren müsse und Hänsel und Gretel das kämpferische Proletariat. Noch in dem 1967 fertiggestellten *Dornröschen* (Katja Georgi) durfte der Prinz die Prinzessin nicht einfach nach Durchbrechen der Dornenhecke in den Arm nehmen, sondern musste sich vorher als Kämpfer gegen einen Drachen »bewähren«. Klaus Georgis Zeichentrickfilm *Blaue Mäuse gibt es nicht* (1957/58), der sich auf verspielte Weise über dogmatische Welt- und Kunstsichten lustig machte, drohte zeitweilig das Verbot. Gleichsam als politischer Gegenentwurf entstand der Flachfigurenfilm *Ich sehe das so!* (1958) von Bruno J. Böttge, in dem ein abstrakter Maler als Esel denunziert wird.

Mit einigen als Familienfilm deklarierten Arbeiten wandte sich die DEFA auch aktuellen gesellschaftlichen, politischen und technischen Entwicklungen zu. Walter Späters Handpuppenfilm *Krawall im Stall* (1960) plädierte zum Beispiel in heiterer Form für Genossenschaften auf dem Lande. Auch die Begeisterung für die Raumfahrt schlug sich in mehreren Produktionen nieder: In dem Puppentrickfilm *Gleich links hinterm Mond* (Günter Rätz, 1959) wird der Weihnachtsmann beauftragt herauszufinden, was ein »Sputnik« ist; in *Abenteuer im All* (Hans-Ulrich Wiemer, 1959) simulieren Puppenkinder mithilfe eines selbst gebauten Raketenmodells einen Weltraumflug; in dem pointiert montierten satirischen Zeichentrickfilm *Die Sensation des Jahrhunderts* (Otto Sacher, 1959/60) werden die Bemühungen der USA auf die Schippe genommen, der Sowjetunion bei der Mondlandung zuvorzukommen. Und im Puppentrickfilm *Unternehmen Proxima Centauri* (Jörg d’Bomba, 1962) fliegen vier

Forscher mit einer Protonenrakete in ein benachbartes Sonnensystem, um ein pflanzliches Wachstumshormon für die irdische Landwirtschaft zu entdecken.

Nahezu utopisch mutete Anfang der 1960er-Jahre auch die Idee an, einen aufwendigen Neubau des Trickfilmstudios zu realisieren. Die DDR-Regierung unterstützte dieses Vorhaben auch deshalb, weil sich einige Dresdner Filme als veritable Exportschlager in westliche Länder erwiesen hatten, das vorhandene Gelände aber kaum Produktionserweiterungen zuließ. Geplant wurde ein großzügiges Studio mit Ateliers, Zeichensälen und Schnitträumen, eine Art »Trickfabrik«, in der man auch devisenträchtige Auftragsarbeiten und Fortsetzungsfilm herstellen konnte. Sogar an einen Landeplatz für Hubschrauber wurde gedacht, um das abgedrehte Material schnell ins einzige DDR-Kopierwerk nach Ostberlin und wieder zurück transportieren zu können. Der Plan scheiterte allerdings an den



Abenteuer im All (Hans-Ulrich Wiemer, 1959,
Puppentrickfilm)

immensen Kosten. So blieb den Trickfilmerinnen und Trickfilmern keine andere Wahl, als ihre angestammten manufakturähnlichen Arbeitsplätze zu optimieren.

Dass es auch unter den Bedingungen einer Manufaktur möglich war, Außergewöhnliches zu leisten, bewies die Entstehung eines ersten abendfüllenden Puppentrickfilms: Johannes Hempel legte 1961, wenngleich mit vielen Querelen und weit überzogenen Kosten verbunden, *Die seltsame Historia von den Schiltbürgern* vor, eine epische, insgesamt etwas betuliche Adaption des klassischen Volksbuches. – Nur kurze Zeit später stürzte



Heinrich der Verhinderte (Kurt Weiler, 1965, Handpuppenfilm)

Schon zuvor war eine Serie mit zwei beliebten Figuren aus der Kinderzeitschrift »Frösi« aufgelegt worden: **Mäxchen Pfiffig und sein Freund Tüte** (Otto Sacher, Helmut Barkowsky, Hans-Ulrich und Christl Wiemer, Klaus Georgi, 1959–1970): zwei pfiffige Jungen, die einer betrunkenen Sonne begegnen, einen Massensturz bei der Friedensfahrt verursachen oder mit einem chaotischen Roboter zu kämpfen haben. Eine der letzten im DEFA-Studio für Trickfilme hergestellten Serien präsentierte schließlich die Abenteuer der Katze Maudi und des Hundes Kilo: **Maudi und Kilo** (1988/89, Hans-Ulrich Wiemer, Lutz Stützner, Christian Biermann) entstand als Koproduktion mit der Tschechoslowakei.

Ein Ausnahmeregisser: Kurt Weiler

Mitte der 1960er-Jahre fand Kurt Weiler, der im Streit um ästhetische Fragen aus dem Dresdner Studio ausgeschieden war und eine Zeitlang für die Deutsche Werbe- und Anzeigengesellschaft (DEWAG) gearbeitet hatte, ein eigenes Refugium im DEFA-Studio für Kurzfilme Potsdam-Babelsberg. Gewissermaßen als »Exot« unter den dortigen Dokumentarfilmern ließ er sich sowohl inhaltlich als auch ästhetisch immer wieder auf Wagnisse ein. Bereits 1954 hatte er sich in der Zeitschrift »Deutsche Filmkunst« für mehr Mut zur Metaphorik und Verfremdung im Animationsfilm ausgesprochen: »Mimik und Bewegungen der Puppe sind stilisiert und konzentriert. Wenn man in Gestalt und Führung der Puppe naturalistisch wird, dann hört die Berechtigung des Puppenfilms auf.«¹ Das suchte er nun konsequent praktisch umzusetzen. Für seine Puppentrickfilme, die er zum Teil auch als Gast in Dresden realisierte, versicherte er sich namhafter Verbündeter. Sie unterstützten ihn darin, unkonventionelle, nicht-naturalistische Wege zu gehen. So zog er den am Berliner Ensemble ausgebildeten, von Bertolt Brecht beeinflussten Achim Freyer zu szenografischen Arbeiten heran. In Filmen wie **Ein Bauer und die Generäle** (1960), **Ferdinand** (1964), **Das tapfere Schneiderlein** (1964) oder **Heinrich der Verhinderte** (1965) radikalisierten Weiler und Freyer »die Verwendung von Materialien: Eisenspäne, Nägel, überhaupt viel Metallisches, das auf dem körnigen, wenig empfindlichen ORWO-Farbfilm verblüffend exotisch und seltsam wirkte.«²

Zu den künstlerischen Mitarbeitern des Regisseurs zählten fortan einige Avantgardisten der DDR-Kultur: Für **Floh im Ohr** (1970), einen ironischen Kommentar zur Konvergenztheorie, schuf Friedrich Goldmann eine experimentelle Musik. An der Puppengestaltung für **Das Geschenk – eine beinliche Geschichte** (1974), einen Exkurs in die Historie der Hohenzollern, mit dem Weiler gegen die Kriegsertüchtigung junger Leute polemisierte, beteiligte sich der Bühnenbildner, Theaterregisseur und Dichter Einar Schleaf: Er schuf Köpfe, die aufgeklappt und entrümpelt werden konnten. Und für **Der Löwe Balthasar** (1970), eine Tierparabel, baute Werner Frischmuth einen kompletten Zoo aus leeren Schachteln und Verpackungsmaterial. So wie seine großen tschechischen Vorbilder Jiří Trnka und Jan Švankmajer arbeitete Weiler mehr für Erwachsene als für Kinder und bewegte sich gern auf philosophischem Terrain: Im Puppentrickfilm **Nörgel und Söhne** (1967) reflektierte er über Entstehung und Rolle des Geldes; in **Der Apfel** (1969) verdichtete er die Historie der Menschheit von der Urgesellschaft bis zum kommunistischen Zeitalter zu einer zwingenden Parabel. **Rekonstruktion eines berühmten Mordfalles** (1975), die als Flachfiguren-Collage erzählte biblische Kain- und Abel-Geschichte, brachte ihn mit dem Bühnenbildner Ezio Toffolutti zusammen, der im Theater gerade mit Benno Besson Triumphe feierte. **Die Geschichte vom Kalif Storch** (1982/83) nach dem gleichnamigen Märchen von Wilhelm Hauff verstand Weiler, der inzwischen wieder ins Dresdner Studio zurückgekehrt war, als filmisches Warnsignal an die Mächtigen der DDR: Er porträtierte eine Herrscherfigur, die vor keiner Gefahr zurückscheut, um die Sorgen und Wün-

- 1 Kurt Weiler: Gedanken zum Puppentrickfilm. Eine Anregung zur Diskussion. In: Deutsche Filmkunst, Berlin/DDR, Nr. 5/1954, S. 17–19.
- 2 Günter Agde: Kurt Weiler: Trick- und Werbefilme aus zwei Jahrzehnten. In: Filmlblatt, Berlin, Nr. 7, Frühling/Sommer 1998, S. 8–10.



Kurt Weiler während der Arbeiten zu **Der Apfel** (1969, Puppentrickfilm)



Die Geschichte vom Kalif Storch (Kurt Weiler, 1982/83, Collagentrickfilm/Flachfigurenfilm)



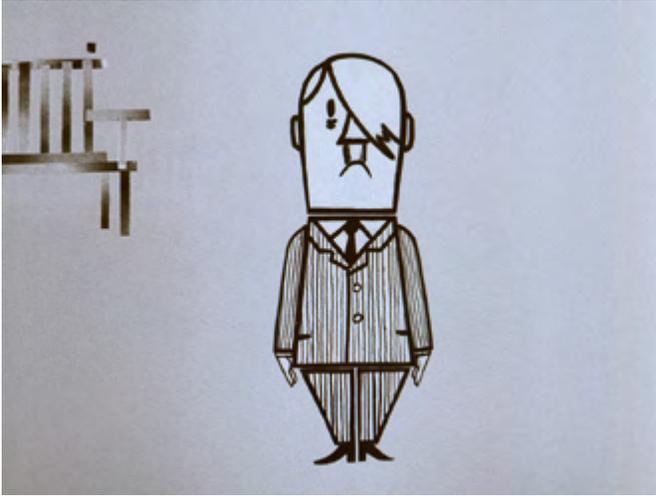
Vom Fröschlein und seinem Reifen (Heinz Nagel, 1964, Silhouettenfilm)

sche ihres Volkes kennenzulernen. Mit *Erinnerung an ein Gespräch* (1984) ließ er die Figuren des Pergamontars lebendig werden.

Zum vielleicht schönsten Film Kurt Weilers avancierte *Die Suche nach dem Vogel Turlipan* (1976) nach einem Gedicht von Peter Hacks und mit der Musik von Claude Debussy. Erzählt wird die Legende eines Wissenschaftlers, der nach einem sagenumwobenen Vogel sucht, ihn zwar nicht findet, aber auf seiner Reise zahllose andere Entdeckungen macht. Dieses Plädoyer für Abenteuerlust und Weltoffenheit wurde mithilfe von Alltagsgegenständen inszeniert: Zahn- und andere Bürsten stehen für einen Wald, Porzellanscherben für glitzernde Bodenschätze; der Held erhebt sich durch einen Himmel voller rosafarbener Luftballons, der auch erotische Assoziationen ermöglicht. Die Entdeckerlust der Hauptfigur entspricht der Fantasie des Regisseurs.

Wagnisse und Verbote

Auch das Dresdner Studio hielt ab Mitte der 1960er-Jahre neben den gewohnt liebevollen, oft aber etwas konventionellen Trickfilmen manche ästhetische Überraschung parat. So konnte hier, wenn auch unter Schwierigkeiten, ein künstlerischer Eigenbrötler wie Heinz Nagel Fuß fassen, der an der Prager Filmhochschule FAMU studiert und 1964 mit dem Flachfigurenfilm *Vom Fröschlein und seinem Reifen* debütierte. Zu sehen waren keine naturalistischen Figuren, sondern Linien, Krinkel und Kreise, deren Zusammenspiel ein poetisches Faszinosum ergab. Von nun an erschuf Nagel, zeitweise ausgebremst, aber dennoch unbeirrt, sein eigenes Universum: Unter anderem animierte er mithilfe farbiger Stifte drei *Musikalische Arabesken* (1979–1982), in denen er Stücke wie Robert Schumanns »Träumerei« oder die Suite Nr. 4 der DDR-Rockgruppe »Bayon« durch abstrakte Farb- und Lichtspiele sinnlich-optisch erfahrbar machte. Nagels



Guten Tag, Herr H. (Katja und Klaus Georgi, 1965, Flachfigurenfilm/Zeichentrickfilm)



Rübezahl und der Schuster (Stanislav Látal, DDR/ČSSR 1975, Puppentrickfilm)

Kunst knüpfte an deutsche Trick-Klassiker wie Oskar Fischinger und Walther Ruttmann an, fand einen kleinen, eingeschworenen Kreis von Liebhabern, wurde aber im Kinoeinsatz eher stiefmütterlich behandelt: Sie entsprach zu wenig den konventionellen Sehgewohnheiten.

Der Trickfilm für Erwachsene nahm schon in den 1960er-Jahren an Fahrt auf, der Formenkanon wurde peu à peu erweitert. So imaginierte der Flachfigurenfilm **Guten Tag, Herr H.** (Katja und Klaus Georgi, 1965) mit collagiertem Material aus Fotos, Zeitungsausschnitten und gemalten Figurinen, was wohl geschehen würde, wenn Adolf Hitler nach dem Verjährungstermin für NS-Verbrechen wieder in der Bundesrepublik auftauchte: eine bitterböse Satire. – In einer ersten Koproduktion zwischen der DEFA und dem Moskauer Trickfilmstudio Sojuzmultfilm entstand, ebenfalls als Flachfigurenfilm, **Ein junger Mann namens Engels – Ein Porträt in Briefen** (Klaus und Katja Georgi, Fjodor Chitruk, Wadim Kurt-schewski, 1970), der auf Briefen, Tagebuchsplittern und Zeichnungen des jungen Friedrich Engels beruht und den »Klassiker« als ungestümen, liebenden und seine Umgebung genau beobachtenden Zeitgenossen vom Denkmalssockel holt. Auch mit der italienischen Firma Corona Cinematografica wurden formvollendete Koproduktionen realisiert: **Spindel, Weberschiffchen und Nadel** (Katja Georgi, 1973), **Die Prinzessin und der Ziegenhirt** (Bruno J. Böttge, 1973) und **Glückskinder** (Klaus Georgi, 1974/75). Der chilenische Emigrant Juan Forch, später hochrangiger Wahlkampfmanager in Lateinamerika, brachte in dem Flachfigurenfilm **Eine Reportage für die Weltgeschichte – USA 200** (1975/76) das Verhältnis von US-Politik und Waffenlobby auf den

Punkt. Gemeinsam mit Jörg Herrmann, Michael Börner und Lothar Barke schuf er mehrere agitatorische Kurzfilme gegen den faschistischen Pinochet-Putsch in Chile sowie zwei Adaptionen lateinamerikanischer Legenden: **Lautaro** (1977) oder **Rosaura** (1978).

Zu den internationalen Großprojekten, auf die sich das Studio einließ, zählte nicht zuletzt eine dreizehnteilige deutsch-tschechische Puppentrickfolge um den Berggeist Rübezahl, die 1976 mit dem Film **Rübezahl und der Schuster** (Stanislav Látal) startete. Ein anderer, von Krátký Film eingebrachter Vorschlag wurde dagegen von der DEFA nicht befürwortet. Die Prager versuchten, ihren Dresdner Kollegen eine Franz-Kafka-Adaption schmackhaft zu machen: »Die Insel der Verbannten« als Puppentrickfilm. Dafür führen die Tschechen schwere Geschütze auf: Der Film solle ein Fanal »gegen die revisionistische Kafka-Interpretation von Goldstücker und seinem Anhang« werden, sich gegen »Renegaten in der ČSSR und der DDR« engagieren und stehe ganz »im Sinne der Weiterführung der gemeinsamen ideologischen Offensiven auf der Grundlage der Beschlüsse der Ideologiesekretäre der Zentralkomitees der sozialistischen Bruderparteien.«³

3 Vgl. Volker Petzold: Zwischen Friedrich Engels und Berggeist Rübezahl. In: Ralf Schenk, Sabine Scholze (Red.): Die Trick-Fabrik. DEFA-Animationsfilme 1945–1990. Berlin 2003, S. 306. – Eduard Goldstücker (1913–2000) war ein tschechischer Literaturhistoriker, Publizist und Diplomat, der sich für politische Reformen einsetzte und 1968 nach Großbritannien emigrierte.



Steinzeitlegende (Herbert Löchner, 1965,
Handpuppenfilm)

Einmart, Fridolin und andere

Vor allem der ab Mitte der 1970er-Jahre in Dresden tätigen Dramaturgin Marion Rasche, die seit 1981 auch als Chefdramaturgin fungierte, war es zu danken, dass Leute »von außen«, die nicht zum Kern des Studios gehörten, die Möglichkeit erhielten, auf den Gorbitzer Höhen zu arbeiten. So schuf der Leipziger Maler und Grafiker Lutz Dammebeck einige herausragende DEFA-Zeichentrickfilme. Besonders sein **Einmart** (1980/81) wurde in DDR-Filmclubs und unter Intellektuellen zum Geheimtipp: Dammebeck entwarf hier, orientiert an Roland Topors und René Laloux' gelegentlich auch in der DDR gezeigtem **La planète sauvage** (1973), eine von Kratern übersäte Zukunftswelt, in der mutierte Menschenwesen von einem riesigen schwarzen Ungeheuer beherrscht und an jedem Versuch gehindert werden zu fliegen. **Einmart** mit seinen gewaltigen, in die Landschaft gestellten Ohren und gefährlichen Ganglien, die aus dem Boden schnellen, beschwor die Gefahr eines Überwachungsstaats, in dem die Individuen ihre Utopien bestenfalls im Traum ausleben können. Dass Dammebeck damit nicht nur auf die realsozialistische Gesellschaft zielte, sondern die Menschheit schlechthin meinte, wurde von den Zuschauern damals nahezu übersehen und der Film fast ausschließlich als Parabel auf die DDR interpretiert.

Das Motiv des Fliegens und des Scheiterns hatte Dammebeck bereits 1979 in seinem im Potsdamer Dokumentarfilmstudio gedrehten Zeichentrickfilm **Der Schneider von Ulm** genutzt. Auf der Basis des gleich-

namigen Brecht-Gedichts porträtierte der Regisseur einen Menschen, der gegen die Weisungen der Mächtigen aufbegehrt und den Versuch unternimmt, sich vom Boden zu lösen. Nach einigen weiteren Arbeiten, darunter **Die Entdeckung** (1982/83) und **Die Flut** (1986), verließ Dammebeck im Februar 1986 die DDR. Im Gepäck hatte er neben seinen »offiziellen« auch einige frei hergestellte Super-8-Produktionen wie **Metamorphosen I** (1978) und **Hommage à La Sarraz** (1981), in denen er noch wesentlich radikaler als in seinen DEFA-Filmen mit dem Material spielte, auf eine konventionelle Fabel verzichtete und eine Assoziationsmontage aus überlieferten, verfremdeten sowie neu gedrehten Teilen vorlegte. Dammebecks »offiziell« angemeldetes DEFA-Projekt einer Zeichentrick-Verfilmung der klassischen Herakles-Sage konnte in der DDR nicht verwirklicht werden; es entstand unter dem Titel **Herakles Höhle** (1990) als Experimentalfilm fürs westdeutsche Fernsehen.

Auch andere DDR-Künstler, die in ihren privat hergestellten Experimentalfilmen den Formenkanon durchbrachen, wurden von Marion Rasche ans Dresd-



Einmart (Lutz Dammebeck, 1980/81,
Zeichentrickfilm/Flachfigurenfilm)

ner DEFA-Studio verpflichtet: Der Maler Helge Leiberger etwa schuf hier den Zeichentrickfilm **Fridolin, der Schmetterling** (Co-R: Alexander Reimann, 1982), der sich sowohl als Insektenmärchen wie als Sexualfantasie und Allmachtstraum eines alten Mannes entpuppte. Leiberger stellte auch die Collagefiguren für **Sirenen** (Klaus Georgi, 1983/84) her: Fabelwesen mit Vogelkörpern und Frauenköpfen, die an der Umweltverschmut-

klassische Silhouettenfiguren vor abstraktem farbigen Hintergrund agieren. Für die 1980er-Jahre galt, dass die Dresdner Trickfilme längst thematisch vielseitiger und formal mutiger geworden waren.

Und endlich kamen auch wieder programmfüllende Filme fürs große Publikum aus dem Studio. Besonderen Erfolg hatte der Puppentrickfilm **Die fliegende Windmühle** (1978–1981) von Günter Rätz, eine ironische Science-Fiction-Fabel, die mit Musical-Elementen verknüpft ist und einprägsame Figuren wie das Mädchen Olli, den Hund Pinkus, das Krokodil Susi und das sprechende Pferd Alexander zu einem pointierten Reigen zusammenbringt. Hinzu kommen bizarre Tableaus wie der Tanz der Frösche oder die Spiegeleier spuckenden Pflanzen. Rätz erzählt von einer Reise mit einer Windmühle ins Weltall, von der das Mädchen Susi, das zuvor ein schlechtes Zeugnis nach Hause gebracht hatte, geläutert auf die Erde zurückkehrt. Die Vielzahl an Farben und Formen, die Handlungsumschwünge und der spielerische Umgang mit den Drahtpuppen ließen den Film zum Publikumsliebling werden; er erhielt Preise beim Geraer Kinderfilmfestival »Goldener Spatz« und beim Kinderfilmfestival Wien. Danach

drehte Rätz die abendfüllende Karl-May-Adaption **Die Spur führt zum Silbersee** (1985–1989) und begann mit der Vorbereitung des Projekts »Der Geist des Llano Estacado«, ebenfalls nach Karl May. Im Frühjahr 1990 starteten die Dreharbeiten mit der Aufnahme der Dialoge und eines Songs des bewährten Komponisten Arndt Bause. Doch nachdem bereits rund 600 Meter abgedreht waren, folgte das Aus. Die Studioleitung verfügte den Abbruch der Arbeiten und verwendete rund 600.000 Mark aus dem Budget des Films zur »Schuldenfreimachung« im Zuge der Währungsunion.

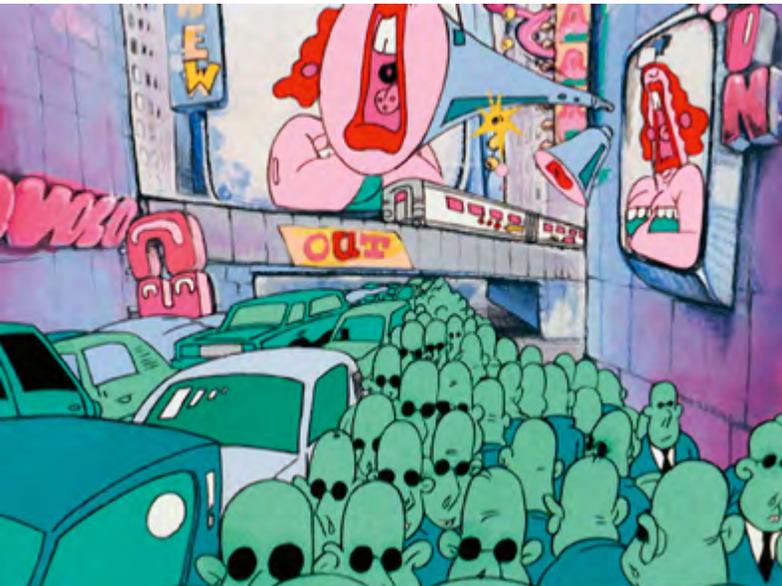
Das Ende des Studios

1990/91 wurde das Dresdner Studio, das neben den Kinotricksfilmen auch Hunderte Auftragsarbeiten fürs DDR-Fernsehen und andere Auftraggeber hergestellt hatte, abgewickelt. In der DDR hatte es, als nahezu alleiniger Anbieter von Trickfilmen, eine exponierte Stellung. Nun sahen sich die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter einem internationalen, hart umkämpften Markt ausgesetzt. Es gab Vorschläge, das Studio durch technische Aufrüstung bei gleichzeitiger massiver Reduzierung von Arbeitsplätzen zu retten. Doch alle solche Pläne blieben Makulatur: Viele der rund 240 fest angestellten Regisseurinnen und Regisseure, Dramaturginnen und Dramaturgen, Animatoren, Schnittmeisterinnen oder Kameraleute wurden in die Arbeitslosigkeit geschickt. Einige gingen in die Rente, wenige in eine neue Anstellung. Ihre letzten Filme, die noch unter dem Signum »DEFA« herauskamen, blieben zunächst weithin unbekannt.

Doch auch manche dieser filmischen Spätwerke machen die Atmosphäre ihrer Zeit auf kunstvolle Weise transparent, so wie Sieglinde Hamachers Zeichentrickfilm **Okkupation** (1990), in dem sich ein dicker Mann in der Wohnung eines dünnen einrichtet und diesen aus den eigenen vier Wänden vertreibt. In **Die Panne** (Klaus Georgi, Lutz Stützner, 1989) zieht ein kleines Auto Marke »Trabant«



Die fliegende Windmühle (Günter Rätz, 1978–1981, Puppentrickfilm)



Quick Animation (Gabor Steisinger, 1989,
Realfilm/Zeichentrickfilm)

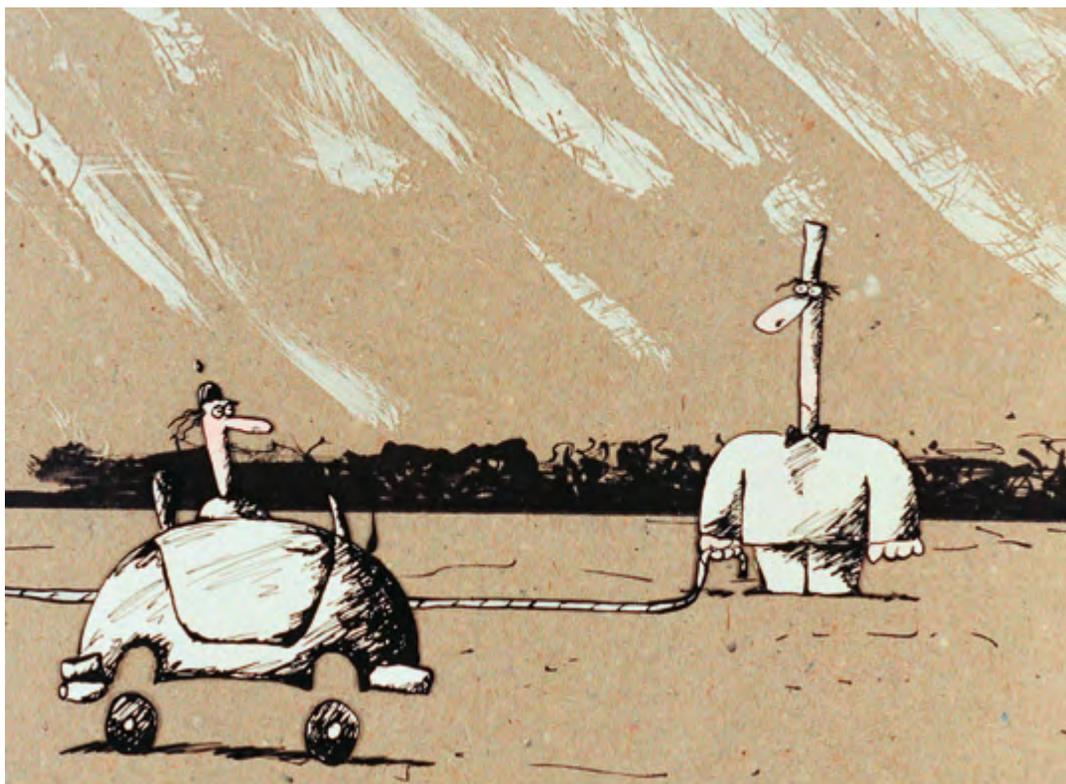
einen ganzen Staatskordon samt Limousinen, Panzern und Motorradstaffeln aus einem Schlagloch auf der Autobahn. In *Monument* (Klaus Georgi, Lutz Stützner, 1989) jubeln die Massen einem Denkmal zu, ganz gleich, ob es in die eine oder in die andere Richtung zeigt. In *C'est la vie* (Christian Biermann, 1988/89)

winkt eine schöne Frau einen Liebhaber zu sich heran, erweist sich aber beim Biss in dessen Hals als veritabler Vampir. Thomas Stephans Flachfigurenfilm *Noah* (1990) beschreibt die biblische Legende als zeitlose Parabel: Indem sich die Titelfigur eine Arche baut, hebt sie sich aus der Menge der passiven Mitbürger heraus und kann ihr Leben während der unerwartet einsetzenden Flut retten. Gabor Steisingers *Quick Animation* (1989) führte dann schon zu Pop und Rap und in die animatorische Moderne. Digitale Technik statt Handarbeit – dieser Sprung ins neue Zeitalter blieb dem DEFA-Studio jedoch versagt.

Als letzte Produktion des DEFA-Trickfilmstudios gilt das Flachfigurenmärchen *Der Wolf und die sieben Geißlein* (1990), das Otto Sacher, einer der Gründerväter des Studios, in bewährter Weise in Szene setzte. Heute werden die Hinterlassenschaften des Studios vom Deutschen Institut für Animationsfilm (DIAF) liebevoll gepflegt. Untergebracht in einem einstigen Fabrikgebäude der Firma Ernemann in Dresden, sind hier Tausende Exponate – Fotos, Zeichnungen, Skizzen, Puppen, Kulissen, Drehbücher, ja ganze Nach- und Vorlässe – aufbewahrt. Zahlreiche Erinnerungen einstiger Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter wurden digital aufgezeichnet. Durch Ausstellungen, Filmabende und Publikationen trägt das DIAF, oft im Verbund mit der DEFA-Stiftung, dazu bei, die Dresdner Trickfilme lebendig zu halten. Weil viele dieser Filme inzwischen auch in digitalisierter Form vorliegen, steht ihrem Einsatz in Kinos und im Fernsehen, auf Streaming-Plattformen und auf DVD nichts im Wege. ■



Die Panne
(Lutz Stützner,
Klaus Georgi, 1989,
Zeichentrickfilm)



Filmschätze neu entdecken

Mirko Wiermann über Programmschwerpunkte im DEFA-Filmverleih

Seit 2016 präsentiert der DEFA-Filmverleih der Deutschen Kinemathek regelmäßig das Verleihangebot »DEFA-Filmschätze neu entdeckt«. Ziel dieser Angebotsreihe ist es, bedeutende, aber oft unbekanntere Werke ins Bewusstsein der heutigen Kinokultur zu rücken. Während Filme wie **Solo Sunny** (Konrad Wolf, 1978/79), **Die Legende von Paul und Paula** (Heiner Carow, 1972) oder **Spur der Steine** (Frank Beyer, 1966) zu den meistgebuchten DEFA-Titeln zählen, bleiben viele herausragende Produktionen jenseits solch kanonischer oder populärer Werke leider Randerscheinungen auf der Kinoleinwand. Zentral für die Auswahl dieser Filmschätze ist jedoch nicht nur ihre thematische oder filmsprachliche Relevanz, sondern zunehmend auch ihre Verfügbarkeit als digitales Abspielmedium DCP. Da immer weniger Kinos das Filmformat 35mm aufführen können, muss es für die Zukunft richtungsweisend sein, auch seltene Filme zu digitalisieren. Eine kleine, aber repräsentative Auswahl spiegelt das breite Spektrum entdeckenswerter DEFA-Produktionen:



Die Komödie **Hexen** (1954), Regiedebüt des Dramaturgen Helmut Spieß nach einem Drehbuch von Kurt Barthel (Kuba), stellt eines der gelungensten Lustspiele des

- DEFA-Filmschaffens dar. Der Film vereint zeitkritische, groteske und bissig satirische Elemente, besticht durch Wortwitz und vor allem durch die thüringische Mundart, in der (fast) alle Darstellerinnen und Darsteller reden. Die Hauptverwaltung Film im Ministerium der Kultur der DDR warf der im Jahre 1949 spielenden Satire auf den in einem abgelegenen Dorf herrschenden Aberglauben allerdings vor, sie schildere die darin porträtierte Bauernschaft zu altmodisch und unzeitgemäß.



Nebel (1962), die vierte Regiearbeit von Kameramann, Drehbuchautor und Regisseur Joachim Hasler, thematisiert die Wiederaufrüstung westlich vom Eisernen

- Vorhang unter Verzicht auf kolportagehafte Elemente. Im England der frühen 1960er-Jahre angesiedelt, deckt das geschickt mit Rückblenden arbeitende Kriminal- und Gerichts drama die Hintergründe eines NS-Kriegsverbrechens im Jahre 1942 auf. Der Film beeindruckt durch seine kontrastreiche Schwarzweiß-Fotografie und atmosphärische Bildgestaltung, wobei der titelgebende Nebel nicht nur das Wetter der englischen Hafenstadt beherrscht, sondern auch die Geheimnisse der Vergangenheit metaphorisch verhüllt.



Rainer Simons dritter Film **Männer ohne Bart** (1971), entstanden nach dem Jugendroman »Das Klassenfest« von Uwe Kant, erzählt vom unangepassten Neuntklässler Otto im Spannungsfeld zwischen Schule und Privatem. Spielerisch inszeniert, streut Simon in sein Sujet zahlreiche Subversionen ein; lakonisch kommentierende Voiceover

- und Traumsequenzen strukturieren die Narration auf außergewöhnliche Weise. **Männer ohne Bart** weicht aber auch inhaltlich von DEFA-Werken mit ähnlicher Thematik ab, indem Problemfelder zwar benannt, jedoch nicht mit vordergründiger Didaktik einer Lösung zugeführt werden.



Seitensprung (1979), das Debüt von Evelyn Schmidt, steht am Beginn des letzten Jahrzehnts des DEFA-Film-schaffens, das Filme mit feinfühlig dargestellten

- Frauenfiguren prägen. Die Regisseurin nähert sich dem Themenfeld der dysfunktionalen Familie und des Ehebruchs. Als hintergangene Ehefrau Edith brilliert Renate Geißler mit einer intensiven Darstellung, und die minutiöse Ausstattung des Films fängt die Lebensverhältnisse in der DDR der späten 1970er-Jahre auf nahezu dokumentarische Weise ein.



Iris Gusners vorletzter für die DEFA inszenierter Film **Kaskade rückwärts** (1983) ist ein beachtliches Werk über weibliches Selbstbewusstsein und Selbstfindung.

- Gusners spielerischer Umgang mit den Realitäten des »sozialistischen Alltags« sowie das Porträt der unkonventionellen, nach Selbstverwirklichung strebenden Individualistin Maja stießen auf erheblichen Widerstand seitens der DDR-Behörden: Der Film wurde nach negativen Kritiken schnell aus den Kinos verbannt. **Kaskade rückwärts** brachte die schauspielerischen, musikalischen und tänzerischen Qualitäten der überragenden Marion Wiegmann perfekt zur Geltung, es blieb allerdings ihre einzige Filmhauptrolle.



Für seinen achten Spielfilm **Der Traum vom Elch** (1986) wählte Siegfried Kühn nach **Zeit der Störche** (1970) erneut einen Roman von Herbert Otto als literarische Vorlage.

- In winterlich-herben Bildern entwirft er ein an Metaphern reiches Beziehungs-drama um Sehnsüchte und Enttäuschungen, Hoffnungen und Abwesenheiten: Der titelgebende »Elch« tritt niemals in Erscheinung und wird somit zum Sinnbild einer Suche, die stets auf Unerreichbares zielt. Das scheiternde Beziehungs-gewebe der Haupthandelnden in Kühns wohl düsterstem Film lässt sich zugleich als Kommentar auf ein in Erstarrung verharrendes Land lesen.

Viele dieser Filmschätze wurden von der DEFA-Stiftung neu digitalisiert und sind nun als DCP zum Teil erstmalig wieder verfügbar.

Mehr Informationen zu allen Programmschwerpunkten und DEFA-Filmen im Verleih der Deutschen Kinemathek finden Sie unter **www.deutsche-kinemathek.de**.

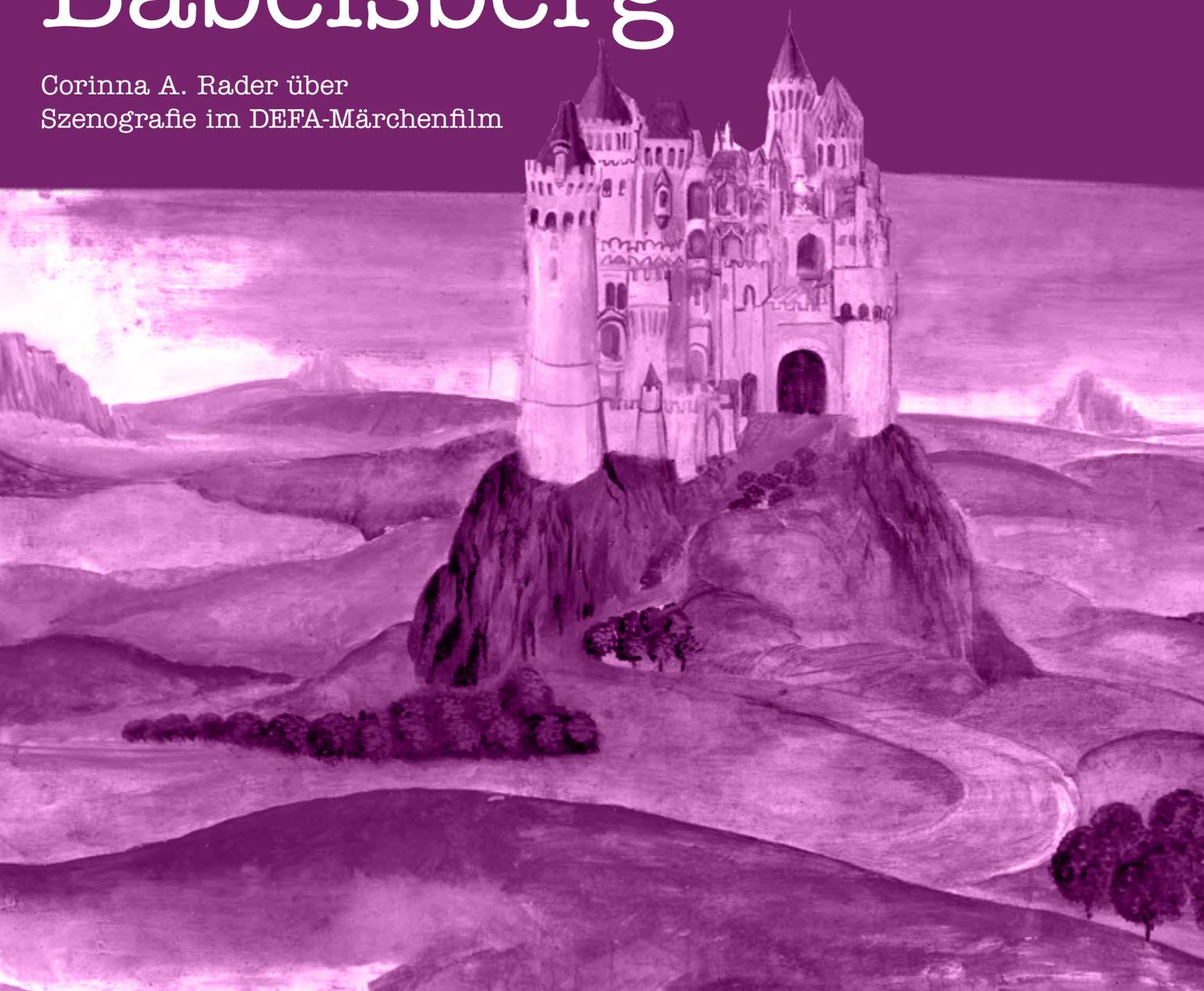
Fragen an:

defa-filmverleih@deutsche-kinemathek.de.



Märchenhafte Kunstwelten aus Babelsberg

Corinna A. Rader über
Szenografie im DEFA-Märchenfilm



Am 9. Juni 2021 starb die Schauspielerin Libuše Šafránková. Es gab keinen deutschen Fernsehsender und auch kaum ein anderes Medium, das nicht über diesen tragischen Verlust berichtet hat. Diese heftige Reaktion der deutschen Medienlandschaft auf den Tod einer tschechischen Schauspielerin ist ungewöhnlich. Zumal Libuše Šafránková hierzulande meist als Darstellerin genau einer einzigen Filmfigur erinnert wird: der titelgebenden Hauptfigur in der Märchenadaptation *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* (Václav Vorlíček, 1973). Fünfzehn bis zwanzig Mal wird das legendäre Wintermärchen zur Weihnachtszeit allein im deutschsprachigen Fernsehen ausgestrahlt und ist damit die wohl erfolgreichste unter Beteiligung der DEFA entstandene Märchenproduktion. Auf dem Kinder- und Jugendfilmfestival im tschechischen Zlín wurde die Koproduktion von DEFA und Studio Barrandov 1999 sogar zum »Märchenfilm des Jahrhunderts« gekürt. Das Aschenbrödel, das durch den tief verschneiten Winterwald reitet, ist emblematisch geworden für unsere Vorstellung vom Märchenhaften schlechthin. So ist es nicht der Tod der Schauspielerin Libuše Šafránková, den wir betrauern, sondern der des Aschenbrödels. Dieser Übergriff in die außerfilmische Realität ist bemerkenswert, denn das Medium Film erlaubt es, dass wir uns auch weiterhin unendlich oft vom Aschenbrödel verzaubern lassen.

Dem Erfolg kam der Zufall zu Hilfe: *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* sollte ursprünglich im Sommer gedreht werden. Statt durch den weiß verschneiten Winterwald sollte das Aschenbrödel durch blühende Wiesen reiten. Doch mussten die Ateliersequenzen bereits im Winter 1972/73 in den Studios von Babelsberg realisiert werden. Das Risiko, danach bis zum Sommer zu pausieren, wollte der Regisseur Václav Vorlíček nicht eingehen und disponierte um. Ein Glücksfall, ohne den der Film sicher nicht zum ultimativen Weihnachtsmärchen hätte werden können. Für die Fangemeinde ist die Filmmerzählung in einer Sommerlandschaft kaum vorstellbar, denn der Schnee ist mit der Geschichte untrennbar verbunden. Und



genau an dieser Stelle wird die Rolle der Szenografie als Bedeutungsträger für einen jeden Film besonders greifbar.

Wann, wo und in welchem Milieu spielt ein Film? Im Frühling, Sommer, Herbst oder Winter? Im Mittelalter, Rokoko, der unmittelbaren Gegenwart oder einer unbestimmten Märchenzeit? Erzählt er von Verbannten am Ende der Welt oder einer kratzbürstig-hochnäsigen Prinzessin? All diese Fragen kann die Szenografie beantworten, bevor auch nur ein einziges Wort gesprochen wurde. Schon der Stummfilmregisseur Urban Gad erkannte die Möglichkeiten der Raumin szenierung im Film und schrieb 1920: »Kein erklärender Dialog kann zum Verständnis des Geschautes beitragen oder die Eindrücke vertiefen, die das Auge empfängt.« Die Szenografie ist nicht nur die attraktive Folie, vor der Schauspielerinnen und Schauspieler agieren, sondern bedeutungstragendes Element innerhalb der fiktionalen Welten des Films. Doch welche speziellen Aufgaben hat das Szenenbild im Märchenfilm? Welchen Herausforderungen sieht es sich gegenüber? Welche visuellen Strategien kann es verfolgen? Wer macht das überhaupt? Und gibt es so etwas wie einen erkennbaren DEFA-Märchenfilmstil? All diesen Fragen widmet sich die Publikation »Von wahren Kunstwelten. Szenographie im DEFA-Märchenfilm«, die innerhalb des von der VolkswagenStiftung geförderten Forschungsprojekts »Spielräume. Szenenbilder und -bildner in der Filmstadt Babelsberg« entstand.

Ausgangspunkt für die Forschungsarbeit waren etwa fünfzig Märchenadaptationen, die das DEFA-Spiel filmstudio zwischen 1950 und 1990 für Kinoleinwand und Fernsehbildschirm produzierte. Einige dieser Filme werden noch heute regelmäßig gezeigt, andere sind seit vielen Jahrzehnten aus der öffentlichen Wahrnehmung verschwunden. Doch offenbart erst die Einbeziehung der häufig als »missglückt« bezeichneten Adaptionen wichtige Entwicklungslinien, quasi als »Lernen durch Irrtum«. Die Auswertung von rund 1.700 Skizzen, Szenenbildentwürfen, Konstruktionszeichnungen und Raummodellen, die in den Film museen von Berlin, Düsseldorf, aber vor allem in Potsdam aufbewahrt werden, erlaubt einen Einblick in die umfangreiche und detaillierte Planungsphase, die der Konstruktion der Schauplätze im vordigitalen Zeitalter vorausging. Bis heute sind es Spezialisten für den Bau

Das Aschenbrödel (Libuše Šafránková) reitet durch den verschneiten Winterwald (*Drei Haselnüsse für Aschenbrödel*, Václav Vorlíček, 1973)



Der junge Medicus Jörg (Jan Spitzer) läuft über den von Angst und Tod gekennzeichneten Marktplatz.

Das schlesische Görlitz wurde als einst blühende Renaissancestadt inszeniert, die von der Pest heimgesucht wird (**Gevatter Tod**, Wolfgang Hübner, 1980)

Unter den Vögeln, die zwischen den zerborstenen Mauern einer Burgruine in scheinbar schwebenden Käfigen sitzen, sucht Joringel seine Jorinde. Die Wanderslebener Gleiche diente als Symbol für die Zerstörung aller Kriege (**Jorinde und Joringel**, Wolfgang Hübner, 1985)

steigt, hat nicht nur Unverständnis, sondern auch Entsetzten über den respektlosen Umgang mit dem wohlbekanntem Märchenstoff erzeugt. Über die inhaltliche Kritik am *Schneiderlein* blieb seine wegweisende visuelle Gestaltung von der Kritik völlig unbeachtet.

In den 1960er-Jahren war es das Szenenbildner-Duo Erich Krüllke und Werner Pieske, das an *Das tapfere Schneiderlein* anschloss und für *Frau Holle* (Gottfried Kolditz, 1963) eine Spielart der Stilisierung entwickelte, die in ihrer Konsequenz nicht mehr steigerbar war. Durch die Auflösung von Raumgrenzen erzeugten sie Schauplätze mit scheinbar unendlicher Ausdehnung, innerhalb derer alle Ausstattungsobjekte, vom Bett bis zum Baum, derselben abstrahierenden Reduktion unterworfen wurden. Die hier entwickelten Kunstgriffe inspirierten zahlreiche Filmschaffende, was DEFA-Märchen wie *König Drosselbart* (Walter Beck, 1965, SB: ebenfalls Krüllke/Pieske), *Turlis Abenteuer* (Walter Beck, 1967, SB: Harald Horn), *Die Regentrude* (Ursula Schmenger, 1975/76, SB: Alfred Hirschmeier) und *Die vertauschte Königin* (Dieter Scharfenberg, 1983, SB: Paul Lehmann) bezeugen. Allerdings sollte keine der nachfolgenden Produktionen die visuelle Stringenz von *Frau Holle* erreichen.

Am entgegengesetzten Pol des Spektrums von Inszenierungsmöglichkeiten stehen Filme, die die Märchenhandlung in eine konkrete historische Vergangenheit versetzen, die Zeitlosigkeit verleugnen und das Märchen im Grenzbereich zum Historienfilm anlegen. Auch wenn es schon in den 1950er-Jahren mit Filmen wie *Das kalte Herz* (Paul Verhoeven, 1950, SB: Emil Hasler), *Der Teufel vom Mühlenberg* (Herbert Ballmann, 1954, SB: Karl Schneider) und *Das Feuer-*

zeug (Siegfried Hartmann, 1959, Sz: Hans Poppe) Versuche in diese Richtung gegeben hatte, so erreichte das Erzählen von Märchen als wundersame historische Begebenheiten in den 1970er-Jahren eine neue Qualität. Diese Entwicklung ist untrennbar verbunden mit den Dramaturgen Claus und Wera Küchenmeister und dem Regisseur Wolfgang Hübner. Hübner war davon überzeugt, dass gerade die historische Bindung zum Nachdenken anrege. Er verschrieb sich der von ihm so genannten »realistischen Märcheninterpretation, deren Wirkung aus der verblüffenden Verbindung von historischer Konkretheit und märchenhafter Überhöhung« erwachse.

Hübners Märchenadaptionen für den Deutschen Fernsehfunk *Der Meisterdieb* (1976-1977, SB: Hans-Jörg Mirr), *Gevatter Tod* (1980, SB: Werner Pieske) und *Jorinde und Joringel* (1986, SB: Günther Möller, Monika Rockel, Ralf Röttger) wurden überwiegend an Außendrehorten, in gewachsener Kulturlandschaft realisiert. Für den *Meisterdieb* wurde das Schloss Fürstlich Drehna in der Mark Brandenburg als Adelssitz des 18. Jahrhunderts inszeniert. Das in der Renaissance angelegte Grimm-Märchen *Gevatter Tod* wurde zum überwiegenden Teil im schlesischen Görlitz gedreht, das als reiche Handelsstadt in Erscheinung tritt. Und für den Fernsehfilm *Jorinde und Joringel* wurden die Ruinen der Wanderslebener Gleiche in Thüringen zu einem verfluchten Schauplatz des Dreißigjährigen Krieges. Während sich für die in Atelierdekorationen realisierten Märchenadaptionen große Mengen an Szenenbildentwürfen erhalten haben, erforderten die *en pleine air* gedrehten Produktionen andere Medien für die Vorbereitung. Fotos von der Motivsuche



Andrees und Maren verlassen das Reich der Regentrude. In einem Frame prallen die zwei Sphären der Märchenerzählung aufeinander. Das Zauberreich der Regentrude ist eine artifizielle Atelierwelt. Die Lebensumwelt der Märchenhelden hingegen wurde an Außendrehorten im Brandenburgischen inszeniert (**Die Regentrude**, Ursula Schmenger, 1975/76)



Szenenbildentwurf von Alfred Hirschmeier für die Ausfahrt aus dem Reich der Regentrude für den gleichnamigen Film (Ursula Schmenger, 1975/76). Übermalte Fotografie, Filmmuseum Potsdam, Bestand Alfred Hirschmeier (Sign. N005/0660)

übermalt mit verfremdenden Einbauten gewannen an Bedeutung für den szenografischen Erfindungsprozess. Schließlich treten die Drehorte im Märchen nie als sie selbst, sondern immer als Fiktion mit authentischer Aura auf.

Die DEFA-Filmschaffenden nutzten nicht nur die spezifischen Bedingungen im Atelier, um wahre Kunstwelten für ihre Märchenadaptionen zu erschaffen. Auch die gekonnte Manipulation von authentisch wirkenden Außendrehorten ließ diese neu interpretiert und zumeist nicht als sie selbst erscheinen. Die wenigen hier angesprochenen Filme verdeutlichen die Extrempunkte eines Spektrums, in das sich die fünfzig untersuchten Adaptionen einordnen lassen. Dabei gab es durchaus Moden, sodass bestimmte Jahrzehnte auch bestimmte Inszenierungsstile favorisierten. Die Wahl des Stils ist stets eine bewusste künstlerische Entscheidung der Filmschaffenden und liegt nicht im Märchenstoff selbst begründet. Jede Interpretation eines Märchenstoffs trägt dabei zur Aktualisierung und Perpetuierung der Erzählung bei. Nur indem Märchen immer wieder erzählt werden – egal in welchem Medium –, bleiben sie lebendig. Denn wie hatte es Franz Fühmann 1963 formuliert:

»Nie sind die Märchen zu Ende gelesen, weil das Leben immer beginnt.«



Corinna Alexandra Raders Publikation »Von wahren Kunstwelten. Szenographie im DEFA-Märchenfilm« bietet einen umfassenden Einblick in die fantasievoll gestalteten, vordigitalen Filmräume der etwa fünfzig zwischen 1950 und 1991 entstandenen DEFA-Märchenadaptionen.

asw-verlage.de





Eine Köpenickiade *unserer Zeit*

mit Rolf Ludwig
Elise Wals, Marie-Luise Etzel,
Christel Bodenstein

Erwin Geschonneck, NATIONALPREISTRÖGER
Kurt Steingraf,

Abel
Abel

Drehbuch: Henryk Heisch,
Michael Tscherno-Hell, NATIONALPREISTRÖGER
Slatan Dudow

Regie: Slatan Dudow NATIONALPREISTRÖGER

Kamera:
Werner Bergmann HEINRICH-GRIFF-PREISTRÖGER

Danten: Oskar Pietsch

Musik:
Wilhelm Meiß

Ein farbiger **DEFA** Film

IM VERLEIH DES VEB PROGRESS
FILM-VERTRIEB

Produktionsleitung:
Adolf Fischer

PROGRESS FILM-VERLEI
VERBUND
1950

Zukunft

DER HAUPTMANN VON KÖLN

Die Rückseite der Bilder – Methodische Zugänge zum Dokumentarfilm

Drei Perspektiven auf den
»Mauerfall«

Bettina Henzler über Dokumentarfilme im Schulunterricht



Dr. Bettina Henzler forscht und lehrt im Schnittfeld von Film, Vermittlung und Ästhetische Bildung,
ihr aktuelles Forschungsprojekt widmet sich der Filmästhetik der Kindheit (www.film-und-kindheit.de).

Schon in seiner ursprünglichen Bedeutung verweist der Begriff des Dokuments oder des Dokumentarfilms auf das Unterrichten: Denn *docere* bedeutet im Lateinischen lehren, unterrichten, nachweisen. Das *documentum* ist also das, wodurch man lehren und etwas nachweisen kann.¹ Damit sind zwei Ansatzpunkte vorgegeben: zum einen der Bezug des Dokuments zu Tatsachen und Ereignissen, deren Wirklichkeitsgehalt es beweisen soll; zum anderen die Position der Lehrenden, die mittels des Dokuments jemanden unterrichten wollen. Im ersten Fall scheint aus dem Dokument selbst die Wahrheit zu sprechen, im zweiten ist es Mittel einer Einflussnahme – des Unterrichts, der Propaganda oder auch der Kommunikation. Sogenannte Dokumentarfilme sind beides zugleich: Sie präsentieren Dokumente, zu denen heute nicht mehr nur Schriftstücke, Gegenstände und Medien aller Art gehören, sondern auch filmische Aufnahmen, die Verläufe in der Zeit, ereignishafte Momente, menschliches Tun oder die Weisen, etwas mit Worten und Gesten zu sagen, aufzeichnen. Filme sind aber zugleich auch selbst diejenigen, die Beweis führen und unterrichten, indem sie diese Dokumente aufnehmen, auswählen, anordnen und kommentieren.

Diese enge Beziehung des Dokumentarfilms zum Unterrichten prädestiniert ihn für die schulische Bildung, macht ihn aber auch verdächtig. Sie verführt dazu, das Lehren an den Film selbst zu delegieren, ihn als Mittel der Information oder Beweisführung einzusetzen.² Sie fordert aber auch dazu heraus, genau diese Funktion zu hinterfragen und sich im Unterricht mit den Strategien der Vermittlung im Dokumentarfilm auseinanderzusetzen. Ein solcher Ansatz verschiebt den Blickwinkel: Gefragt wird nicht nach dem *Was*, also danach, ob ein Film selbst als Dokument taugt, das etwas über die Wirklichkeit aussagt oder diese gar abbildet.³ Gefragt wird nach dem *Wie* und somit danach, welche Beweisführung ein Dokumentarfilm uns präsentiert, ob diese

schlüssig ist oder nicht, ob sie uns zum Nachdenken anregt oder bevormundet, wie sich ein Film mit den von ihm dokumentierten Sachverhalten auseinandersetzt. Zu beiden genannten dokumentarischen Prinzipien der Beweisführung und des Unterrichts, die auf Sprache und Schrift verweisen, kommt dabei ein drittes, ein genuin filmisches, hinzu, nämlich das der Beobachtung und Wahrnehmung, oder anders gesagt: der Ästhetik.

Im Folgenden stelle ich anhand von drei Filmen, die den sogenannten »Mauerfall« dokumentieren, eine solche Herangehensweise an Dokumentarfilme im Schulunterricht vor. Der DEFA-Dokumentarfilm *Die Mauer* von Jürgen Böttcher (DDR, 1990) und der in der Tradition des europäischen Autorenfilms stehende *Novembertage. Stimmen und Wege* von Marcel Ophüls (BRD, UK, CH, 1989/90) werden einem typischen Format der deutschen Nachwende-Fernsehberichterstattung *Ode an die Freiheit. Der Fall der Berliner Mauer* von Beate Schubert (BRD, 1990) gegenübergestellt. Genauer geht es darum, zwei Filme, die ihre (subjektive) Positionierungen, den Blickwinkel, aus dem sie auf die historischen Ereignisse schauen, kenntlich machen, mit einem Format zu konfrontieren, das den Anspruch auf objektive Darstellung erhebt. Im Vergleich von Ausschnitten aus den Filmen lassen sich verschiedene ästhetische Strategien der filmischen Auseinandersetzung mit historischen Wirklichkeiten erschließen. Dies ermöglicht, Facetten einer historischen Entwicklung aufzuzeigen und auch solche Aspekte in den Blick zu nehmen, die in einer zur Vereinheitlichung tendierenden offiziellen Geschichtsschreibung ausgeblendet bleiben. Auch kann ein Bewusstsein geweckt werden, dass Filme nicht als ein mehr oder weniger getreues Abbild historischer Wirklichkeit zu verstehen sind, sondern immer eine Perspektive einnehmen, mit der wir uns auseinandersetzen müssen, um das Gezeigte selbst einordnen und reflektieren zu können.

1. Methodische Vorüberlegungen: Vergleich und Kontextualisierung

In der ästhetischen Filmbildung wurde in den letzten Jahren, angeregt durch die grundlegenden Überlegungen von Alain Bergala zum Potenzial digitaler Medien für die Filmvermittlung, die Methode des Verknüpfens und Vergleichens von Filmausschnitten in den Mittelpunkt gerückt.⁴ Diese ermöglicht es, anstatt allein die filmische Narration und Sinnkonstruktion zu analysieren, für die Vielfalt filmästhetischer Formen zu

sensibilisieren.⁵ Vor allem für Spielfilme erprobt, lässt sich die Methode nicht ohne Weiteres auf die Arbeit mit Dokumentarfilmen übertragen. Denn eine differenzierte Auseinandersetzung sowohl mit der Thematik, der sich ein Dokumentarfilm widmet, als auch mit der durch ihn vertretenen Position, bedarf einer Berücksichtigung des gesamten Films – so wie auch jede andere Beobachtung, Argumentation oder Beweisführung sich nur in ihrer Gesamtheit erschließen lässt.

Dennoch hat der Vergleich von Filmausschnitten auch für dokumentarische Formen Vorteile. Wie be-

reits erwähnt, können dadurch verschiedene Facetten einer historischen Konstellation herausgearbeitet und dafür sensibilisiert werden, wie unser Wissen durch die Perspektive, die wir einnehmen, beeinflusst ist. Außerdem lassen sich gerade im Detail die ästhetischen Verfahrensweisen differenzierter betrachten, die dem ganzen Film zugrunde liegen. Das betrifft die Kameraführung, die Montage, das Verhältnis von Bild und Ton, oder allgemeiner gesprochen, die Arten und Weisen, wie Filme sich Landschaften und Menschen, sozialen Kontexten und historischem Wissen nähern, wie sie dokumentieren, welchen Standpunkt sie im optischen wie weltanschaulichen Sinne einnehmen.

Voraussetzung dafür sind drei grundlegende Vermittlungsprinzipien:

- 1) **Auswahl:** Die gezeigten Filmausschnitte sollten so gewählt sein, dass sie repräsentativ sind für die filmische Verfahrensweise.
- 2) **Kombination:** Es sollten möglichst unterschiedliche filmische Formen miteinander konfrontiert werden, um vielfältige Facetten des Filmschaffens wie des Gegenstands zu eröffnen.
- 3) **Kontextualisierung:** Der Bezug auf den Film als ganzer, aber auch seine geschichtliche (ggf. auch biografische) Verankerung ist hierbei von besonderer Wichtigkeit.

Gerade in Auseinandersetzung mit Dokumentarfilmen kann der Vergleich von Materialien unterschiedlicher Art und Herkunft selbst als eine Methode der Kontextualisierung fungieren. Statt nur vorgegebenes schriftliches Wissen hinzuzuziehen, kann das Vergleichen als eine forschende Verfahrensweise eingesetzt werden, um Kontexte am Material selbst zu erarbeiten und das Wahrgenommene zu verifizieren. Dafür bietet sich ein induktives Vorgehen an, das bei der Analyse und dem Vergleich von Filmausschnitten ansetzt, bevor es diese in weitere Zusammenhänge stellt. So kann die Wahrnehmung für das geschärft werden, was uns die Filme zu sehen und hören anbieten, welche Hinweise sie auf räumliche und zeitliche, biografische, kulturelle und historische Kontexte geben, wie sie mit Materialien umgehen. Schülerinnen und Schüler werden damit Mittel an die Hand gegeben, auch solche Filme und Ausschnitte besser einzuschätzen, die ihnen heute im Internet häufig zusammenhangslos begegnen und ihren Blick auf die Welt maßgeblich prägen.

Eine solche Vorgehensweise erlaubt es auch, die ebenso häufige wie fruchtlose Frage zu umgehen, wie »wirklichkeitsgetreu« die filmische Darstellung ist, oder – im Umkehrschluss – in welchem Maße jeder Film, auch ein dokumentarischer, konstruiert ist oder

fiktionale Elemente enthält.⁶ Denn, wie François Niney in seinem Buch *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms* pointiert formuliert:

»Man muss definitiv begreifen, dass eine Re-Präsentation (wie schon der Begriff andeutet) immer mehr und anderes (aber nicht zwangsläufig Gegenteiliges) zum Ausdruck bringt als den Gegenstand oder das Ereignis, die sich präsentiert haben. Wenn die Repräsentation anfängt, diese Differenz (vor sich) zu verbergen, läuft offensichtlich etwas schief! Ihre Wahrheit liegt nicht in einer (unerreichbaren) Übereinstimmung mit dem ursprünglichen Ereignis, sondern in der Interpretation (ob nun stichhaltig oder nicht), die sie damit montiert, sie liegt in der Überprüfbarkeit, die sie ermöglicht (oder auch nicht), ebenso wie in der Art, dem Zuschauer die Spielregeln zu vermitteln (oder auch nicht).«⁷

Daran angelehnt steht im Folgenden also die Frage im Vordergrund, welche Deutungen und Interpretationen der historischen Ereignisse die Filme nahelegen, ob und wie sie ihre Spielregeln transparent machen und welche Spielräume sie den Zuschauerinnen und Zuschauern eröffnen, um eigene Schlüsse zu ziehen.

2. Die Kamera als Forschungsinstrument

In seinem Film *Die Mauer* dokumentiert Jürgen Böttcher gemeinsam mit dem Kameramann Thomas Plenert die Demontage der Berliner Mauer in der Endphase der DDR. Der sogenannte »Mauerfall«, der sich im kollektiven Gedächtnis als das historische Ereignis der Öffnung der Mauer am 9. November 1989 eingepreßt hat, wird hier als ein langwieriger Prozess des Abbaus sichtbar, in dem die Vergangenheit in die Zukunft hineinreicht. Die Mauer, Bauwerk und Symbol der deutschen Teilung, wird in diesem Film nicht nur als ein Schauplatz historischer Ereignisse, sondern als ein Ding erforscht, in dem sich die Spuren der Zeit und der Veränderung einschreiben, das gewissermaßen selbst ein Dokument seiner Zeit ist. Ein Ausschnitt aus diesem Film kann als Ausgangspunkt dienen, um sich mit der Frage zu befassen, wie ein historischer Wandlungsprozess filmisch vermittelt wird.

Der hierfür vorgeschlagene Filmausschnitt (56:00–1:01:50) zeigt die Mauer in einer Schneelandschaft. Wir sehen Menschen, die Stücke herausklopfen und an Gedenkkreuzen mit Lebensdaten entlanggehen. Eine bunte Schar an Schaulustigen lugt durch das durchlöchernte Bauwerk auf die andere Seite, manche wagen sich neugierig über die Grenze, fotografieren. Auf der anderen Seite patrouillieren Soldaten ziellos entlang des ehemaligen Todesstreifens, eine junge Frau und

mit großen Spitzhacken auf die Mauer losgehen und Kräne Teile herausbrechen. Hier wird eine Aktion beschworen, ohne dass die Mauer als Ding, als historischer und geografischer Ort wahrnehmbar ist. Die geschichtliche Veränderung wird auf ein (emotionales) Ereignis zusammenschlüsselt. Statt Melancholie ist Euphorie angesagt.

Wie nähern wir uns den Menschen? Wie wird hier die Begegnung von Ost- und Westdeutschen gezeigt? Jenseits der Aufnahmen des kollektiven Jubelns bleibt in diesem Ausschnitt die Begegnung von Ost- und Westdeutschen vage. Dies zeigt sich erneut besonders augenfällig in einem Gespräch zwischen einer jungen Frau und einem Grenzpolizisten, eine Situation, in der sich auch hier die mögliche Versöhnung verdichtet. Während in **Die Mauer** jedoch die individuellen Personen hinter ihrer »Funktion« hervortreten, erscheinen sie hier ausschließlich als Stellvertreter einer gesellschaftlichen Konstellation: Er trägt umständlich die Gesetzeslage vor, während sie ihn bündig fragt, ob sie ihre Eltern im anderen Teil der Stadt besuchen könne und ihm aus Freude über die bejahende Antwort einen Kuss auf die Wange gibt. Wie auch die anderen Aufnahmen der über die Grenze strömenden DDR-Bürgerinnen und -Bürger zielt die Situation vor allem auf eine Pointe. Andere Aufnahmen zeigen Jubelnde, Weinende, sich in den Armen liegende Menschen. Manche äußern sich direkt zur Kamera über ihre Freude. Eine Aussage folgt auf die andere, eine sprechende Situation auf die nächste, sodass kein Leerlauf entsteht, der es dem Blick erlauben würde, zu schweifen oder den Gedanken, sich vom unmittelbar Bedeuteten frei zu machen. Jede Aufnahme gibt uns etwas zu verstehen. Und auch wenn die von der Kamera eingefangenen Kommentare verschiedener Protagonisten einen Facettenreichtum an Perspektiven suggerieren, so zielen doch alle auf etwas Ähnliches: Sie sprechen für die Begeisterung des Moments. Es gibt keinen Raum für das Einnisten von Zweifeln, für das Fragen oder das Beobachten von Widersprüchlichem. Die Montage suggeriert hier schon die bevorstehende Wiedervereinigung, die Einheit aller Deutschen.

Was für ein Standpunkt wird hier eingenommen, welche Perspektive auf das Geschehen vermittelt? Während der Patchwork-Charakter der Aufnahmen keinen spezifischen Blickwinkel, keine im Raum situierte Haltung erkennen lässt, die Kamera sich körperlos durch die Menschen und über ihre Köpfe hinweg zu bewegen scheint, wird hier durch den Off-Kommentar, der das Gezeigte einordnet und deutet, noch bevor wir es wahrnehmen können, eine Lesart vorgegeben. Es handelt sich dabei um eine anonyme sonore männliche Sprecherstimme, die, gerade weil

sie von »nirgendwo« zu kommen scheint, Autorität beansprucht, die Autorität, uns über den Sinn der Bilder aufzuklären. Niny bringt dieses gerade in der Fernsehberichterstattung verbreitete Verfahren wie folgt auf den Punkt:

»Diese subjektlose Sicht wird ein Verantwortlicher von CBS News sich mit einem Begriff zu belegen trauen (der zur Norm geworden ist): *nobody's point of view*; die perspektivische Sicht von niemandem, als wenn das in einer Kinowochenschau oder den TV-Nachrichten Gesagte und Gezeigte die Welt wäre, so, als würde die Kamera nicht verändernd in sie eingreifen. Die gefilmten Nachrichten zielen auf Konsens, auf bildliche Einstimmigkeit, nicht auf Analyse und auch nicht auf Kontroverse.«¹²

Dieser Anspruch auf Objektivität wird in **Ode an die Freiheit** jedoch durch den tendenziösen Inhalt des Gesagten ad absurdum geführt. An einer Stelle heißt es dort:

»Berliner heißen Berliner mit jubelndem Beifall willkommen im Zentrum einer Stadt namens Berlin, so, als kämen die Besucher mit den kleinen stinkenden Ost-Autos mindestens vom Mond und nicht nur zur Stippvisite. In dieser Nacht feiert die Stadt den Beginn ihrer Wiedervereinigung. Voller Begeisterung trommeln die Westberliner auf die kleinen ulkigen Zweitakter-Blechboxen, genannt Trabis, die nun im Triumphzug den Kurfürstendamm entlang tuckern.«

Der abfällige Unterton, mit dem hier über Autos gesprochen wird, drückt eine herablassende Haltung gegenüber den Besuchenden aus dem Osten aus, die als Fremde, gar als Außerirdische markiert werden. Da sich diese scherzhafte Zuspitzung nur auf die Ostdeutschen bezieht, gewinnt die bunte Montage kurioser Begegnungen einen schalen Beigeschmack. Die vorgegebene Neutralität des standpunktlosen Off-Kommentars wird hier zu einer Geste der Macht.

Im Vergleich zu **Die Mauer** tritt diese standardisierte Form der Fernsehberichterstattung besonders deutlich hervor und wird als (machtvolle) Konstruktion erkennbar, die unseren Blick auf das historische Geschehen beeinflusst. Umgekehrt lässt sich aber auch die Eigenart von **Die Mauer** vor dieser Folie genauer fassen. Denn der zitierte Ausschnitt nimmt gewissermaßen eine Umkehrung des Blicks vor. Während in der massenmedialen Berichterstattung zum Mauerfall die Bilder der in den Westen strömenden Ostdeutschen dominieren, die mehr oder weniger wohlwollend begutachtet werden, richtet sich in **Die Mauer** der Blick bevorzugt auf die Westdeutschen,

die neugierig durch die Mauer lugen und sich auf unbekanntes Terrain vorwagen. Statt den Mauerfall als ein spektakuläres Ereignis darzustellen, wird hier der langsame Abbau eines Bauwerks verfolgt, in dem sich der gesellschaftliche Umbruch mit den damit einhergehenden Unsicherheiten und Widersprüchlichkeiten abzeichnet. Während der Off-Kommentar in *Ode an die Freiheit* vorgibt, was wir in den Bildern zu sehen haben, und diese rein illustrativ, zur Bestätigung des Gesagten einsetzt, sprechen in *Die Mauer* die Aufnahmen für sich selbst. Die Haltung drückt sich hier vor allem in der Positionierung der Kamera aus, die sich als Teil des (historischen) Raums zu erkennen gibt, den sie filmt. Zudem macht *Die Mauer* die eigene Verfahrensweise, die Spielregeln des Filmens, spürbar, reflektiert deren Grenzen und Möglichkeiten in den Blickwechseln mit dem Ge-filmten sowie in der Genauigkeit, mit der räumliche Zusammenhänge rekonstruiert werden. *Ode an die Freiheit* gibt hingegen vor, etwas »objektiv« Gegebenes zu zeigen und zu erklären.

Damit steht *Die Mauer* in der Tradition von DEFA-Dokumentaristen, die sich der ideologischen Vereinnahmung durch das DDR-Regime auch dadurch entzogen, dass sie eine beobachtende Haltung einnahmen, mit Genauigkeit alltägliche Phänomene registrierten, welche in sich die Widersprüche zu offiziellen Verlautbarungen tragen. Und es zeichnet sich die Perspektive ostdeutscher Filmschaffender ab, die nicht nur dem eigenen Staat, sondern auch den (bevorstehenden) Veränderungen durchaus skeptisch gegenüberstanden. Gerade indem sie ihre Position kenntlich machen, ermöglichen sie uns als Zuschauern und Zuschauerinnen die Bildung einer eigenen Meinung. Indem sich *Die Mauer* Zeit zum Beobachten nimmt, sich auch Situationen zuwendet, die sich nicht auf den ersten Blick erschließen, diese nicht vorschnell einordnet, regt der Film die Zuschauenden an, sich auf die eigene Wahrnehmung einzulassen, eigene Überlegungen anzustellen. Er zeigt das, was sich den vereinheitlichenden Tendenzen populärer Geschichtsschreibung entzieht: die Rückseite massenmedialer Bilder.

4. Montage als Reflexion

Diese kontrastive Gegenüberstellung zwischen Aufnahmen, die einen vorgefertigten Kommentar illustrieren, und Aufnahmen, die selbst etwas erkunden, kann durch weitere Beispiele ausdifferenziert werden. Ich ziehe abschließend einen Ausschnitt aus *Novembertage* hinzu, einer Fernsehproduktion von BBC und FR3, die 1990 von einem Vertreter des in-

ternationalen Autorenfilms, Marcel Ophüls, realisiert wurde. Dementsprechend ist der Film ein Hybrid, der die institutionelle Verortung im Fernsehen reflektiert, mit dessen Formen jedoch spielt. In Hinblick auf die Funktion des Kommentars, den Umgang mit Archivmaterial und die forschende, medienreflexive Haltung steht der Film gewissermaßen quer zu den bisher angeführten Beispielen. Zum Vergleich wähle ich diesmal einen Ausschnitt vom Anfang des Films (2:00–3:00), in dem dieser seine Verfahrensweise einführt. Das Ereignis der Maueröffnung ist hier der Ausgangspunkt für rückblickende Gespräche mit Zeitzeugen.

Im Vergleich zu Ode an die Freiheit drängt sich hier zunächst die Frage nach dem Umgang mit dem Archivmaterial auf. Der Ausschnitt beginnt mit einem BBC-Fernsehbericht vom Abend des 9. November. Auch hier dominiert die Montage kurzer Schnipsel der Maueröffnung, die ein ähnliches Bild vermittelt wie *Ode an die Freiheit*: sich öffnende Schlagbäume, die von Ost nach West strömenden Menschenmengen, einzelne Ostdeutsche, die für kurze Statements eingeblendet werden. Auch hier werden weder der Ort noch die Personen greifbar, auch hier sind die Aufnahmen zugespitzt auf die Pointe. Diesmal sind diese Aufnahmen allerdings gerahmt durch die Nachrichtensendung: Wir sehen den Trailer der BBC-Abendnachrichten, dann verkündet ein Sprecher in englischer Sprache die Reisefreiheit der Ostdeutschen, bevor er an einen Reporter weitergibt, der vor Ort mit Mikrofon in der Hand, sichtlich ergriffen, betont: »I have never seen such elation!« Der diesmal sichtbare Kommentator beschwört das einheitliche Gefühl des Moments. Allerdings erfolgt hier eine Aufteilung in einen Objektivität beanspruchenden Nachrichtensprecher, der die »Fakten« verkündigt, und den Reporter, der subjektiv auf die Erfahrung des Moments reagiert. Schon zu Beginn macht *Novembertage* somit transparent, woher das Archivmaterial stammt, mit dem der Film arbeitet.¹³

Wie verfährt dieser Film mit den Kommentaren der Zeitzeugen? Das Archivmaterial von der Maueröffnung wird mit den Aussagen einzelner Zeitzeugen kontrastiert, die aus der Erinnerung ihre Erfahrung des Moments schildern. Die nur in kurzen ikonischen Bildern festgehaltenen Menschen gewinnen so eine Persönlichkeit, deren Perspektive die vereinheitlichende Deutung des Ereignisses ausdifferenziert. Da ist die junge westdeutsche Frau, die über einem Gitter hängend von der Kamera eingefangen wurde und die rückblickend die kollektive Glückserfahrung betont: »Everybody was happy.« Da ist aber auch das Paar aus Ostberlin, das seiner Verunsicherung Ausdruck verleiht: »Ich habe gefragt, ob wir auch

zurückdürfen.« Und da ist vielleicht der erste »Mauerspecht«, der unter den anfeuernden Rufen der Umstehenden auf die Mauer einhämmert und, wie er später erzählt, noch in derselben Nacht mit einer Westdeutschen anbändelt. Indem der Film den Einzelnen Gelegenheit gibt, sich ausführlicher zu äußern, diversifiziert er nicht nur das Bild des historischen Moments, sondern delegiert den Kommentar auch an die Menschen, die in den knappen Nachrichtenschnipseln vorwiegend betrachtet und von anderen kommentiert werden.

Welche Perspektive auf das Geschehen wird hier eingenommen und wie äußert sie sich? Der Regisseur tritt hier selbst in Erscheinung. Auffällig gekleidet, mal mit kariierter Fliege, mal in weißem Trenchcoat mit Schiebermütze, mal Deutsch, mal Englisch sprechend, befragt er die Zeitzeugen an unterschiedlichen Schauplätzen: einem Café, einem Bahnhof,

einer Privatwohnung. Wie seine Kleidung lassen auch seine Bemerkungen einen ausgeprägt subjektiven Standpunkt erkennen, der gar nicht vorgibt, neutral oder objektiv zu sein. Ophüls befragt seine Gesprächspartner nach ihren Gefühlen, beginnt zu singen und konfrontiert sie mit der gewagt anmutenden These: »Ich habe so den Eindruck von dieser Nacht, dass Freiheit auch etwas mit Erotik zu tun hat.« Dieser dezidiert subjektive Standpunkt zeigt sich auch in der Montage. Als Ophüls die westdeutsche Zeitzeugin mit ihrer im Archivmaterial festgehaltenen Aussage »It's wonderful« konfrontiert, stimmt er die ersten Takte des gleichnamigen Songs aus dem Broadway-Musical »Funny Face« von George und Ira Gershwin (1927) an.¹⁴ Daraufhin wird die Aufnahme des Archivmaterials wiederholt und mit dem zuvor zitierten Song unterlegt. Während *Ode an die Freiheit* wie zahlreiche andere TV-Dokumentationen Musik



Abbildung 15



Abbildung 16



Abbildung 17



Abbildung 18

unkommentiert zu Dokumentarmaterial montiert, um diesem eine bestimmte Stimmung zu unterlegen, macht **Novembertage** dieses Verfahren als eine subjektive Ausdeutung kenntlich, als einen Einfall der Regie. Ja, er radikalisiert diese Vorgehensweise, indem er auch auf Bildebene »fremdes« Material einmontiert und so das Motiv der Grenzen sprengenden Liebe weiterverfolgt. Wir sehen Archivaufnahmen von tanzenden Matrosen und Mädchen, von »Fräuleins und GI's«, von Marlene Dietrich, die in **Der blaue Engel** (Josef von Sternberg, 1930) »Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt« singt (Abb. 15-18).

Welche kulturellen und geschichtlichen Kontexte bringen diese Montagen ins Spiel? Während die diskutierten TV-Sendungen das Dokumentarfilmmaterial so montieren, dass eine scheinbar einheitliche Aussage oder Stimmung entstehen, sprengt **Novembertage** das Material durch offensichtlich fremde Filmschnipsel gewissermaßen auf, macht den konstruktiven Charakter der Dokumentation sichtbar. Was auf den ersten Blick möglicherweise willkürlich oder auch ahistorisch erscheint, entspricht einer Montage-technik, die Sergej M. Eisenstein als intellektuelle Montage definiert hat: Heterogene Aufnahmen werden miteinander konfrontiert, um daraus Ideen zu schlagen, Aussagen zu treffen, ein Nachdenken zu initiieren. In **Novembertage** vertritt die Montage gewissermaßen die auch vom Regisseur selbst formulierte These, dass »Freiheit auch etwas mit Erotik zu tun hat«. Anders gesagt, sie verfolgt das auch in **Die Mauer** anklingende Erzählmotiv der soziale und kulturelle Grenzen sprengenden Liebe. Zugleich öffnen sich gerade in dieser »unpassenden« Verknüpfung von dokumentarischen und fiktionalen Filmen weitere kulturgeschichtliche Horizonte, die dem individuellen kulturellen Gedächtnis des Regisseurs zugeschrieben werden können und die die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts umspannen. Die einmontierten Filmschnipsel verweisen auf die Weimarer Zeit und die Nachkriegszeit, sie bringen damit die historischen Kontexte ins Spiel, die dem Mauerfall vorausgingen und die ebenfalls für Momente der Freiheit einstehen – einer Freiheit, die von Erotik und Macht geprägt war.

Konkret verweisen diese Montagen auf die (deutsche) Filmgeschichte, die mit Ophüls' Biografie und der Geschichte des 20. Jahrhunderts verschränkt ist. Indem **Novembertage** mit **Der blaue Engel** auf die Weimarer Zeit als Blüte deutscher Filmkultur und auf eine Darstellerin verweist, die sich während des Zweiten Weltkriegs als Exilantin gegen das NS-Regime engagiert hat, bringt er auch die Familiengeschichte des Regisseurs ins Spiel. Denn Marcel Ophüls' Vater, Max Ophüls, gehörte zu den Regisseuren der

Weimarer Zeit, die, wie zahlreiche (jüdische) Filmschaffende, in der NS-Zeit emigrieren mussten und in Frankreich oder den USA ihre Karriere fortsetzten. Die eigene Biografie ist hier verschränkt mit der deutsch-jüdischen Filmgeschichte, einer abgebrochenen kulturellen Tradition, die in den Bildern der neuen deutschen Einigkeit fehlt und von Ophüls dort wieder einmontiert wird. Mit dieser Verknüpfung von Dokumentar- und Spielfilmmaterialien stößt er uns darauf, dass Geschichte, Film- und Kulturgeschichte zusammengehören, dass sich im individuellen und kollektiven Gedächtnis fiktive und faktische Elemente überlagern. Konkreter zeigt er damit an, dass auch die eigene dokumentarische Arbeit ein konstruktives Vorgehen ist, dass er Geschichte(n) erzählt.

Fazit

Beide Filme – **Die Mauer** und **Novembertage** – distanzieren sich von der Objektivität beanspruchenden TV-Berichterstattung, indem sie dezidiert subjektive Positionen einnehmen, die sich jedoch als filmische Form der Erkenntnissuche erweisen. In **Die Mauer** zeigt sich diese vor allem in der Kameraführung, die konkret im Raum verortet ist und sich als teilnehmende Beobachterin zu erkennen gibt. Die Interaktion der Filmschaffenden mit den gefilmten Personen wird dabei meist über die Blickwechsel vermittelt, in die die Kamera selbst involviert ist. In **Novembertage** tritt dagegen der Regisseur selbst vor die Kamera, porträtiert sich als einfühlsamen Gesprächspartner und humorvollen Kommentator, dessen Perspektive sich in seinen Worten und in der Montage des Archivmaterials äußert. Beide Filme machen somit die eigenen Spielregeln transparent, indem sie (im Fall von Böttcher/Plenert) die räumlichen und intersubjektiven Konstellationen der Drehbedingungen und den Einfluss der Kamera auf die Gefilmten sichtbar werden lassen und (im Fall von Ophüls) die Herkunft des Archivmaterials und des Kommentars explizit machen. Beide verzichten darauf, vorgefasstes Wissen zu präsentieren, sondern definieren sich als Forschende oder Fragende – auch wenn die Verfahrensweisen sich grundlegend unterscheiden. In **Die Mauer** fungiert die Kamera als Instrument, mit dem die Veränderung eines historischen Orts beobachtet und reflektiert wird. In **Novembertage** befragt der Regisseur das Archivmaterial und kitzelt die Erinnerungen der darin verewigten Zeitzeugen hervor. Damit stehen die beiden Filme für zwei diametral entgegengesetzte Tendenzen des Dokumentarischen, die doch in den meisten Filmen zusammenwirken: das Erzählen und (re-)konstruieren von Geschichten

Weiterführende Literatur zum Thema

Alain Bergala:

Kino als Kunst. Filmvermittlung
an der Schule und anderswo.
Marburg 2006.

Jean Breschand:

Le documentaire. L'autre face du cinéma.
les petits cahiers.
Paris 2002.

François Niney:

Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms.
50 Fragen zur Theorie und Praxis des
Dokumentarischen.
Marburg 2012, S. 127-128.

Bettina Henzler:

Montage als Geste der Vermittlung.
In: Lena Eckert, Silke Martin (Hg.): FilmBildung.
Marburg 2014.

Lina Paulsen:

Vermittler zwischen Kunst und Information.
Der Dokumentarfilm ist schwer zu fassen.
In: Nach dem Film, Nr. 13, 20.12. 2013,
www.nachdemfilm.de.

Ingo Juchler:

1989 in Deutschland.
Schauplätze der friedlichen Revolution.
Schriftenreihe der Bundeszentrale
für politische Bildung (bpb).
Bonn 2002.

DVD zu den Filmen:

Die Mauer (Jürgen Böttcher, 1990):
ICESTORM Entertainment GmbH, 2013.

Ode an die Freiheit (Beate Schubert, 1990):
RBB Media GmbH, 1999.

Novembertage (Marcel Ophüls, 1989/90):
ARTE Edition/absolut MEDIEN, 2014.

und das Aufzeichnen, Freilegen, das Zu-sehen-Geben von etwas Vorhandenem, das betrachtet und eingeordnet werden muss, um es zu verstehen.

Durch die Methode des Vergleichens lassen sich verschiedene dokumentarische Verfahrensweisen gegenüberstellen und im Kontrast herausarbeiten. Es zeigt sich, dass Geschichte und Realität nicht etwas objektiv Vorhandenes sind, sondern durch die Erstellung und Deutung von Dokumenten erschlossen werden, dass es aber dennoch nicht gleichgültig ist, wie diese Aufarbeitung geschieht, die sich mehr oder weniger stark um Genauigkeit bemühen kann, die Bedingungen des filmischen Forschens mehr oder weniger transparent machen kann, den Zuschauerinnen und Zuschauern mehr oder weniger Raum für eigene Beobachtungen, Schlussfolgerungen und Reflexionen bietet. Im Vergleich lassen sich verschiedene grundlegende Fragen verfolgen, die Schülerinnen und Schüler dazu befähigen, zu einer eigenen Einschätzung von filmischen Dokumentationen zu kommen. *Was zeigen Dokumentarfilme, das Spektakuläre oder das Alltägliche? Welchen Standpunkt vermitteln sie? Geben sie eine Allwissenheit vor, oder machen sie die Perspektive, aus der sie sich einer Sache widmen, kenntlich? Welche Möglichkeiten bieten Filme den Zuschauenden, um eigene Schlüsse zu ziehen, Fragen weiterzuverfolgen, das Gesagte zu überprüfen? Wie gehen sie mit dem Material um? Welche Rolle kommt dem Kommentar zu? Bieten lange Einstellungen die Möglichkeit, eigene Beobachtungen anzustellen und Fragen zu verfolgen? Vermittelt die Montage den Eindruck von Geschlossenheit oder ist sie als Konstruktion erkennbar? Regen überraschende Verknüpfungen zum Nachdenken an?*

Die Lernenden werden somit angeregt, selbst eine forschende Haltung einzunehmen, indem sie am Material die eigene Wahrnehmung schärfen und nach »der Rückseite« der (dominierenden) Bilder fragen. Im Vergleichen bietet sich die Möglichkeit, Filme oder andere Materialien zu kontextualisieren. Statt ihre Inhalte und Herkunft ausschließlich anhand von nachgelesenem Wissen einzuordnen, vermittelt sich Kontextualisierung damit als ein kontinuierlicher, niemals abgeschlossener Prozess des Verknüpfens und Vergleichens, des Beobachtens und kritischen Überprüfens, der immer wieder neue Facetten erschließen kann. Im Vergleich werden Dokumentarfilme zudem nicht nur als Vermittler von Inhalten, sondern als Zeugen der Zeit wahrnehmbar, in der sie entstanden sind. Es entwickelt sich ein Gespür dafür, dass jeder Film eine Perspektive auf geschichtliche Zusammenhänge vermittelt, die auf den eigenen biografisch, institutionell und historisch bedingten Standpunkt verweist. So könnten die hier ausge-

fürten Analysen in Hinblick auf unterschiedliche Zusammenhänge weiter verfolgt werden, seien dies die Unterschiede zwischen den Dispositiven des Fernsehens oder des Kinos, mit den je eigenen Bildpolitiken, die filmgeschichtlichen Zusammenhänge des DEFA-Dokumentarfilms und des europäischen Autorenfilms oder auch biografische Erfahrungen. Denn die unterschiedlichen filmischen Standpunkte deuten auf die Filmschaffenden, die selbst Akteure

innerhalb eines historischen Raums sind, den sie aus ihrem eigenen Blickwinkel strukturieren, entweder als unmittelbar Betroffene, wie Böttcher und Plenert, die als regimekritische ostdeutsche Filmschaffende die Veränderungen beobachten, denen sie selbst ausgesetzt sind, oder als außenstehender Betrachter, der, wie Marcel Ophüls, mit einer ironischen Distanz auf die innerdeutschen Beziehungen zu schauen vermag. ■

Endnoten

- 1 Siehe dazu Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 24. Auflage, bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin 2002.
- 2 Siehe dazu Winfried Pauleits Überlegungen zur Konkurrenz von Film und Lehrer. Winfried Pauleit: Der Kinematograph als Zeigestock. In: Ästhetik und Kommunikation. Ästhetische Erziehung im Medienzeitalter Heft 125, Jahrgang 35, Sommer 2004, S. 13-20.
- 3 Zum Verhältnis von Dokument und Fiktion siehe Lina Paulsen: Vermittler zwischen Kunst und Information. Der Dokumentarfilm ist schwer zu fassen. In: Nach dem Film, Nr. 13, 20.12.2013, <https://www.nachdemfilm.de>.
- 4 Alain Bergala: Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo. Marburg 2006.
- 5 In »Montage als Geste der Vermittlung« lege ich ausführlich die theoretischen Kontexte und methodischen Potenziale dieser Vermittlungsmethode dar. Bettina Henzler: Montage als Geste der Vermittlung. In: Lena Eckert, Silke Martin (Hg.): Filmbildung. Marburg 2014. Siehe dazu auch den filmvermittelnden Film *Im Klassenzimmer. Verknüpfen und Vergleichen* (Bettina Henzler, 2021) <https://blogs.uni-bremen.de/ikfklehre/verknuepfen-und-vergleichen/>.
- 6 Vgl. Paulsen a. a. O.
- 7 François Niney: Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen. Marburg 2012, S. 127-128.
- 8 Siehe beispielsweise: <https://www.stasi-mediathek.de/medien/luftbildaufnahmen-der-berliner-mauer-am-brandenburger-tor-und-am-reichstag/blatt/29/>.
- 9 Böttcher bezieht sich hier implizit auf den gemeinsamen Film *Rangierer* (1984), der die Arbeit von Eisenbahnern des Güterbahnhofs Dresden-Friedrichstadt dokumentiert. Jürgen Böttcher/Strawalde: Brüderlichkeit hatte die größte Bedeutung in meinem Leben. In: Ingrid Poss, Christiane Mückenberger, Anne Richter (Hg.): Das Prinzip Neugier. DEFA-Dokumentarfilmer erzählen. Berlin 2012, S. 121-156.
- 10 Die Sendung ist auf DVD erschienen, in einer Version auf youtube https://www.youtube.com/watch?v=8_fm16ZUiUM sind die ersten Minuten ohne Ton.
- 11 Wie repräsentativ diese Aufnahmen für den gesamten Film sind, zeigt sich schon in dessen Vorspann, der diese sowie andere Aufnahmen des Mauerfalls bereits vorwegnimmt und zu Ludwig van Beethovens »9. Sinfonie« montiert.
- 12 Niney, a. a. O., S. 143.
- 13 Zwar wird auch in *Ode an die Freiheit* das Archivmaterial durch die Einblendung einer deutschen Nachrichtensendung und eines englischen Reporters von NBC eingeleitet - allerdings bleibt in diesem Fall der Zusammenhang zu den folgenden Aufnahmen der Maueröffnung unklar: eine Wischblende, ebenso wie die dazu eingblendete Zeitangabe (Ost-Berlin, 21 Uhr) markiert eine Trennung zwischen den Nachrichtensendungen (die auf 19 und 21 Uhr datiert sind) und den Aufnahmen. Wir müssen dieser Angabe glauben, können sie nicht anhand der Aufnahmen selbst »nachprüfen«.
- 14 Auch hierbei handelt es sich genau genommen um ein Filmzitat, und zwar aus dem gleichnamigen Hollywood-Musical von Stanley Donen mit Audrey Hepburn und Fred Astaire in den Hauptrollen (1957).

Im Fokus – weiterführende Übungen:



Abb. A



Abb. B

Übung 1: Eine Aufnahme

Beschreibe die Einstellung, in der die Kamera dem Hin- und Herlaufen der Grenzsoldaten folgt. Achte auch darauf, was uns vom Ort gezeigt wird. Wie nehmen wir den Ort wahr? Was wäre anders, wenn diese Einstellung verkürzt oder montiert wird?



Abb. C



Abb. D



Abb. E

Schriftzug auf der Mauer:
»Deutschland, einig Vaterland«

Übung 2: Drei Filmstills

Beschreibe Bildaufbau und Wirkung dieser Aufnahmen: Wie wirken sie auf Dich? Worauf weisen sie hin? Wie beeinflussen sie die Wahrnehmung der folgenden Szenen?



Abb. F



Abb. G



Abb. H



Abb. I



Abb. J



Abb. K



Abb. L



Abb. M

Übung 3: Luftbilder/Karten

Betrachte die Filmstills und markiere die Stellen in der Luftaufnahme bzw. der Karte, von wo aus sie aufgenommen wurden. Vergleiche die Anordnung in der Luftaufnahme/Karte mit der Abfolge im Film. Was fällt auf?



Luftaufnahmen: <https://www.stasi-mediathek.de/medien/luftbildaufnahmen-der-berliner-mauer-am-brandenburger-tor-und-am-reichstag/blatt/29/>
Karte: <https://www.chronik-der-mauer.de/grenze/160520/karte>

Übung 4: Suche den Standort

Wähle ein oder mehrere der Filmstills aus *Die Mauer* aus und besuche den Ort, an dem sie aufgenommen wurden. Suche dort nach den Standpunkten im Stadtraum, von dem aus sie gedreht wurden. Versuche, ein Foto aus der Perspektive zu machen, die der Film wiedergibt. Vergleiche im Anschluss den Film und die Fotografie: Was hat sich verändert? Wo lassen sich noch Spuren der Vergangenheit finden. Zeichne danach die verschiedenen Positionen in einem aktuellen Stadtplan ein. Lässt sich aus dem Film ein Zusammenhang rekonstruieren?

Links zu weiteren Unterrichtsmaterialien und filmpädagogischen Projekten zu DEFA-Dokumentarfilmen

Die Bundeszentrale für politische Bildung widmet sich in zwei spannenden Unterrichtsprojekten dem DEFA-Dokumentarfilm



Das umfangreiche Dossier **DEFA & Dokumentarfilm im Zeichen der Wende** für den Unterricht ab Klasse 10 stellt nicht nur kostenfreie Filme, filmbegleitende Artikel und Interviews mit den Filmschaffenden, sondern auch **Arbeitsblätter für den Unterricht** zur Verfügung. Im Fokus steht die filmische Darstellung der gesellschaftlichen Umbrüche vor und nach dem Mauerfall in den Dokumentarfilmen *flüstern & SCHREIEN* (Dieter Schumann, 1988), *Leipzig im Herbst* (Andreas Voigt, Gerd Kroske, 1989), *Glaube, Liebe, Hoffnung* (Andreas Voigt, 1992/93) und *Winter adé* (Helke Misselwitz, 1988). Für die Fächer Deutsch, Musik, Sozialkunde, Ethik und Geschichte stehen besonders drei Fragen im Vordergrund: Wie werden Jugendkulturen in der späten DDR, die Leipziger Montagsdemonstrationen und die Herausforderungen der Nachwendezeit dargestellt? Zu den Diskussionsschwerpunkten mit den Schülerinnen und Schülern gehört auch das Gespräch darüber, wie durch den besonderen Bildaufbau und durch den Einsatz von Musik, spezieller Kameraführung und Montagetechniken gezielt Stimmungen und Aussagen erzeugt werden.



Mit der DVD-Edition **Parallelwelt: Film. Ein Einblick in die DEFA** wird mit zwölf »kanonischen« Spiel- und Dokumentarfilmen den Schülerinnen und Schülern die DDR über fünf Themenkreise nähergebracht: Durch welche Darstellungsweisen und filmischen Mittel werden Alltag und Arbeitswelt dargestellt? Wie nimmt das Medium Film die Kinder- und Jugendwelten, aber ebenso die Emanzipation von Frauen in den Blick? Auf welcher unterschiedlichen Weise wird DDR-Geschichte filmisch inszeniert, gerade in ihren Anfangs- und End-Jahren? Für die Fächer Deutsch, Geschichte, Politik und Musik werden u. a. **Arbeitsmaterialien** für die Filme *Einheit SPD-KPD* (Kurt Maetzig, 1946), *Wer die Erde liebt* (Uwe Belz, Jürgen Böttcher, Harry Hornig, Joachim Hellwig, 1973) und *Die Mauer* (Jürgen Böttcher, 1990) vorgestellt. Ziel ist die Heranführung an eine kritische Haltung gegenüber gestalterischen Mitteln wie der Musik, dem gesprochenen Kommentar oder bestimmter Bildelemente zu propagandistischen, aber auch bewusst und oft subtil gegen sie gerichteten Zwecken.

FILMERNST und das LISUM: Vergangenheit verstehen, Demokratiebewusstsein stärken – Die DDR im (DEFA-)Film



Der **FILMERNST** und das Landesinstitut für Schule und Medien Berlin-Brandenburg (LISUM) werfen mit dem Schulkino-Projekt **Vergangenheit verstehen, Demokratiebewusstsein stärken – Die DDR im DEFA-Film** einen pädagogischen Blick auf den »Rockreport« *flüstern & SCHREIEN* (Dieter Schumann, 1988). Die **Arbeitsmaterialien** zu dem Film über Punk- und Rockkultur in der DDR konzentrieren sich dabei auf die Klassenstufen 9 bis 13 und auf die Fächer Geschichte, Politikwissenschaft, Sozialkunde, Deutsch, Ethik/Religion und Musik. Diskussionschwerpunkte liegen dabei auf der historischen Kontextualisierung des Films unter Bezug auf Film Entstehung, Pressereaktionen in Ost und West, aber auch mit Blick auf Vorurteile der Erwachsenen und des Umfelds gegenüber der Fan- und Musikkultur, gerade im Unterschied zu heute. Nicht nur die Songtexte können mit den Schülerinnen und Schülern analysiert werden, sondern auch die Filmsprache und deren dramaturgische Eigenheiten.



Das Netzwerk VISION KINO für Film- und Medienkompetenz richtet seine Aufmerksamkeit auf zwei herausragende DEFA-Dokumentarfilme

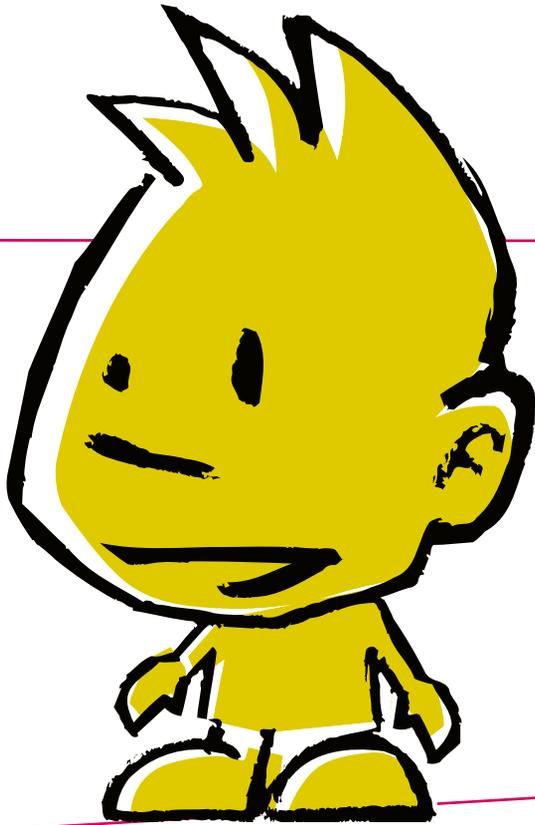
👉 In der Reihe **Filmische Vorboten der Wende** wird Helke Misselwitz' Dokumentarfilm *Winter adé* im Verbund mit anderen bedeutenden und internationalen Filmwerken aus den 1980er-Jahren pädagogisch aufbereitet. Die **Arbeitsmaterialien** für den Unterricht der Klassen 7 bis 13 behandeln vor allem Aspekte der Gleichstellung und Selbstbestimmung der Frau. Der Film ist ein aussagkräftiges Zeugnis dafür, dass dieses Thema nicht ohne engen Bezug zur Diskussion von Rollenbildern, Jugendkultur, Familien- und Partnerschaftsbeziehungen und gesellschaftspolitischen Veränderungen, Vergangenheits- oder Zukunftsperspektiven behandelt werden kann. Daher empfiehlt sich der Einsatz des Films fächerübergreifend etwa zwischen Geschichte, Deutsch, Sozialkunde und Politik. Die auffälligen ästhetischen Besonderheiten von *Winter adé* laden außerdem zur Analyse und Interpretation der filmischen Umsetzung der angesprochenen Inhalte ein.

👉 Mit dem innovativen DVD-Projekt **Kurzfilm macht Schule** werden 18 Filme mit umfangreichen Arbeitsmaterialien für den Unterricht vorgestellt. Darunter befindet sich Jürgen Böttchers DEFA-Film *Barfuß und ohne Hut* (1964) über eine Gruppe Jugendlicher, die an der Ostsee ihre Ferien verbringen und dabei die Freiheiten des eigenen Lebens genießen, aber auch dessen Zwänge reflektieren. Das auf der DVD enthaltene Arbeitsmaterial regt für die Fächer Deutsch, Ethik/Religion, Geschichte und Kunst (ab Klasse 8) zu verschiedenen Fragen an den Film an: Welche Wirkungen werden mit der Montage und verschiedenen Kameraeinstellungen erzielt? Wie verhalten sich persönliche Sehnsucht nach Freiheit und Selbstverwirklichung zu autoritären und demokratischen Umgangsformen? Wie werden überhaupt die Lebensverhältnisse in der DDR der 1960er-Jahre dargestellt?

DEFA-Filme: kein Schulgespenst!

Jürgen Bretschneider über Chancen und Herausforderungen
beim Einsatz von Kinofilmen im Unterricht





Zugegeben, die Überschrift ist nicht besonders originell. In gebotener Kürze aber bringt sie zusammen, was in diesem Beitrag in Beziehung gesetzt werden soll. Ganz allgemein: Wie können DEFA-Filme, insbesondere jene für Kinder und Jugendliche, heute noch in schulfilmischen Veranstaltungen eingesetzt werden? Ganz speziell: Sind Rolf Losanskys Filme dafür besonders geeignet? Auf beide Fragen gibt es durchaus fundierte filmernste Antworten, denn seit seiner Gründung 2004 hat sich FILMERNST kontinuierlich für den DEFA-Film engagiert – und Rolf Losansky wurde 2014 der erste und bislang einzige Ehren-FILMERNST. Die Auszeichnung konnte er leider nicht mehr persönlich entgegennehmen. Zu beschwerlich wäre der Weg für ihn gewesen von Potsdam zur zehnjährigen Jubiläumsfeier im Kino CAPITOL in Königs Wusterhausen. Am Telefon jedoch konnte er sich noch sehr über die Würdigung freuen. Im Laufe der Zeit waren wir beste Freunde geworden und seine Filme fester Bestandteil unseres Angebots.

Blenden wir zurück zu den filmernsten Anfängen: Es war die Zeit, Anfang der 2000er-Jahre, als auch im Land Brandenburg immer mehr Kinos, insbesondere in den ländlichen Regionen, dichtmachten. Mit unserem – noch namenlosen – Projekt wollten wir in bescheidenem Rahmen gegensteuern, etwas zum Erhalt der Kinos und zur Pflege des heranwachsenden

Publikums beitragen. Wer nie ein Kino von innen sah, wird es auch nicht vermissen. Wer aber einmal vor der großen Leinwand gesessen hat, den zieht es vielleicht immer wieder hin. Unterstützt vom brandenburgischen Wirtschaftsministerium wollten wir einen kontinuierlich wirkenden regionalen Abspielring etablieren: Mit einem Angebot von künstlerisch wertvollen, auch lehrplanrelevanten Filmen am Vormittag, also während des Unterrichts. Um dafür ein Publikum zu gewinnen, mussten wir in die Schulen, durchaus kein leichtes Unterfangen. Die Lehrkräfte waren zu überzeugen vom Wert eines Kinobesuchs – und das nicht als Wandertag zur Ablenkung und Zerstreuung, sondern als Anregung für die weiterführende Beschäftigung mit dem Gesehenen. Das Kino als Option und Alternative eines außerschulischen Lernortes. Der Start in sechs Orten des Landes war zielführend und ermutigend. Die Zahlen bestätigten das Interesse am Besuch anspruchsvoller Kinderfilme im Kino und verdeutlichten, dass die Einbeziehung von Film in den Unterricht durchaus eine Bereicherung sein kann. Schon damals sprachen wir von einem Beitrag sowohl zur Film- als auch zur kulturellen und Allgemeinbildung.

Schnell erweiterte sich der Abspielring. Bald boten wir zu reduzierten Eintrittspreisen nicht nur Programme für die Grundstufe an, sondern für alle Jahrgangsstufen, von den Kleinsten über die mittleren Jahrgänge bis hin zu den Gymnasiasten und den Auszubildenden in Oberstufenzentren. 2004 bekam das Projekt dann endlich auch ein Markenzeichen und ein Motto: »FILMERNST – Sehend lernen. Die Schule im Kino«. Die Figur und der Name galten gewissermaßen als Auftrag für uns und unsere Partner – in den Bildungseinrichtungen und Institutionen, in Kinos und Verleihen, in Politik und Kunst. Ein Projekt zur Vernetzung all jener, die es ernst meinen mit der Förderung von Filmbildung und Filmkultur für Kinder und Jugendliche im Land Brandenburg. Dessen Ministerin für Bildung, Jugend und Sport, Britta Ernst, ist mittlerweile die sechste FILMERNST-Schirmfrau. Im Laufe der Jahre ist auch die Anzahl der Partner-Kinos gestiegen. Es sind rund 25, mit denen wir beständig zusammenarbeiten, das Gros im Land Brandenburg, einige wenige in Berlin. Mit ihnen, aber auch mit zahlreichen Verleihen haben sich enge, vertrauensvolle Kooperationen entwickelt.

Das Programm der filmernsten Anfänge war bestimmt von anspruchsvollen deutschen und europäischen Kinder- und bald auch Jugendfilmen. Als Alternative zum Mainstream und den übermächtigen Blockbustern sollten sie künstlerische Vielfalt und inhaltlichen Themenreichtum aufzeigen, vor allem aber Anregungen und Anknüpfungspunkte bieten für die schulische Vor- und Nachbereitung. Filme, die bei FILMERNST liefen, waren oftmals in den Kinos des

literarischen Vorlage und die Szenaristin des Films, Christa Kozik, angefragt, die sich nun ebenfalls sehr freut auf die Begegnung mit den Kindern im Potsdamer Filmmuseum.

Dass die FILMERNST-Saat aufging, zeigte sich schon anfangs an einem Film wie *Kleinruppin forever* (2004). Im regulären Kino-Programm ein Zuschauer-Flop, zählte FILMERNST in zehn Veranstaltungen binnen zweier Wochen rund 1.300 Besucher. Der Regisseur Carsten Fiebeler und der Produzent Dirk Beinhold waren in sechs Orten präsent:

»Für uns ist es natürlich eine tolle Sache zu sehen, wie durch das lehrbegleitende Material auf einmal eine tiefergehende Diskussion stattfindet als dies normalerweise nach einem Kinobesuch der Fall ist.

Die Mühen des Filmemachens haben sich allein schon durch die Resonanz von Schülern und Lehrern bei den FILMERNST-Vorstellungen gelohnt.«

(Dirk Beinhold)

Angetreten war FILMERNST mit der Maxime, aktuelle Filme ins Programm zu nehmen. Klassiker und Repertoire wollten wir vorerst aussparen. Doch das änderte sich rasch. Schon geografisch ist unser Kinobüro in Ludwigsfelde nicht fern von Babelsberg. Naheliegend war es daher, den Genius Loci, den Geist und die Traditionen des Ortes, für das Programm zu nutzen. Vor allem der DEFA-Kinderfilm ist ja – unbestritten – eine cineastische Fundgrube für Schätze und Perlen.

Schon ein Jahrzehnt vor unseren Anfängen, also nicht lange nach der »Wende«, hatte eine Expertengruppe den DEFA-Kinderfilmfundus gesichtet, seine Potenzen für die Zukunft diskutiert und in einer bundesweiten Veranstaltungsreihe auch praktisch getestet. Später entstanden drei Bände zum »Arbeiten mit DEFA-Kinderfilmen«, mit Filmen zu den Themenfeldern Alltagsgeschichten, Vergangene Zeiten und Märchen. Im Vorwort der 1998 im Kopaed Verlag München erschienenen Sammlungen schrieb die Herausgeberin Ingelore König: »Glücklich und zufrieden wären alle Beteiligten aber nur, wenn die vorliegenden Arbeitsmaterialien vielfältig genutzt würden und wenn die DEFA-Filme im Unterricht, in Projektwochen, in der Freizeit, im Kino um die Ecke neue Chancen bekämen. Denn sie sind nicht gestorben, sie leben noch heute.«

HANNELORE UNTERBERG:

»So lebhaft wie ich es mir gewünscht hatte, entwickelte sich das Filmgespräch zu meinem Film **Isabel auf der Treppe** am 23. September 2021 in Fürstenwalde. Die Schülerinnen und Schüler waren von ihren Lehrern, die sich ebenfalls an der Diskussion beteiligten, sehr gut auf die Thematik Chile und Solidarität vorbereitet worden. So konnten die Kinder lebendig und impulsiv nicht nur über das Thema Chile, sondern auch über die Schwierigkeiten beim Ankommen in einem fremden Land diskutieren. In diesem Film gibt es Situationen, Alltagsszenen, die den Kindern bekannt sind. Wir sprachen u. a. darüber, wie wichtig es ist, Probleme ehrlich anzusprechen. Und auch, dass es vor über 30 Jahren für mich nicht leicht war, den Film mit der Gesellschaftskritik, so wie er jetzt ist, ins Kino zu bringen. Mich interessierte auch ihre Meinung zu dem langsameren Erzähltempo der Filme aus der Zeit damals. Dazu äußerten sie sich nicht. Sie möchten aber mehr Musik und eine Unterstützung vom Background bei Fantasieszenen. Ich habe versucht, ihnen zu erklären, dass es zu meinem Konzept gehört, die Musik nicht als Geräuschkulisse, sondern für ganz bestimmte Momente einzusetzen. Und dass ich bei den Fantasiebildern der reichen Fantasie der Kinder vertraue.«

Beliebt im Schul kino: **Moritz in der Litfaßsäule** (Rolf Losansky, 1983) mit Rolf Ludwig als philosophierender Straßenfeger und Dirk Müller als Moritz





Autogrammstunde mit Rolf Losansky

öfter unser Gast in den Kinos zwischen der Uckermark und dem Spreewald, keiner hatte mehr Filme bei uns im Programm als Rolf Losansky: *Die Suche nach dem wunderbaren Vögelchen* (1963), *Ein Schneemann für Afrika* (1977), *Der lange Ritt zur Schule* (1981), *Weißer Wolke Carolin* (1984), *Schulgespenst* und *Moritz* natürlich, aber auch ... *verdammte, ich bin erwachsen ...* (1974).

Rolf passte zu FILMERNST und wir zu ihm. Beide nahmen wir die Filmvermittlung sehr locker und sehr ernst. Nach wenigen Veranstaltungen schon schrieb er uns, was er von der Sache hielt, das klang noch etwas förmlich:

»Ich halte dieses Projekt und das Konzept von FILMERNST für sehr gut, für wirklich gelungen. Immer wieder habe ich bei meinen Besuchen und den vielen Filmgesprächen Lob und Aufforderung der Lehrkräfte vernommen, es in dieser Weise fortzuführen. Zugleich gab es immer auch viel filmernste Anerkennung von Seiten der Kinomitarbeiter. Auf den Punkt gebracht: Ein so intensives Zusammentreffen von Publikum und Filmemacher wie bei FILMERNST habe ich sonst sehr selten erlebt. Vielen Dank – und macht weiter so, euer Rolf. PS: Und zum Schulgespenst noch eine Anmerkung hinterher: Zu den schönsten Erlebnissen bei meinen FILMERNST-Touren durch das Land Brandenburg gehört Lübben, in den Spreewald-Lichtspielen das Gespräch mit behinderten Kindern.«

Wirklich schade, dass es keine Aufzeichnungen von den Veranstaltungen mit ihm gibt. Jede einzelne nahm er wichtig wie Premieren, niemals kam er zu spät. Er wollte vorab wissen, wer angemeldet ist, aus welchen Schulen die Kinder kommen, worauf er sich einrichten sollte. Nach den Vorstellungen beantwortete er mit Engelsgeduld die vielen Fragen, erzählte Geschichten vom Katzen-Casting und dem Indianerspiel – und am liebsten von den eigentlich unmöglichen Filmtricks, die er seinen »Tricksern« abverlangt hatte. Er freute sich sehr, wenn einigen aufgefallen war, dass die bierverliebte Katze im *Moritz* nur vier Zehen hat, aber »Buh« im *Schulgespenst* sechs Finger. Einmal wurde auch die Frage gestellt, weshalb der Hausmeister Paul Potter heißt. Immer brachte er einen Stapel Autogrammkarten mit, selbst gemacht. Beim ersten Mal dachte ich: Wer wird von einem alten Mann, dessen Namen sie noch nie gehört und von dem sie noch

Diesem Wunsch und dieser Aufforderung wollten wir gern nachkommen – und nicht nur, weil er im Sammelband »Alltagsgeschichten« mit gleich zwei Filmen vertreten ist, war Rolf Losansky für uns erste Wahl. Natürlich wussten wir von diesem Regisseur mit dem »dritten Auge«, für den Filme für Kinder so sein sollten wie für Erwachsene, nur etwas besser. Das dritte Auge (keine Erfindung von ihm, sondern von Christa Kožík) ist das Auge für den bunten Blick, und nur mit dem lässt sich laut dem philosophierenden Straßenfeger in *Moritz in der Litfaßsäule* »die Welt wirklich entdecken und das wahre Glück erreichen«. Also wollten wir Rolf Losansky unbedingt auch für FILMERNST entdecken – und Rolf ließ sich nicht lange bitten. 2005 gab es die Losansky-FILMERNST-Premiere, nicht mit dem *Moritz*, sondern mit *Das Schulgespenst* (1986). In der »Märkischen Allgemeine« schrieb Hanna Landeck am 28. September 2005:

»Im quasselnd voll besetzten Kino saßen am Dienstagmorgen Kinder von der 1. bis zur 3. Klasse und hatten am Ende all ihre Konzentration aufzubieten, um den »Indianerblick«, der im Film die Freundschaft zwischen der eigenwilligen, frechen Carola und ihrem treuen Freund und Helfer Willi immer wieder besiegelt, zu proben. Es geht dabei darum, nicht zu klimpern mit den Wimpern, die bei den Kindern doch noch so lang und sehnsüchtig sind. Das machte den Jungs und Mädchen, die zuvor Fragen an Rolf Losansky stellen durften, sichtlich Spaß.«

Der Auftakt war also ein vielversprechender Erfolg, und so ging es dann weiter. Keiner war schließlich

Klappt immer noch: Der »Indianerblick« von Nicole Lichtenheldt. In **Das Schulgespenst** (Rolf Losansky, 1986) spielt sie die freche Carola Huflattich (im Film mit Ricardo Roth als Willi Neuenhagen)



nie etwas gesehen haben, ein Bild mit Unterschrift wollen? Stets bildeten sich lange Schlangen - und Rolf hatte die Geduld, auch dem letzten Knirps noch eine Widmung mit auf den Weg zu geben. Er war auch genau, um nicht zu sagen penibel, in der Organisation. Am Abend vor jeder Veranstaltung, wenn wir telefonierten, wollte er wissen: »Is' Presse da?«

Die lokale Presse kam natürlich immer dann, wenn die Veranstaltungen zum Event wurden und Rolf noch weitere Gäste präsentierte. Karin Düwel zum Beispiel, die im **Schulgespenst** die Lehrerin Prohaska spielt. Den höchsten Erlebniswert brachten aber immer die Filmhelden selbst: Moritz oder Carola »in groß« und in natura. »Boah«, rief ein achtjähriges Mädchen in Neuruppin höchst erstaunt, »ist der aber alt!« Damals war Dirk Müller 34, heute wäre er knapp 50 - und der Abstand zwischen dem kleinen und dem großen Moritz wäre noch um einiges markanter. Nicole Förster, die



Abschiedsdisco (Rolf Losansky, 1989) behandelt viele auch heute noch aktuelle gesellschaftskritische und ökologische Themen. Hier diskutiert der fünfzehnjährige Henning (Holger Kubisch) mit seinem Vater (Jaecki Schwarz).

bei den Dreharbeiten zum **Schulgespenst** noch Nicole Lichtenheldt hieß, verbrachte einen ganzen Vormittag mit den Kindern und bewies ihnen, dass sie beim Indianerblick nach wie vor bestens standhalten kann. Auch Ralf Schlösser, der »Kurbel« in ... **verdammte, ich bin erwachsen ...**, kam mit Rolf beispielsweise nach Wittstock. Rolf berichtete vom aufwendigen Casting: 2.000 Schüler seien auf ihre Eignung hin geprüft und die besten 30 für die Klasse ausgewählt worden. Ralf erzählte den Neuntklässlern vom Dreh der Kuss-Szenen und wie sich das Mädchen erst strikt geweigert hatte. Sie wollte ihren Freund nicht hintergehen. Aber auch in diesem Falle wusste Rolf einen Trick. »Ich will nicht behaupten, dass ich ein guter Pädagoge bin«, sagte er mal, »aber dieses Fingerspitzengefühl gehört schon dazu.« Rolf konnte mit Kindern und Jugendlichen umgehen. Er nahm sie immer ernst, immer als Partner. Seine Erscheinung, aber mehr noch sein Wesen bewirkten ein Grundvertrauen. Beim Drehen seiner Filme, aber auch beim Reden über seine Filme. Er habe ja den schönsten Beruf der Welt, und wenn er

sich das noch mal aussuchen könnte, würde er wieder Regisseur werden und Kinderfilme machen. »Kinder sind neugieriger. Erwachsene wissen immer schon alles.«

Nicht alle seine Wünsche konnten wir ihm erfüllen. Er drängte uns, auch andere Filme von ihm zu zeigen als nur die »Meisterwerke«. »Wann endlich spielt ihr ... **verdamm**t, **ich bin erwachsen** ...?« - Der sei doch geradezu Pflicht im Braunkohlenland Brandenburg. Und als wir ihn zum ersten Mal gezeigt hatten, schloss sich fast zwangsläufig an: »Warum setzt ihr jetzt nicht mit **Abschiedsdisco** fort?« Der wäre damals, 1990, untergegangen, aber doch noch immer brandaktuell. In solchen Situationen kam ihm eine gewisse Melancholie, ein Unverständnis und Hadern mit den Umständen. In einem Interview sprach er mal von einer »großen Demütigung«, auch die eigenen DEFA-Arbeiten auf der Müllhalde zu sehen. »Aber Rolf«, konnten wir dann nur entgegnen, »gerade bei dir trifft das ja nun absolut nicht zu. Überallhin wirst du mit deinen Filmen eingeladen, sie werden gesehen.« - »Hast ja recht«, gab er dann zu und strich sich über den Bart. »Aber ich hab' auch noch so viele Ideen - und keiner lässt mich.«

Wir haben ihn gelassen und gefordert, bis er nicht mehr konnte, gesundheitlich. Seinen 80. Geburtstag feierten wir mit ihm im Prenzlauer Kino. Die Kinder liebten ihn, sie schrieben ihm, und als er schon schwer krank war, schickten sie ihm Zeichnungen. Er freute sich über Reaktionen wie diese nach der Filmvorführung von **Weißer Wolke Carolin**. Dann sagte er kurz und knapp: »Seht ihr, das funktioniert doch!«

Rolf Losansky hatte uns auf den DEFA-Weg gebracht, auf dem wir dann kräftig ausschritten. Auch mit Filmen für Jugendliche und Erwachsene. Nicht ganz so gut funktionierte es - wir nahmen es als Ausnahme von der Regel - bei **Sieben Sommersprossen** (Herrmann Zschoche, 1977/78). Wir hatten wieder Christa Kožik als Szenaristin des Films eingeladen, gemeinsam mit dem Regisseur Herrmann Zschoche. Die jungen Leute folgten dem Film mit Aufmerksamkeit, was ein gutes Filmgespräch erwarten ließ. Als aber Herrmann Zschoche wissen wollte, wie sie denn den Film fanden, gab ein Zehntklässler in der ersten Reihe, tief in seinen Kapuzenpulli versunken, spontan und laut von sich: »Ich fand's eklig!« Ein Filmgespräch wollte daraufhin nicht mehr zustande kommen. Zschoche war erstaunt und enttäuscht - und alle Nachfragen blieben unbeantwortet. Die Aufklärung des »Ekligen« folgte erst später im Foyer vermittelt einer Lehrerin: Als die beiden jugendlichen Protagonisten nackt im Gras umhertollen und - seinerzeit eben spektakulär - auch nackt baden, sieht man: Sie sind an bestimmten Stellen nicht rasiert! Visuelle Filmwirkungen, mit denen wir nie und nimmer gerechnet hätten. Versöhnlich zumindest war, dass etliche Lehrerinnen unseren Gästen versicherten, **Sieben Sommersprossen** in ihrer Jugend nicht nur ein Mal gesehen zu haben.

Eine filmernste DEFA-Sternstunde gab es mit **Berlin - Ecke Schönhauser ...** (Gerhard Klein, 1957), vor allem der Gäste wegen: Auf dem Podium saßen die Hauptdarsteller Ilse Pagé und Ernst-Georg Schwill, Evelyn Carow als Schnittmeisterin und nicht zuletzt Wolfgang Kohlhaase, Drehbuchautor von nationalem Ruhm und

Hier hat gefallen; dass der Film ein bisschen lustig war, ernst, spannend und dramatisch.

Hier hat nicht gefallen: Hier hat alles gefallen, dass war super. Ich würde es wieder gucken.

Ich habe daraus gelernt: Wenn man etwas will, muss man dafür kämpfen.

internationaler Klasse. »Wir erzählten Geschichten, die wir uns zutrauten«, sagte Kohlhaase den Schülerinnen und Schülern. Dass diese Geschichten auch heute noch Jugendliche für sich einnehmen können, war im Saal zu merken. Ernst-Georg Schwill, der während der Vorführung inmitten des Publikums saß, wollte gespürt haben, wie in manchen Szenen den jungen Leuten noch immer »das Herz puckerte«, wenn es um die Liebe auf der Leinwand gehe, aber auch beim Zoff der Jungen mit den Alten.

Unter dem etwas sperrigen Titel »Vergangenheit verstehen, Demokratiebewusstsein stärken: Die DDR im (DEFA-)Film« bündelten wir fünf Filme zu fünf Themenkomplexen: Propaganda, Zensur und Verbote, Alltag, Musik, Komödie. Wir stellten uns die Frage: Was kann die Auseinandersetzung mit Filmen aus der und über die DDR heutigen Jugendlichen vermitteln und bei ihnen bewirken? Natürlich hätten wir Kurt Maetzig's *Das Kaninchen bin ich* (1965) gut als Beispiel für den Bereich Zensur und Verbote nehmen können. Hier entschieden wir uns aber für *Karla* (Herrmann Zschoche, 1965 + 1990). Als Exempel für Propaganda nahmen wir *Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse* (Kurt Maetzig, 1955). Wir nahmen zu Maetzig Kontakt auf, und er schrieb uns einen schönen, ermutigenden Brief. Mit unserer Filmauswahl zeigte er sich jedoch wenig glücklich:

»Ich freue mich zu erfahren, dass Sie sich »die Förderung historischer Kompetenz und die Aneignung historischen Wissens« der Jugend zum Ziel gesetzt haben. Mir scheint dies sehr notwendig, damit bei der Bewältigung unserer schwierigen Vergangenheit historischer Blick statt Polemik Platz greift. Den Film Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse halte ich hierfür allerdings für ungeeignet. Ich habe ausführlich dargelegt, weshalb ich diesem Film, sowohl in historischer Sicht als auch in seiner künstlerischen Form sehr distanziert gegenüberstehe [...]. Ich würde mich freuen, vom Fortgang Ihres Projekts zu erfahren, wenn ich auch Alters wegen nicht zur Eröffnungsveranstaltung kommen kann.«

Die Veranstaltungen zu *Ernst Thälmann* begleitete der Filmhistoriker und Maetzig-Biograf Dr. Günter Agde. Seine Worte bestätigten uns, dass wir nicht ganz falsch lagen:

»Einmal: Es war nützlich, diesen Film zu zeigen, weil er einiges historisches Wissen vermittelte: Thälmann, Arbeiterbewegung, Filmemachen in der DDR. Zum anderen war es gut und sinnvoll, auf die Art des »Machens« einzugehen: Wie wird Propaganda »gemacht« - im Film und in der damaligen Sicht auf soziale Entwicklungen des vergangenen Jahrhunderts.«

Nachhaltig beeindruckend waren die filmernsten Begegnungen mit *Karla* und Jutta Hoffmann. Im Gespräch mit den Schülerinnen und Schülern war sie aktiv und agil, druckvoll und dynamisch wie die *Karla* vor mehr als 50 Jahren. Sie griff auch gleich selbst mal zum Mikrofon, forderte Meinungen und Haltungen ein. Schade, dass dies der Regisseur des Films nicht miterlebt hat, denn hier hätte Herrmann Zschoche - anders als bei den *Sieben Sommersprossen* - seine wahre Freude gehabt. *Karla* lebt und *Karla* wirkt auch heute noch, die Probleme ihrer damaligen Schüler sind zu einem guten Teil auch noch die Probleme heutiger Jugendlicher: überhaupt eine eigene Meinung zu haben, den Mut zu haben, sie gegen andere zu artikulieren und zu verteidigen, sich zu zeigen und nicht zu verstecken, sich für etwas einzusetzen, aktiv zu werden - und vor allem nicht zu heucheln für gute Noten oder um anderer Vorteile willen. Auf die Frage einer Schülerin, warum sie denn nach dem Verbot des Films oder auch später nicht in den Westen gegangen sei, was sie denn an der DDR mochte, dass sie so lange dort gelebt habe, antwortete Jutta Hoffmann frank und frei:

»Es war meine Heimat, und ich hatte das Gefühl, dass ich den Menschen in der DDR mit meiner Arbeit etwas geben konnte. Die sagten immer: »Wenn die Hoffmann mitspielt, dann ist es kein Scheiß.« Ich wollte immer Geschichten erzählen, die den Menschen hier wichtig waren, die die Leute im Westen im Gegensatz jedoch überhaupt nicht wissen wollten.«

Menschen- und Filmbildung im Kino!

Beides in Personalunion erlebten wir auch mit Helmut Dziuba, mit *Sabine Kleist, 7 Jahre ...* (1982), vor allem aber mit *Erscheinen Pflicht*. Der Jugendfilm kam 1984 in die DDR-Kinos, verboten - wie *Karla* 20 Jahre zuvor - wurde der Film nicht, aber so richtig etwas anfangen wollte man auch nicht mit dem, was sich der Regisseur vorgenommen hatte: »Um zu sagen: Zeig Haltung! Zeig, wer du bist - versteck dich nicht!« Genau das hat Dziuba, unterstützt von seiner damaligen Hauptdarstellerin Vivian Hanjohr, sehr vehement bei den Begegnungen mit Schülerinnen und Schülern nach den FILMERNST-Vorführungen eingefordert - nicht als Maxime von gestern, sondern als Haltung von heute.

2016 war es dann so weit: Die DEFA-Stiftung fand unsere Arbeit gerade zur Vermittlung des filmischen Erbes eine Auszeichnung wert. FILMERNST wurde mit einem von drei DEFA-Programmpreisen geehrt. Der Preis für das künstlerische Lebenswerk ging an Herrmann Zschoche - und so schloss sich für uns auch auf



diese Weise ein Kreis, als wir neben ihm auf der Bühne stehen durften.

Wer nun erwartet, die Auszeichnung hätte uns zu neuen, weiteren DEFA-Höhenflügen geführt, geht leider fehl. Wir selbst wunderten uns etwas über die nachfolgende Flaute. Vielleicht, bestimmt lag es auch daran, dass wir mit Rolf Losansky und Helmut Dziuba zwei sehr gute Freunde verloren hatten. Erst 2020 wagten wir einen neuen Anlauf: erstmals mit Peter Kahanes *Vorspiel* (1987), mit dem Zschoche-Film *Das Mädchen aus dem Fahrstuhl* (1990) und mit den Dokumentarfilmen *flüstern & SCHREIEN* (Dieter Schumann, 1988) und *Sperrmüll* (Helke Misselwitz, 1990). Besonders bei *Vorspiel* hatten wir auf einige Resonanz gehofft: Zeit und Land sind zwar von gestern, aber die Liebe und die Probleme der jungen Leute könnten von heute sein. Peter Kahane stand für Gespräche bereit. Nicht zuletzt gab es eine schöne Koinzidenz: Das damals

Jutta Hoffmann übernimmt kurzerhand selbst das Filmgespräch. In *Karla* (Herrmann Zschoche, 1965 + 1990) spielt sie eine junge Lehrerin, die ihre Schülerinnen und Schüler zum selbstständigen Denken anregen will.

abgeranzte Kleinstadtkino, in dem Tom und Corinna mit dem »Käthchen von Heilbronn« fürs Vorspiel an der hauptstädtischen Schauspielschule üben, ist heute ein FILMERNST-Partnerkino: das – jetzt sehr schöne – »Haveltor« in Rathenow, seinerzeit »Aktivist«. Doch die guten Voraussetzungen nützten alle nichts: Keine einzige Anmeldung, die uns erreichte, nicht mal mit dem Rückenwind etlicher werbender Pressebeiträge vorab.

Bei *flüstern & SCHREIEN* gab es eine Veranstaltung mit 60 Besuchern, den Film hatten wir mit Erfolg auch schon früher im Programm. *Das Mädchen aus dem Fahrstuhl* konnten wir immerhin dreimal zeigen für 130 Schülerinnen und Schüler. Hier zog Filmpublizist und Medienpädagoge Klaus-Dieter Felsmann nach der Vorführung in Erkner das Fazit:

»Trotz der komplizierten historischen Zusammenhänge war es ein spannendes und anregendes Gespräch. Schüler gingen neugierig auf gesellschaftliche Kontexte des Films und das filmhistorische Angebot ein. Tolles Engagement seitens der Lehrer. Eine Schülerin hatte tatsächlich das Buch gelesen. Versicherung der Schüler und Lehrer, man werde die Diskussion fortsetzen.«

2021 versuchten wir es erneut, mit einem Extra-Flyer unter dem Titel »Von gestern für heute: Die DDR im



Jürgen Bretschneider und Regisseur Helmut Dziuba beim Gespräch zu seinem Film *Erscheinen Pflicht* aus dem Jahr 1983

DEFA-Film«. Vier Filme für unterschiedliche Altersstufen wurden ausgesucht: *Moritz in der Litfaßsäule* (1.-4. Klasse), *Isabel auf der Treppe* (4.-7. Klasse), *Ikarus* (5.-8. Klasse) und *Biologie!* (8.-10. Klasse). Die Auswahl umreißt einen zeitgeschichtlichen Horizont von 15 Jahren: Als Heiner Carows Film *Ikarus* im Oktober 1975 in die ostdeutschen Kinos kam, war die DDR durchaus im Aufschwung begriffen. 1989, als *Biologie!* gedreht wurde, waren alle Messen gesungen und alle Hoffnungen verklungen. Die DDR stand vor ihrem Ende. Als der Film im September 1990 seinen Kinostart erlebte, dauerte es keine zwei Wochen mehr bis zur Wiedervereinigung. Anknüpfungspunkte für eine Einbeziehung der Filme in den Unterricht gibt es mehr als genug, auch mehrere Fächer bieten sich an. Am Beispiel von *Biologie!* könnte das neben Deutsch, Lebensgestaltung – Ethik – Religionskunde, Politische Bildung und Biologie durchaus auch das Fach Geschichte sein, für das der Film interessant und relevant wäre. Im Lehrplan Geschichte werden als zu erwerbende »fachbezogene Kompetenzen« aufgeführt: Deuten / Analysieren / Methoden anwenden / Urteilen und sich orientieren / Darstellen – historisch erzählen. Unter »Analysieren« findet sich als Erläuterung:

Im Kompetenzbereich des Analysierens nehmen Schülerinnen und Schüler zu vorliegenden Darstellungen von Vergangenheit kritisch Stellung. Sie untersuchen und erörtern diese. Sie unterscheiden frei Erdachtetes, bloß Angenommenes und auch Falsches von historischen Tatsachen und erkennen die mit den Interpretationen verbundenen Wertungen und Absichten. Dabei berücksichtigen sie Darstellungen von Expertinnen und Experten, aber insbesondere auch die populären Darstellungen der Geschichtskultur (z. B. Filme, Denkmäler, Comics, Internetpräsentationen etc.). Gerade die analysierende Auseinandersetzung mit den medialen Deutungsangeboten der Geschichtskultur ist als Lernen über und mit Medien ein Beitrag zur Medienbildung.

Genug Stoff, der sich hier aus einem Film wie *Biologie!* für das »Analysieren« finden und nutzen ließe, aber auch für »Deuten« oder »Urteilen und sich orientieren«. Wenn es um die Vermittlung von Geschichte geht, das ist empirisch belegt, dann ist das Medium Spielfilm bei jungen Menschen bei weitem beliebter und wirksamer als das Schulbuch. Filme – und das schließt Dokumentarfilme ein – sind gerade bei dieser Zielgruppe in besonderer Weise geeignet für historisches Lernen, für Deutung und Interpretation von Vergangenheit, für Vergleiche mit der Gegenwart und auch für Schlussfolgerungen und Erkenntnisse in Bezug auf eigenes Verhalten.



In *Biologie!* (Jörg Foth, 1990) engagieren sich Ulla (Stefanie Stappenbeck) und Winfried (Cornelius Schulz) für den Gewässer-, Pflanzen- und Tierschutz, damit auch gegen die Bauvorhaben der Erwachsenen im Landschaftsschutzgebiet.

Was also spricht dagegen, Filme für den Geschichtsunterricht einzusetzen? Die fehlende Zeit, wenn nur noch zwei Wochenstunden Geschichtsunterricht zur Verfügung stehen? Das wäre gerade mal die Laufzeit eines abendfüllenden Films. Wie und wo wären von den Lehrenden Vor-, Auf- und Nachbereitung des Gesehenen unterzubringen, wo die Entwicklung und Anwendung der angedeuteten Kompetenzen? Der Verband der Historikerinnen und Historiker Deutschlands sah 2017 die Grundbedingungen eines Fachunterrichts für eine historische Grundbildung kaum gegeben. Der Berliner Geschichtslehrerverband konstatierte im September 2021 eine »Marginalisierung« des Faches, andere Alarmrufe sind unschwer zu finden. Die Chancen für die Einbeziehung von Filmen in den Geschichtsunterricht sind also, um es



FILMERNST
SEHEND LERNEN · DIE SCHULE IM KINO



FILMERNST bietet seit 2004 im besonderen Lernort Kino und als Teil des Unterrichts ein regelmäßiges Programm ausgewählter Kinder- und Jugendfilme für alle Jahrgangsstufen – und darüber hinaus Möglichkeiten für Veranstaltungen mit medienpädagogisch und künstlerisch wertvollen Wunschfilmen an. Informationen und das aktuelle Filmprogramm finden Sie unter

www.filmernst.de



vorsichtig auszudrücken, schon zeitlich limitiert.

Als diese Zeilen geschrieben wurden, war das FILMERNST-Herbst-Programm seit einem reichlichen Monat in den Schulen. Zum einen das Angebot vier aktueller Kinder- und Jugendfilme, zum anderen das mit vier DEFA-Filmen. Die Resonanz aus den Schulen war erfreulich stark. Bei den aktuellen Filmen sind alle vier nachgefragt, insgesamt für bislang schon 4.700 Schülerinnen und Schüler. Bei den DEFA-Filmen sieht es dagegen so aus: Für *Moritz in der Litfaßsäule* liegen Anmeldungen für sechs Veranstaltungen mit knapp 400 Besuchern vor, für *Isabel auf der Treppe* Anmeldungen für zwei Veranstaltungen mit knapp 90 Besuchern, für *Biologie!* die Anmeldung für eine Veranstaltung mit 83 Besuchern.

Dieses Ungleichgewicht hat seine Gründe auch in der Anzahl der Schulen und der Schülerinnen bzw. Schülern pro Klassenstufe. Erfreulicherweise nimmt die Gesamtschülerzahl seit Jahren zwar wieder zu, liegt aber heute um einiges unter dem Stand von

2004, als wir begannen. Damals gab es im Land Brandenburg 1.069 Schulen mit mehr als 350.000 Schülerinnen und Schülern. 2021 war die Zahl auf 915 Schulen mit rund 295.000 Schülerinnen und Schülern gesunken. In den Klassenstufen 1–4 lernen gegenwärtig rund 92.500 Mädchen und Jungen, in 7–10 sind es 88.000 und in 11–13 knapp 27.000. Hinzu kommt der berufliche Bereich. Ganz knapp und grob formuliert: Für die Lernenden ab Jahrgangsstufe 9 gibt es eine große Menge für die schulfilmische Arbeit geeigneter Dokumentar- und Spielfilme. Es gibt aber nur halb so viele Schülerinnen und Schüler als potenzielles Publikum wie in den Jahrgangsstufen 1–6. Zudem haben die unteren Jahrgangsstufen, also die Jüngsten, weit mehr Zeit und Raum für einen Filmbesuch im Kino. Bei den oberen Jahrgangsstufen ist die zur Verfügung stehende Zeit begrenzt, durch Prüfungen, Projektwochen, Praktika.

Filme wie Rolf Losanskys Klassiker, ob der *Moritz* oder das *Schulgespenst*, sind nahezu Selbstläufer – und damit wäre die Eingangsfrage klar beantwortet: Ja, vor allem diese beiden Losansky-Filme sind in besonderer Weise geeignet für schulfilmische Veranstaltungen. Das Publikum kommt – und kommt nach den Vorführungen auch leicht in ein bewegtes Gespräch, für das die Filme mehr als genug Ansatzpunkte bieten. Eine Kollegin, die mit ihrer fünfjährigen Enkelin gerade Herrmann Zschoches *Philipp der Kleine* (1975) sah, beschrieb es so:

»Sie war von der ersten bis zur letzten Minute völlig gefangen von der Geschichte; hat nicht mal die Zeit hinterfragt. Das war einfach spannend für sie – und klar, wer will nicht größer wirken, anerkannt sein, auch wenn er klein erscheint. Das werde ich bestimmt auch Christa Kožik erzählen, wie zeitlos ihre Geschichte(n) für Kinder sind.«

Anderes, in den Filmen für die Älteren, ist nicht so zeitlos, erfordert dann eben eine gründlichere zeit-historische Einordnung und Vertiefung. Aber auch das ist möglich, mit begleitendem, überarbeitetem, aufgefrischem Material, das sowohl inhaltliche als auch ästhetische Bezüge herstellt – und in gebotener Kürze auch produktionstechnische und politische Hintergründe aufzeigt. In der FILMERNST-Datenbank auf der Webseite www.filmernst.de findet sich zu jedem Film neben Begleitmaterial für den Unterricht auch eine Sammlung zeitgenössischer Pressestimmen, aus der sich Anknüpfungspunkte für die vor allem zeitgeschichtliche Auseinandersetzung mit dem Film ableiten lassen. Viel Arbeit und viel Engagement sind nötig für eine derartige, spezifische Aufbereitung der Filme, aber ohne das wird es nicht gehen.



Als Fazit: Ein großes Ausrufezeichen hinter das »Ja!« auf die Frage, ob es sich lohnt, DEFA-Filme für schulische Kontexte aufzubereiten und einzusetzen. Es gibt mehr als genug Filme für unterschiedliche Altersgruppen, die es nach wie vor lohnen, dafür ausgewählt zu werden – und insofern stimmt auch die Überschrift des Beitrags. Aber es ist eben nicht damit getan, die Filme zu digitalisieren. Dies ist eine für das heutige Kino-Abspiel notwendige, indes keine hinreichende Voraussetzung. Weit aufwendiger und kleinteiliger ist es, die digitalisierten Filme ans Publikum zu bringen. Als erstes eben, die Lehrkräfte dafür zu interessieren. Nur Flyer zu drucken und sie in die Schulen zu schicken, genügt nicht. Vor 15, 20 Jahren begegneten wir noch relativ vielen Lehrerinnen und Lehrern, die bestimmte DEFA-Filme gut im Gedächtnis hatten. Es gab sogar FILMERNST-Schirmherren und Bildungsminister, die uns von eigenen Erlebnissen mit DEFA-Filmen erzählten. Das alles ist jetzt und wird vor allem künftig weit weniger der Fall sein. Daher muss bei den Lehrkräften anders und intensiver für DEFA-Filme geworben werden. Im Land Brandenburg gibt es dafür noch eine Reihe guter, eben naheliegender Gründe und Anknüpfungspunkte. In anderen Bundesländern mag, um es vorsichtig zu sagen, die Verbundenheit mit der DEFA und die Hinwendung zu ihren Filmen etwas geringer ausgeprägt sein, sie liegt eben ferner.

Die hier beschriebenen filmernsten DEFA-Momente waren die Sternstunden. Eher Events, mit prominenten Gästen und zum Teil auch mit speziellem Rahmenprogramm. Möglich nur durch zusätzliche Förderungen für den weit über das Normale hinausreichenden finanziellen und personellen Aufwand. Vielleicht ist es, nach fast 30 Jahren, mal wieder an der Zeit, mit einer gut aufbereiteten Reihe von DEFA-Kinder- und Jugendfilmen durch das Land zu ziehen und zu sehen, ob und wie es funktioniert mit den Filmen »Zwischen Marx und Muck« und »Zwischen Bluejeans und Blauhemden«. Ganz im Ernst: Es würde sich lohnen! ■

LITERATURHINWEISE

Ingelore König, Dieter Wiedemann, Lothar Wolf:
Zwischen Bluejeans und Blauhemden. Jugendfilm in Ost und West.
 Berlin: Henschel Verlag, 1995.

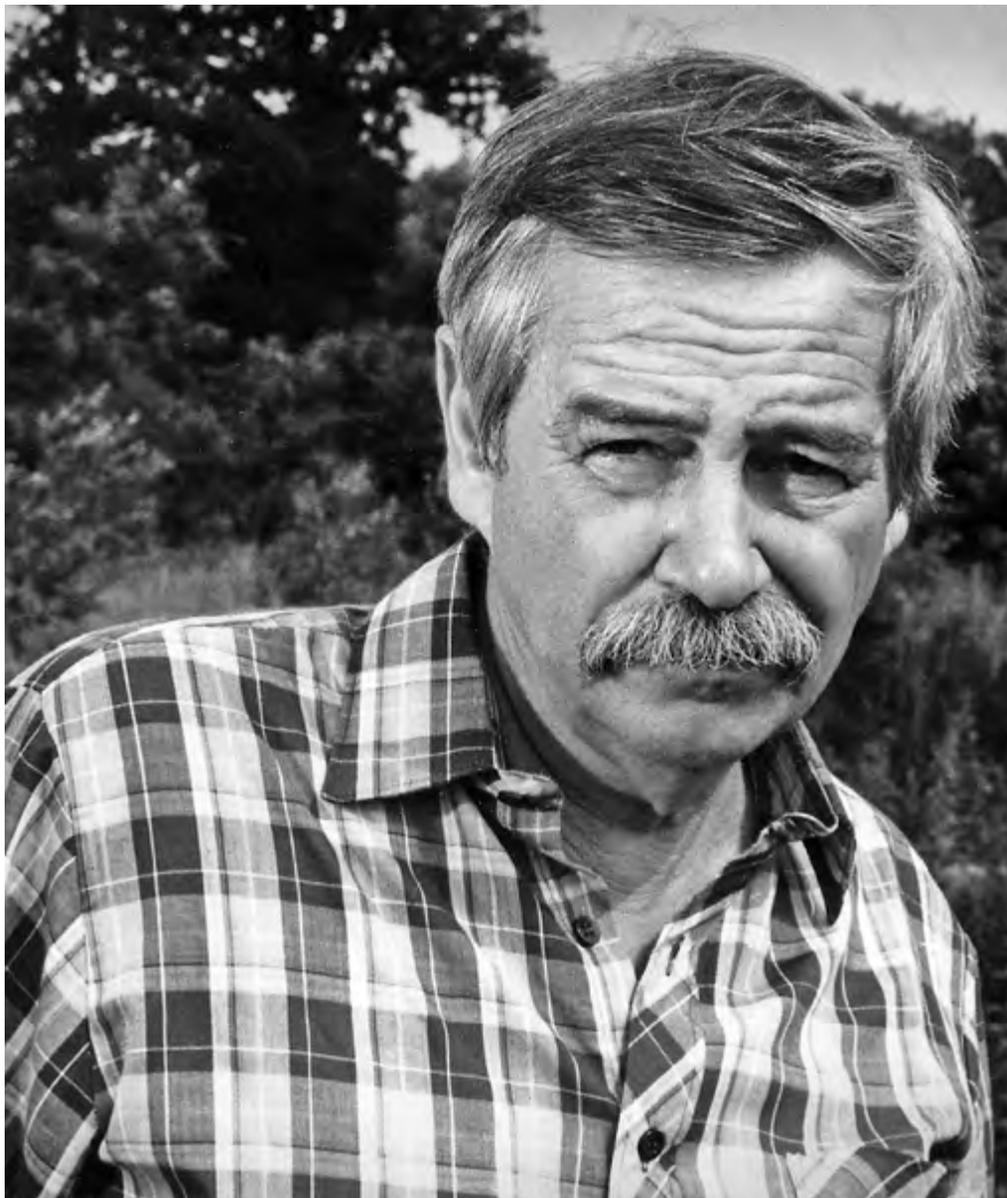
Ingelore König, Dieter Wiedemann, Lothar Wolf:
Zwischen Marx und Muck. DEFA-Filme für Kinder.
 Berlin: Henschel Verlag, 1996.

Ingelore König, Dieter Wiedemann, Lothar Wolf:
Arbeiten mit DEFA-Kinderfilmen. 3 Bände: Alltagsgeschichten; Vergangene Zeiten; Märchen.
 München: Kopaed Verlag, 1998, 1999.



»Ich war nie eine Hauptplanposition...!«

Michael Grisko mit Annäherungen an den Regisseur Rolf Losansky



Immer wieder stelle ich mir die Frage, ob ich ihn nicht doch einmal live gesehen habe. Vielleicht in Gera beim Kindermedienfestival »Goldener Spatz«, das ich seit 2010 regelmäßig besuche und das Rolf Losansky 1990 als Präsident in die Nachwendezeit geführt und gerettet hat? Während ich diese Zeilen schreibe, bin ich mir sicher, ihn gesehen zu haben. Nur so erklärt sich das immer präsente Bild von Lachfalten, von spitzbübisch grinsenden Augen und dem – auch in allen Erinnerungen präsenten – Schnurrbart.

Es ist nicht meine erste intensive Annäherung an eine Person der DEFA-Geschichte. Nach Büchern zu Wolfgang Staudte, Albert Wilkening, Günter Reisch, den ich noch persönlich kennenlernen durfte, und zuletzt Rainer Simon – hier bleibt mir der Besuch bei ihm und die mit Erinnerungsstücken gefüllte lebendige Wohnung im Gedächtnis – ist es nun Rolf Losansky, dem ich mich suchend, sprechend und schreibend annähere.

Aber wie wichtig sind diese »authentischen« Begegnungen in Zeiten von Filmdokumenten, Tonbandaufzeichnungen und der allgegenwärtigen Fotografie? Ist es die durch Begegnung vermittelte Nähe, die Verständnis und Zugang zu einem Werk, einer dahinterstehenden Persönlichkeit und deren Biografie schafft? Oder ermöglicht erst die Distanz die nötige Neutralität, um Stärken ebenso wie Schwächen und Probleme klar zu benennen. Wie kann man ein Buch über eine Person schreiben, ohne ihr je begegnet zu sein? Wie geht man mit Gesprächen und Zeitzeugen um? Zumal bei einer starken Persönlichkeit, die man sich für eine Betrachtung ausgesucht hat?

Die Bilder verändern sich. Aus dem Kinderfilmregisseur wird ein Kinder- und Jugendfilmregisseur; aus dem Mann der späten 1980er-Jahre wird ein Regisseur der zweiten Generation, der Mitte der 1950er-Jahre gelernt und dann ab den 1960er-Jahren kontinuierlich Filme gedreht hat. Rolf Losansky hat über 30 Jahre für die DEFA gearbeitet und war auch nach 1992 nicht müde, sich anzubieten, Projekte zu übernehmen, mit Kindern zu arbeiten, über seine Filme zu sprechen.

Profitierte er von den Chancen, die ihm die DEFA und die von der Filmgesellschaft aktiv betriebene Kinderfilmproduktion bot? Wie ging er mit Restriktionen und Einschränkungen um, die die Situation hervorrief? Hatten das 11. Plenum oder die Biermann-Ausbürgerung Konsequenzen für ihn, wie stand er privat dazu, oder trafen diese Ereignisse die von ihm realisierten Filme nicht? Auch die Frage, wie Rolf Losansky mit dem Zusammenbruch der DDR und der DEFA umging, steht im Raum. Dies umso mehr, als dass eine Beschäftigung mit der Frage nach den

Arbeitskontinuitäten nach 1990 im gesamtdeutschen Filmgeschäft noch einer umfassenden Darstellung bedürfen.

Rolf Losansky ist mehr als der Regisseur der späten 1970er- und 1980er-Jahre, es gilt ein vielschichtiges, nicht immer konsistentes Werk zu entdecken. Das Werk eines Botschafters für das Lachen, die Hoffnung und Zuversicht, aber auch das eines nie müde werdenden Filmregisseurs, eines Geschichtenerzählers zwischen Empathie und Menschlichkeit, zwischen Gegenwart und Fantasie. Er hatte dafür vermutlich auch das »dritte Auge«. ■



2022 wird der Sammelband »Ich war nie eine Hauptplanposition ...!« Der DEFA-Regisseur Rolf Losansky« in unserer Schriftenreihe erscheinen. Dem Buch sollen u. a. die beiden unbekannteren Filme **Euch werd ich's zeigen** (1971) und **Wer küsst Dornröschen??** (2011/12) als DVD beigelegt werden, letzterer entstand gemeinsam mit Ralf Schlösser.

Der Herausgeber Michael Grisko beschäftigt sich seit vielen Jahren mit der Geschichte der DEFA. Neben Publikationen zu Albert Wilkening (2011), Günter Reisch (2013) und Rainer Simon (2016) erschienen zuletzt die »DEFA-Geschichte in Filmen« (2020) und »Drehort Thüringen. DEFA-Produktionen 1946–1992« (2020).

»ALL das zeigt ja,
dass ich mit den
Seelen der Kinder
spazieren gehe ...«

Erinnerungen an Rolf Losansky



Frank Wuttig

Sie glauben gar nicht, wie schwer es ist, den ersten Satz für Erinnerungen zu finden, die ein ganzes Buch füllen können. Immerhin geht es um knapp 50 Jahre, vom Sommer 1971 bis zum Tod von Rolf Losansky am 15. September 2016 und seiner Gedenkfeier in der Kirche in Potsdam-Bornstedt. Es geht um eine Lebensgeschichte, eine unvergessene Freundschaft.

Wenn ich zurückblicke, sehe ich Rolf Losansky, wie er im Sommer 1971 seine Kinder-Hauptrollen für den Film *Euch werd ich's zeigen* suchte. Ein Kinderfilm, in dem die Sportart Judo eine erhebliche und im DEFA-Spielfilm übrigens einmalige Rolle spielen sollte. Losansky musste zum ersten Mal in seinem Leben auf eine »Tatami«, eine Judomatte, und reiste durch die gesamte Republik, um talentierte Judokas zu suchen. Dabei kam es zu unserer ersten Begegnung: Um in die nähere Auswahl für seinen Film zu gelangen, musste man nicht nur begabt im Judo, sondern auch in der Schule sein, da die Dreharbeiten hauptsächlich während der Schulzeit stattfanden. Als Spartakiaden-Sieger mit besten Aussichten für die Erweiterte Oberschule konnte ich diese beiden Hürden schon einmal nehmen.

Im Kreis einer Auswahl von etwa 1.000 Kindern wurde ich im August 1971 gebeten, nach Potsdam-Babelsberg zum »Vorspielen« zu kommen. Hierzu gibt es ein Foto, das mir Rolf erst 1975, dafür dann aber mit Autogramm und der Frage überreichte, ob ich mich noch an die Probeaufnahmen zu *Euch werd ich's zeigen* erinnern könne. – Auch wenn das Foto eher einen schüchternen Jungen zeigt, war ich wohl vor der Kamera, so Rolf, »der freche, schelmische kleine Junge«, den er für die Rolle des »Schreier« vorgesehen hatte. Losansky suchte Kinder, die nicht erst »schauspielern« mussten, sondern so sein konnten, durften und sogar sein sollten, wie sie selber nun einmal sind. Vorgefasste und gelernte Texte wurden noch während der Dreharbeiten in Spielszenen umgeschrieben, wenn wir als Kinder unsere eigenen, besseren Worte fanden und vorschlugen. Das war schon ein Fingerabdruck, ein echtes Markenzeichen von Rolf: Kinder, die sich selbst spielen können; Kinder, die sich nicht groß verstellen mussten. Zu Rolfs Handschrift gehörte auch die Art und Weise, wie er seine Schauspielerinnen und Schauspieler aussuchte. Einmal erzählte er mir, er orientiere sich an denen, die noch ganz jung im Beruf, also sogenannte »Laien« waren oder von irgendeinem »Provinz-Theater« kamen und womöglich nie den einfachen Weg zu einem Arrangement bei der DEFA gehabt hätten.

Euch werd ich's zeigen sollte mein Leben entscheidend prägen. 1971 und im Folgejahr seiner

Premiere stiegen die Mitgliederzahlen im Deutschen Judo-Verband der DDR. Rolf und ich standen das ganze Leben im Austausch, er schickte mir 1996 einen Zeitungsartikel: Gold für Udo! – Die Rede ist von Udo Quellmalz, einem der erfolgreichsten Judokas Deutschlands, der gerade zum Olympiasieger in Atlanta gekürt worden war. Begonnen habe alles, so berichtete »Gold-Udo«, mit etwa acht Jahren, als er einen gewissen Kinderfilm mit dem Titel *Euch werd ich's zeigen* sah. Der Titel wurde zu seinem Lebensmotto.

Einmal fragte Rolf mich, ob ich denn wüsste, wie viele Sprachen ich könne. »24«, sagt er, ich staunte nicht schlecht: In 24 Ländern wurde sein Judo-Film damals gezeigt. Prädikat: »pädagogisch wertvoll«. Leider wurde er mit der Wiedervereinigung nahezu vollständig aus dem Verkehr gezogen. Später versuchte Rolf die Gründe dafür zu erklären. Bei einer der Veranstaltungen der Reihe *DEFA-Filmküche* im Kulturcafé *Quchnia* sagte er, dass sein Kinderfilm wohl »zu viel von der NVA zeige« und gelegentlich als oberflächlich kritisiert wurde. Ich konnte mir so eine Wendung nicht erklären und bin mir sicher, dass auch er sich über eine Wiederbelebung des Films sehr freuen würde.

Viel später, an meinem 50. Geburtstag, erzählte mir Rolf, dass er bei mir eine Ausnahme machen konnte, indem er mich zum wiederholten Mal für eine Kinder-Hauptrolle besetzte. Zu DDR Zeiten war das unüblich und nicht gern gesehen. Man wollte, sagte er, ein »Kinder-Star-Werden« wie im »Westen« verhindern. So wurde ich 1974 im Film ... *verdammte, ich bin erwachsen* ... der »Piepe Jatzmauck«. Zwischen 1971 und 1973 schrieb Losansky hierzu das Drehbuch, noch während wir mit *Euch werd ich's zeigen* durch die DDR tourten: von den Sommerfestspielen 1972 zu weiteren Fernsehauftritten, Kinderferienlagern, in kleine und große Kinos, immer in Begleitung mit anschließenden Interviews und Filmdiskussionen. Die Einladungen zu den Veranstaltungen kamen mit der Post, in Form von Telegrammen. Dann fuhr ein Taxi vor und holte mich ab, manchmal saßen Rolf oder ein anderer Schauspieler schon im Wagen. Es war eine aufregende Zeit: Der Wuttig wird mit dem Taxi von der Schule abgeholt! Damals brachte Rolf mich auch zum Filmclub ins Lichtspieltheater »Vorwärts« in Karlshorst und gemeinsam mit Fritz Links zum Deutschen Theater. Mitten bei den Proben zu »Leben und Tod König Richard des Dritten« wurde ich noch am gleichen Tag als »Prince of Wales« besetzt und spielte die Rolle über drei Jahre, bis ich aus dem Kostüm gewachsen war. Neben Hilmar Thate lernte ich Jutta Wachowiack, Dieter Franke und Peter Bause kennen, die alle später in ... *verdammte, ich bin erwachsen* ... mitspielten.

Irgendwann war ich als Sportstudent aus den

Nachricht anhören, aber auch einem hübschen Mädchen ein Kompliment machen. All dies war für mich kein Problem, es war ja »nur« Theaterspielen und damit ein großer Spaß. Am Ende des Tages wurden einige von uns eingeladen wiederzukommen. Wir waren also eine Runde weiter, auch Michael, obwohl der den ganzen Tag auf dem Fußballplatz war. Nun musste ich heraus mit der Wahrheit. Mir war den ganzen Tag etwas mulmig, aber jetzt wurde ich sehr kleinlaut. Schließlich hatte ich alle angelogen, und mich dafür von dem weiteren Geschehen auszuschließen, wäre nur gerecht gewesen. In der wunderbaren Regieassistentin fand ich aber eine mütterliche Kumpanin, die erst mein Geheimnis teilte und mich dann zu Herrn Losansky brachte. Während meiner Rede wusste ich nicht so genau, ob in dem strengen Gesicht die Augen nicht doch lachten. Doch nach meiner Beichte blickte er mich streng an, klopfte mir auf die Schulter, lachte dann richtig und sagte: »Tolle Geschichte, dann kommst du eben als Ralf wieder, Michael.«

Ab da mochten wir uns.

Die eigentlichen Dreharbeiten für den DEFA-Film ... **verdammte, ich bin erwachsen** ... waren für mich ein großes Abenteuer. Der Roman »Der Riese im Paradies« von Joachim Nowotny war die Drehbuchvorlage, ihn hatte ich natürlich gelesen. Aber ein eigenes Drehbuch bekam ich nicht. Das war auch nicht weiter schlimm, ich wusste es ja nicht besser. Einzelne Szenen bekam ich immer ein paar Tage vor dem Dreh, damit ich den Text lernen konnte. So fehlte mir der große Bogen und ich ging in die einzelnen Szenen relativ naiv hinein. Das war so ein Losansky-Trick! Der junge und unerfahrene Ralf kam gar nicht auf die Idee, eine eigene Figur schaffen zu wollen. Er schöpfte dafür aber in jeder einzelnen Szene aus sich selbst und erlangte so eine große Authentizität. Vor dem Dreh wurde jede Szene genau besprochen. Oftmals fragte mich Rolf Losansky um meine Meinung und meine Vorschläge. Vom ersten Tag an gab er mir das Gefühl, ein gleichberechtigter Partner der Regie zu sein (was ja real gar nicht stimmen konnte) und betreute mich auch mit der bewussten Verantwortung für meine Figur mit seinen Fragen.

Ich kann mich an keinen Moment des Unwohlseins erinnern. Rolf Losansky hatte eine einnehmende und sehr humorvolle Art, mit uns Kindern und Jugendlichen umzugehen. Ich glaube, wir liebten ihn alle! Ich

jedenfalls sehr. Später taufte ich ihn dann als meinen »Film-Vater«. Ob ein kleiner Auftritt in *Achillesferse* (1978), oder das Ensemblespiel in *Blumen für den Mann im Mond* (1974/75), jedes Mal gab er mir das Gefühl, wichtig für die Szene, für die Regie und damit für den ganzen Film zu sein. Wenn Losansky rief, dann kam man!

Fast vierzig Jahre später: Losansky rief und alle kamen. Es war sein letzter Film. Es war unsere letzte Produktion. Ihr voraus gingen einige Gespräche bei ihm zu Hause, über das Leben im Allgemeinen und die verpassten Filme im Besonderen. Und immer wieder der Gedanke, alle Kinder einzuladen zum Mitspielen im Film, jeder der will, jeder der kann! Keine Auswahl, kein Casting! In meiner Schauspielschule »DrehBühne« fanden sich sofort Kinder, die das wollten. Die Ballettschule »Balancé« von meiner Frau Sabine hatte gerade das Stück »Dornröschen« herausgebracht. Damit war der Grundstein für unseren neuen Film gelegt. Rolf Losansky lud ein, rief an, auch bei der DEFA, er erzählte rum - und (fast) alle kamen. Baubrigade, Gewandmeisterin, Kameramänner und -frauen, Filmszenaristin, Maskenbildnerinnen, Maskenbildner, Tänzerinnen, Musiker und Sänger, Laiendarsteller, Schauspielerinnen, Schauspieler und eine hervorragende Schnittmeisterin. Zum Glück gab es auch einige Sponsoren, so konnten wir uns sogar Bockwurst und Limo leisten. Rolf lebte auf. Wir drehten ohne Drehbuch! So konnte die Fantasie blühen. Nach jedem Drehtag gab es neue Ideen, neue Einfälle und neue Konstellationen. Und neue Mitstreiter! Die Zahl derer, die mit Rolf noch einmal einen Film realisieren wollten, wuchs ständig. Nicht nur in Erkner, dem Standort der Schauspiel- und Ballettschule, auch in Babelsberg ging Rolf seine vertrauten Wege zu seinen vertrauten Mitmenschen und bekam überall Unterstützung. So entstand 2012 der Film *Wer küsst Dornröschen??* Und es war wie immer! Der Mann mit dem großen Bart unter der Nase, mit den kleinen listig funkelnden Augen hinter der runden Brille, der Mann mit dem herrlichen Humor, dem eigenen, so ansteckenden, glucksenden Lachen, er verzauberte wieder die Menschen, führte sie zu einmaligen, herrlichen und unvergesslichen Momenten in ihrem Leben und schuf noch einmal ein Stück besondere Filmgeschichte.

Danke Rolf! ■

anschauen & entdecken: Die Filme von Slatan Dudow

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



DEFA

Verwirrung der MILIEUE

Annekathrin Bürger
Willi Schrade
Stefan Lisewski
Angelica Domröse
Drehbuch und Regie: Slatan Dudow

11 18 2 26 388 Ag 216 398 50 009

Manfred Krug im Gespräch mit Knut Elstermann

Zur Verleihung des »Paula«-Filmpreises 2016



Manfred Krug in der Rolle des charismatischen Hannes Balla in **Spur der Steine** (Frank Beyer, 1966)

Knut Elstermann: Nach so vielen Preisen wie der »Goldenen Kamera« oder sogar dem Bundesverdienstkreuz, wo steht da die »Paula«?

Manfred Krug: Jeder Preis ist wichtig als Anerkennung dessen, was man gemacht hat, und natürlich häufen sich diese Preise jetzt, wo es auf das absehbare Ende des Lebens zugeht. Dann muss man sich nicht mehr lange überlegen, was man nun Tolles geleistet hat, sondern dann heißt es einfach: Diesen Preis bekommen Sie für Ihr Lebenswerk und dann ist gut. Ich liebe diese wunderschöne Figur, es kommt mir so vor, als hätte ich sie schon mal im Kunsthandel oder im Museum gesehen. Strawalde hat sich von antiken Göttergestalten inspirieren lassen. Er denkt sich immer etwas dabei, denn er ist ja Filmregisseur und weiß, was er tut. Ich freue mich über diese Figur sehr, weil sie schöner ist als manch viel berühmtere Figur.

Knut Elstermann: Stimmt diese bekannte Anekdote eigentlich, dass Sie als Stahlwerker einen schlechten Film gesehen haben, in dem jemand affektiert starb? Sie haben das dann vor dem Spiegel ausprobiert und sind dadurch selbst zum Schauspieler geworden, oder ist das eine schöne Erfindung?

Manfred Krug: Nein, das ist keine Erfindung. Ich war im Stahlwerk und dann bin ich nach Hause gegangen, auf den großen Spiegel zu, und habe diese Stelle aus dem Film, soweit ich mich erinnern konnte, textlich wiederholt. Ich habe den Spiegel angeguckt und habe das dann mit mir selbst gespielt, weil ja gar keiner sonst da war. Das wird wohl öfter in der Berufsgruppe vorkommen, dass ein junger Mann oder eine junge Frau mit sich selber spielt, um sich auszuprobieren. Das ist nicht schlimm, gehört sich so.

Knut Elstermann: Eine ihrer schönsten Rollen ist für mich noch immer der Balla in *Spur der Steine*. Ich erinnere mich, dass mein Vater mir von diesem Film erzählt hatte, der nicht sofort verboten worden war, sondern noch kurz im Kino lief, und dann war er weg. Da blieb ein Phantomschmerz, so ein Film fehlte einfach. Wie haben Sie das Verbot dieses kraftvollen und ehrlichen Films damals erlebt?

Manfred Krug: Das war natürlich schrecklich, aber nicht nur für mich. Es gab ja auch viele andere, deren Filme verboten wurden oder die etwas nicht veröffentlichten durften. Das gab es eben öfter mal, denn man wusste, wenn man mit einem solchen Film, in dieser Form, wie wir ihn gemacht haben, loslegt, dann ist die Gefahr groß, dass er abgebremst wird oder vielleicht gar nicht erscheint oder nur kurz. Das wusste man damals schon. Das heißt nicht, dass es kein Fehler der Partei war, das zu tun. Nein, es war ein riesengroßer Fehler. Es wäre ein Auftakt für eine Auseinandersetzung gewesen, die sich durch das ganze Volk hätte ziehen können. Das wollten sie nicht, dazu waren sie eben auch zu feige. Feige Politiker sind noch schlimmer als doofe. Heute gibt's nicht mehr

ganz so viele feige Politiker, aber es flutscht auch nicht viel. Gucken Sie sich mal die Welt an, die ist im Moment so was von undurchschaubar und schrecklich. Hoffentlich beruhigt sich alles wieder, hoffentlich wird es wieder leiser und freundlicher. Das würde ich mir wünschen.

Knut Elstermann: Sie haben zwei filmische Karrieren, eine im Osten und eine, ebenfalls sehr erfolgreich, im Westen. Wie schauen Sie auf die DEFA-Zeit zurück, mit Bitterkeit oder mit Stolz auf viele beliebte Filme?

Manfred Krug: Nein, mit Bitterkeit schaue ich überhaupt auf gar nichts zurück. Man muss auch ruhiger werden können und sich nicht ein ganzes Restleben aufregen über irgendwelche Ungerechtigkeiten, die einem selbst oder anderen widerfahren sind. Irgendwann muss man auch wieder zu seinem normalen Leben zurückkommen. Das mache ich jetzt schon seit 35 Jahren oder so ähnlich. Ich genieße dieses Leben sehr, solange es noch dauert. Bitterkeit über die DDR? Das waren Menschen, die hatten oftmals die Hoffnung, sie könnten die Welt umkrempeln. Heute gibt es auch wieder viele, die die Hoffnung haben, sie könnten die Welt verändern, doch es geht nicht vorwärts. Wenn man da jedes Mal in eine tiefe Trauer verfallen würde, dann könnte man gar nicht heiter weiterleben. Aber das wollen wir doch, ich auch. Also, ich habe keine Schwierigkeiten, keinen Groll und so.

Knut Elstermann: Gibt es unter den vielen Rollen bei der DEFA eine Lieblingsfigur? Ich mag den *König Drosselbart* sehr, einer der schönsten DEFA-Märchenfilme überhaupt.

Manfred Krug: Ja, der *König Drosselbart* (Walter Beck, 1965) gefällt mir auch gut, weil er nicht märchenhaft umnebelt daherkam, sondern einen sehr realistischen König hatte und eine schöne, realistische Liebe erzählte. Es war ja ein bisschen wie bei Shakespeares »Der Widerspenstigen Zähmung«. Das Schönste aber war, dass das konterkariert wurde mit wunderbaren Dekorationen, die frei standen. Es waren immer nur die Türen von den Häusern zu sehen, die Häuser selbst nicht. Das war sehr schön, es hatte viel Geschmack und Raffinesse. Ansonsten ist mir aber schon *Spur der Steine* ein spannenderer Film gewesen, mit Frank Beyer. Märchen sind wieder was anderes, da kann man sich wegstellen ...

Knut Elstermann: Heute scheint Ihnen die Musik wichtiger zu sein als das Spielen?

Manfred Krug: Die Musik ist nicht wichtiger für mich, aber gucken Sie sich doch mal eine unterhaltende filmische Verwertung irgendeines Stoffes an. Gucken

Sie ins Fernsehen, was da für Dialoge gesprochen werden und was für ein Schwachsinn manchmal auswendig gelernt werden muss. Das muss man ja über Nacht auswendig lernen und dann muss man diese Sülze aufsagen. Das ist nicht sehr erfreulich. Wenn man nichts findet, woran man als Schauspieler Freude hat, dann soll man lieber singen. Die Lieder kennt man meist, da weiß man: Das hat einen schönen Text, das singe ich. Das andere hat keinen schönen Text und das singe ich nicht. Das ist das eine, und das andere ist, dass Filme immer so lange dauern, und Theaterstücke auch, dreieinhalb Stunden und so. Ein Musikstück kann man dosieren und man kann sehr gut sein dabei. Man stellt eine Band zusammen, die so gut ist, dass man gar keine andere will, man kann einen Partner oder eine Partnerin finden, die so gut sind, dass man keine anderen will. Also, da hat man es leichter. Ich würde es so sagen: Im Alter mache ich lieber Musik, solange der Kehlkopf noch mitmacht und solange die Töne noch stimmen, und in der Jugend mache ich lieber anstrengende Filme. ■



■ In seinem neuen Buch »Im Gespräch« befragt Knut Elstermann über dreißig ostdeutsche Filmstars. Dazu gehören Interviews mit Schauspielerinnen und Schauspielern wie Annekathrin Bürger, Jutta Hoffmann, Erwin Geschonneck, Sylvester Groth, Jutta Wachowiak, aber auch Werkstattgespräche mit Egon Günther, Wolfgang Kohlhaase und Heiner Carow.

■ www.bebraverlag.de





Von würdigen und unwürdigen Greisinnen

Evelyn Hampicke über Nebenrollen alter Frauen
im DEFA-Gegenwartsfilm

Ne Oma, die hat heut nur selten noch Ruhe.

Die Oma muss da sein, denn sie hat ja Zeit.

Die Oma, die kocht und die wäscht und putzt Schuhe
und ist nicht antiquiert, doch 'ne Kostbarkeit.

Ein bisschen mehr Achtung, von Dank nicht zu reden,

Verständnis und Liebe, die täten ihr gut,

denn wer rechnet schon nach, was sie täglich für jeden
ganz ohne Lohntüte tut.

Ja wo nehm' die Familien ein Wunder her,

wenn die Oma, wenn die Oma nicht wär'.

Sie hat ja ein Herz und hat Hände für alle,

mit denen sie lebt und bei denen sie wohnt.

Doch oft wird die Wohnung für Oma zur Falle

und dann fragt sie sich, ob sich das wirklich lohnt.

Was wird denn, wenn sie eines Tages verschwindet,

um zu leben wie SIE will und nicht, so wie jetzt?

Ob sich dann wohl so ein Universalgenie findet,

das kein Computer ersetzt?

Ja, dann fehlt der Familie ihr Wunder sehr,

denn die Oma, die o m a t nicht mehr.

Titelsong zum Film **Der Mann, der nach
der Oma kam** (Roland Oehme, 1971). Text:
Jürgen Degenhardt, Gesang: Manfred Krug

links: Friedel Nowack in **Maibowle**
(Günter Reisch, 1959)

Eines sonntags saß ich mal wieder auf dem Sofa
und genoss meinen 5-hour-clock-Eierlikör. Ich
nippte an der kristallinen Likörschale und streute
dekadent etwas Bohnenkaffeepulver obendrauf. Nach
dreimaliger Wiederholung des Vorganges war ich
eingenickt. Mein Kaffeetisch wurde riesengroß und
nach und nach nahmen daran sehr unterschiedliche
alte Frauen Platz. Beamtenwitwen etwa, und sogar
eine in verwaschener Schürze mit eingerollter roter
Fahne. Eine gespenstisch anmutende rief immerzu:
»junge Leute ...«. Neben ihr saß eine Puffmutter mit
üppig geschminkten Falten. Eine andere kicherte,
hielt eine Flasche Eierlikör hoch und rief: »Die hat mir
Manfred Krug gebracht.« Alle fuchtelten mit ihren
knochig vertrockneten Händen, schwatzten ihr Leben
aus und prosteten mir zu. Der beschwipste Tagtraum
ging mir nicht aus dem Kopf und ich musste an alte
Frauen meiner eigenen Kindheit und Jugend denken,
an alle, die mir im Laufe meiner DDR-Sozialisation
begegnet sind: die verwandten, die fremden, die mei-
ner Großväter und Urgroßväter, aber ebenso die in
den Gegenwartsfilmen der DEFA.



Als Emotionalisierungs-Fabrik ist die DEFA vor allem
für die jugendlich-weibliche Emanzipation im Macht-
bereich der mal mehr und mal weniger entwickelten
sozialistischen Gesellschaft bekannt: schön, jung,
temperamentvoll, mit einem riesengroßen Glücksan-
spruch an ihre Lebenswege und ihre Kämpfe darum.
Film und junge schöne Frauen gehörten ja schließlich
irgendwie zusammen, damals, als Diversität noch nicht
zum Kampfwort geworden war. Der DEFA-Film machte
da keine Ausnahme.

Meine Gedanken werden sich nicht damit zufrieden-
geben, das Sortiment einiger schrulliger, putziger oder
imposanter Film-Omis zu beschnuzen. Es gilt zu ermit-
teln, ob sie Klischees beschürzter Neutren darstellen,
die sich lediglich durch ihre fehlende oder ausufernde
Leibesfülle differenzieren. Sind sie nur amüsante Ne-
benrollen oder tragen sie wichtige Informationen zum
damals ideologisch gewünschten gesellschaftlichen
Bewusstsein mit sich? Waren sie bloß dramaturgische
Verfüngsmasse für Regie und Kamera?

Hinsichtlich der gesellschaftspolitisch festgelegten
und in Gesetzen gefassten DDR-Emanzipation soll-
ten wir also nicht nur die jungen Frauen-Figuren auf
der sozialistischen Leinwand befragen, sondern auch
unsere erinnerungswürdigen DEFA-Film-Großmütter,

ihre, wenn auch späten, Lebenswege und deren reale Möglichkeiten. Meine Intuition beim Sichten der ersten Filme: Weibliche Emanzipation sowohl in der DDR-Realität als auch in DEFA-Fiktionen meinte irgendwie nicht alle DDR-Frauen, nicht alle weiblichen Altersgruppen. Stellten sie ihre eigenen Bedürfnisse zurück? Haben sie gelernt, welche zu haben? In der Regel wuchsen sie in den vorangegangenen Gesellschaftsordnungen wie der des Kaiserreichs, der Weltwirtschaftskrise oder des Nationalsozialismus auf und erlernten deren weitgehend stereotype Weiblichkeitsmuster.

Proletarische Vorbildfrauen

Zuerst bietet sich ein Blick auf Alt-Frauen-Rollen in DEFA-Filmen an, die das Leben der Vergangenheit ab etwa 1900 erzählen. Ich habe den Begriff »Herleitungsfilm« dafür kreiert: Filme, die mit ihren Geschichten die Gesellschaft der DDR als historisch folgerichtigen Sieg des Proletariats und seinen allumfassenden Gewinn für die jeweilige Gegenwart ausweisen. In dieser Vergangenheit bestand für einen großen Teil der jungen Mädchen und Frauen die einzige Möglichkeit zum Beginn eines eigenen Lebenswegs darin, nach der achten Klasse der Volksschule und der Konfirmation »in Stellung zu gehen«. Im besseren Falle war sogar das Anlernen der jungen Frauen als Weißnäherin bzw. Näherin möglich. Daraus ergab sich die Chance, in fremdem Haushalt z. B. vom Hausmädchen zur Köchin aufzusteigen. Und es blieb die Hoffnung auf eine Hochzeit mit einem braven, einfachen Manne. Im proletarischen Milieu in der Nähe von Industriestädten war dagegen die ungelernete Fabrikarbeit möglich. Beides endete oft nach Schwangerschaft und möglicher Hochzeit in Heimarbeit. Bürgerliche und großbürgerliche Töchter besuchten die Schule etwas länger und warteten im familiären Umfeld auf eine bessere Verhehlung.

Es liegt in der »Natur« der DEFA-Greisinnen, dass eher die arbeitenden Frauen einfacher Herkunft im Blick standen. Das kann der Zuschauer historisch korrekt und realitätsnah über vier Frauengenerationen im frühen Film **Die Buntkarierten** (Kurt Maetzig) aus dem Jahr 1949 erfahren. Es ist die Lebenschronik einer in den Sozialismus hineingelerten Greisin (Camilla Spira) und gleichzeitig eine der wenigen Hauptrollen zum Thema. Die Story umfasst etwa den Zeitraum von 1850 bis in die DDR im Jahre 1949. Obwohl die Heldin Auguste im Mittelpunkt steht, heißt es in einem Standardwerk zum Filminhalt: »Chronik einer deutschen Arbeiterfamilie ...«.¹ Die Ur-Ur-Großmutter ist Lotte, Näherin in Heimarbeit und Frau eines Säufers. Die Ur-Großmutter ist deren Tochter Marie, ein bitterarmes Dienstmädchen eines Berliner Offiziershaushaltes, das im Jahr 1884 die Entbindung ihrer unehelichen Tochter Auguste nicht überlebt. Die Waise Auguste



Else Reval als Köchin und Yvonne Merin als schwangeres Dienstmädchen Marie in **Die Buntkarierten** (Kurt Maetzig, 1949)



Enkelin Christel und Großmutter Guste: Brigitte Krause und Camilla Spira (als Guste) in **Die Buntkarierten**

geht ebenfalls als Dienstmädchen in »Stellung«. Guste ist fleißig und hübsch und wird von einem sozialdemokratischen Handwerker geheiratet, bekommt zwei Kinder und führt einen bescheidenen, sehr kleinbürgerlichen Haushalt. Im Ersten Weltkrieg arbeitet sie in einer Munitionsfabrik und als Fensterputzerin. Letztlich verliert sie dennoch Mann, Sohn und Schwiegertochter durch die Zeitgeschehnisse und den Krieg, gegen den sie immer war. Die Filmerzählung lässt sie in ihrem konsequenten Pazifismus dennoch unpolitisiert.

1 Vgl.: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992. Berlin: Henschel Verlag, 1994, S. 362.



Marga Legal in **Die Fahne von Kriwoj Rog** (Kurt Maetzig, 1967)

Nur die Enkelin Christel ist ihr geblieben. Großmutter Auguste wird sie, am Ende des eigenen schweren Lebenskampfes, auf dem Weg in die neue Gesellschaft mit den kostenlosen, staatlich geförderten Ausbildungsmöglichkeiten für junge Frauen unterstützen. Der filmisch argumentative Vergleich von Frauen-Biografien in alter Zeit und staatlich geförderten Enkelinnen-Möglichkeiten in neuer Zeit kann sich in der DDR-Realität auf unzählige belegbare Beispiele berufen.

Eine proletarisch stark politisierte Geschichte der vorsozialistischen Zeitläufte mit Frau wird 1967 mit **Die Fahne von Kriwoj Rog** (Kurt Maetzig) verfilmt. Minna Brosowski (Marga Legal) ist eine »positive« Heldin, Vorbild einer Proletarier-Frau im heimischen Kupferbergbau und Ehefrau eines KPD-Funktionärs im Rotfrontkämpferbund. Der Film erzählt, wie eine kommunistisch sozialisierte Frau in vor-sozialistischer Zeit alt wurde. Er gibt ihr ein speziell weibliches und dennoch politisches Leben. Ihre Arbeit besteht in der häuslichen Versorgung der Familie, nicht in Lohnarbeit in der Fabrik. Also ist sie eigentlich die »Hausfrau« eines Proletariats, die ehrenamtlich tätig wird. Sie ist herb, nicht zärtlich, ist fürs Reelle, hält den Kommunisten-Ehemann eigensinnig aus, für die gute Sache. Ihre einfachen politischen Einsichten aktivieren sogar Andere. Sie steht an der Seite des Mannes, schlank, sauber mit streng gekämmtem deutschen Knoten, stolz und bescheiden. Ihr »Kampfbereich« mit Kopftuch und Kittelschürze sind die Streikküche und der kleine Acker. Sie und ihr Mann werden von der SA verhaftet, danach ist sie gealtert. Als die Panzer der Roten Armee anrollen, ist sie komplett weißhaarig. Diese filmi-

sche Darstellung früheren proletarischen Frauenlebens ist in dokumentarischem Stil gehalten, zeigt damit ein DDR-ideologisches Lieblings-Vorbildleben einer »sozialistischen DEFA-Greisin« mit einem darüber hinaus heute noch wirklichkeitsnahen Blick.

Einen kurzen Einblick in einen weiblichen Lebenslauf, der nicht im sozialistischen Greisinnen-Vorbild mündet, zeigt Inge Kellers Mia Pinneberg im Fernsehfilm **Kleiner Mann – was nun?** (Hans-Joachim Kasprzik, 1967). Sie spielt eine hinreißende Kleinkriminelle in der Zeit der Weltwirtschaftskrise, die sich von einem Ganoven »aushalten« lässt und zeitweilig nach ihrer etwas beschönigenden Aussage als »Bardame« in einem Puff tätig war. Eine weitere Alternative zeigt die verbotene Abtreibung in **Cyankali** (Jurij Kramer, 1977). Beide Literaturverfilmungen sind informationsreiche und seltene Beispiele zur nicht unproblematischen Lebenswelt der realen und fiktiven DDR-Großmütter. Für die Greisinnen-Nebenrollen waren legale oder vor allem illegale Schwangerschaftsabbrüche und deren eventuelle Folgen, Vergewaltigungen, Scheidungen, Asozialität, zeitweilige Prostitution, Kriminalität oder Ähnliches kaum vorgesehen. So wird filmisch erzähltes, mit dem Sozialismus nicht konformes Verhalten kaum auf solche Lebenserfahrungen zurückgeführt.

Um ausgehend von diesem proletarischen Vorbild zu klären, inwieweit im DEFA-Film alte Frauen nur als periphere Nebenrollen gezeigt oder zu unverzichtbaren, gealterten »Stützen« der sich entwickelnden sozialistischen Gesellschaft stilisiert werden, aber auch,



Während die Socken trocknen, tun die Kartoffelschalen es ihnen gleich:
Gertrud Brendler als kinderlose Frau mit oft spöttischem Blick in **Maibowle** (Günter Reisch, 1959)



Ausgezeichnete Männer, mittendrin die ewig fleißige Großmutter: Friedel Nowack in **Maibowle**

um ihre Beziehung mit der wirklichen Alltagsrealität dieser Frauengeneration zu beleuchten, ordne ich sie in sieben Abschnitte ein: alte Frauen im Dienst für die neue Gesellschaft, als muttersetzende Tanten, Zimmerwirtinnen, als weiterarbeitende, als ewiggestrige, als eigensinnige und schließlich sich in Einsamkeit der Gesellschaft verweigende Filmfiguren.

Im Dienst für die neue Gesellschaft

Der Film **Maibowle** (Günter Reisch, 1959) feiert in vollen Farben einen optimistischen Chemie- und Industrierausch mit diversen, ganz wunderbar in diese sozialistische Zukunfts-Trunkenheit passenden Charakteren. Unter ihnen sind auch zwei greise Vertreterinnen der nun langsam abtretenden Generation: eine ehemalige »Kommunisten-Braut«, Mutter und bürgerliche Hausfrau sowie die neidische, kinderlose Nachbarin als ihr un- und missgünstiges Gegenstück. Erstere wird

gespielt von Friedel Nowack. Als Kittelschürzen-Oma Auguste Lehmann ist sie »Ur-Mutter« einer sozialismus-konformen »Familien-Dynastie« und langjährige Ehefrau des Altkommunisten und Aufbauhelden der neuen DDR-Industrie. Die Weitergabe dieser Ideologie samt ihrer Leistungswerte konnte er nur mithilfe der nimmermüden, dienstbaren und hilfreichen Frau an seiner Seite »leisten«. Sie hat sich sein Leben zum Inhalt, seine Werte zum Maßstab gemacht, war für Haus, fünf Kinder und mehrere Enkel da, für Wischlappen und Kochtopf, wie eine bürgerliche Hausfrau alter Schule, nur jetzt im Dienste des sozialistischen Aufbauers. Ihre jüngste Tochter studiert, arbeitet und hat dennoch bereits drei Kinder. Der Film erzählt also gleich »mit«, dass Frauen neben Hausarbeit und Kindern nun endlich noch mehr leisten können! Die gealterte Gebärmutter wird sogar »mit«-geehrt als ihr Ehemann im Betrieb als Super-Aktivist und Proleten-Karrierist ausgezeichnet wird.



Großmutter hat Besuch von der Kriminalpolizei:
 Mathilde Danegger in **Die Glatzkopfbande**
 (Richard Groschopp, 1962)

zialistische Weltanschauung. Die kann ihm die alte Frau nicht geben. Er entgleitet ihr und schließt sich einer kriminellen Lederjackett-Motorrad-Clique an. Diese westlich inspirierte Gang provoziert brave Bürger, hat kriminelle Tendenzen und schlampt auf der Baustelle. Oma weiß nichts von dem schlechten Einfluss und ist all dem gegenüber hilflos. So muss letztlich der Staat mit seinen uniformierten Sicherheitsvertretern eingreifen.

Gleich zwei Sorgenkinder hat die mit Ilse Voigt besetzte Tante Hete in **Das Kaninchen bin ich** (Kurt Maetzig, 1965). Kurzatmig ist sie schon, aber ebenso liebevoll und naiv: eine einfache alte Frau mit Gerechtigkeitsinn. Zusammen mit der gerade erwachsenen Filmheldin und deren ebenfalls verwaistem, vermaledeitem Bruder wohnt sie in einer schäbigen engen Altbauwohnung mit großer Zinkbadewanne von 1910, um die »bessere Zeiten« wohl schon immer einen Bogen gemacht haben. Tante Hete ist dennoch der emotionale Versorgungskern der notgedrungenen Ersatzfamilie. Sie ist in ihrer gänzlich ausfüllenden formlosen Riesenkittelschürze und den gedeckt-geblümelten, billigen Waschkleidern eine alte Frau proletarischer Herkunft, mit wenig Bildung, aber altersklug und mütterlich, gefordert durch viel Versorgungstätigkeit. Der Junge ist aus politischen Gründen im Knast und seine Schwester nimmt sich aus politischen Gründen eine Auszeit vom Aufbau des Sozialismus, in der sie sich als krankgeschriebene Aushilfskellnerin durchschlägt. Sie »hat etwas« mit einem sehr gut situierten Ehemann, der nicht ihrer ist. Trotz kochen, backen und russischem Vokabeltraining ist es Tante Hete nicht gut gelungen, aus den »Kindern« umfassend gebildete Persönlichkeiten zu »formen«. Sie sind groß und die Sorgen sind es auch. Mit einfachen Lebensein-

sichten ist sie die emotionale Plattform, von der aus die rebellische Ziehtochter und ihr krimineller Bruder auf so unterschiedliche Weise starten und letztlich ihren Weg ins Leben doch noch finden. Denn die Gesellschaft ist auch noch da und gibt eine zweite Chance. Dem Film hat sie damals keine gegeben.

Zimmerwirtinnen mit großer Wohnung und großem Herz

Gerne wurden bemutternde, großmütterliche Frauen als Unterstützungsmodell für junge, suchende Frauen inszeniert. Hin und wieder wurde dabei auch der sich über Dekaden erstreckende Wohnraumangel tangiert. In **Spur der Steine** (Frank Beyer, 1966) übt Gertrud Brendler als Frau Schicketanz eine solche Frauen-Solidarität für die Generation der Enkelinnen. Bei Leipzig wird ein Werk gebaut, doch die Wohnverhältnisse sind in Mehrbettzimmer-Baracken ausgesprochen erbärmlich. Die neue, junge Bauingenieurin Fräulein Klee hat Glück. Denn der charmante Bau-Rüpel und Bestarbeiter-Brigadier überredet eine sympathische alte Kleinstadt-Dame, vom Format Beamtenwitwe, dazu, eines ihrer im Stil der Gründerzeit möblierten Zimmer unterzuvermieten. Frau Schicketanz ist eine Schlummermutter, die sich mehr über den gewonnenen Sozialkontakt als über die kaum der Rede werten Mieteinnahmen freut.

Was heute kaum noch entschlüsselt werden kann, ist ihr eigentlicher Nebenverdienst. In einem großen ungenutzten Zimmer spannt sie penibel und akkurat gehäkelte Baumwollspitzen-Gardinen und Tischdecken auf Rahmen, auf denen diese mit Wäschestärke behandelt und getrocknet werden. Eine damals mehr



Die proletarische Armut geht auch in der DDR weiter:
 Angelika Waller und Ilse Voigt in **Das Kaninchen bin ich** (Kurt Maetzig, 1965)



Vor dem DDR-Standard-Imbisswagen und nach der Renovierung des Grauens: Karin Düwel und Ilse Voigt in **Sabine Wulff** (Erwin Stranka, 1978)

bürtigen Platz neben den Protagonisten zu erobern. Mit runzeligem Gesicht, überproportionalen Hüften, interessanten Schürzen-Varianten, mit Widerspruchsgeist aus innerer Emigration oder feinem, hinter Sinnigem Humor. Ihre Auftritte sind überwiegend auf wenige Sujets begrenzt. Sie sind somit Randerscheinungen und dennoch unverzichtbar. Sie vermitteln Lebensweisheit, lösen Konflikte oder lösen sie aus, verbreiten Sauberkeit und Ordnung, unter Umständen Liebe und Verständnis, leisten Widerspruch oder transportieren nicht nur Einkaufsnetze, sondern auch politisch-ideologische Grundsatz-Informationen. Zuweilen geben sie auch ein schlechtes Beispiel angedeuteter Rückständigkeit ab. Sie erzählen mit ihrem Schauspiel, ihrer Kleidung, ihrem zugehörigen szenischen Wirkungskreis zumeist im Subtext von ihrer Herkunft, ihren Lebenswegen und ihrem Bildungsniveau. Sie erzählen auch DDR-Sozialisation und -Organisation, nur eben von der Seitenlinie aus.

Die Alte arbeitet noch!

Die DDR-Rentnerin war mindestens 60 Jahre alt. Die Beendigung ihres Arbeitsverhältnisses wurde individuell entschieden, sie hatte das gesetzliche Recht weiterzuarbeiten. Die Gesellschaft benötigte außerdem ihre Arbeitskraft. Viele Rentnerinnen arbeiteten, um die kleinen Bezüge aufzubessern, zum Beispiel in eigenen kleinen privaten Familienbetrieben, ihrem ehemaligen Betrieb oder in einer anderen, leichteren Beschäftigung. Für Frauen in gehobener, nicht körperlich beanspruchender Stellung war das leichter zu realisieren.

In **Geliebte Weiße Maus** (Gottfried Kolditz, 1964) spielt Mathilde Danegger die Mutter Hirsch, eine sympathisch graugealterte Chefin einer kleinen Mokka-Stube in Dresden mit dem Chic des frischen zeitgenössischen buntmodernen DDR-Plastik-Designs. Sie arbeitet nicht nur ganztags, sie trägt auch nachvollziehbare Verantwortung für ihren Wirkungsbereich und ihr autarkes Leben. Bei der Arbeit trägt sie ein elegantes, graubeiges, sachlich-gerades Arbeitskleid mit apartem weißen Besatz-Kragen, einer kecken, weißen Servier-Schürze mit Latz und ein »appetitliches« weißes Kopfhäubchen. In ihrer Freizeit kleidet sie sich modisch in gemusterter Garderobe, die sie mit einem flachen Strohhut, genannt »Kreissäge«, kombiniert. Dazu trägt sie eine angesagte Hochsteckfrisur namens »Banane«, die eher bei jüngeren Frauen üblich ist. Sie ist nicht nur sehr gepflegt und selbstbewusst, sondern auch verständnisvoll, lebenserfahren und gibt ihrer niedlichen, jungen, verliebten Raumpflegerin freche und verwegene Tipps zur Erlangung ihres Glücks beim männlichen Geschlecht. Sie befindet sich noch mitten im Leben, wenn auch alleinstehend.

Ob Greisinnen noch den »Springinsfeld« anbieten können, hängt nicht immer von ihrem Willen ab, sondern auch von Herkunft und Lebensweg. Aber was

Die alte Chefin in adretter Arbeitskleidung: Mathilde Danegger in **Geliebte Weiße Maus** (Gottfried Kolditz, 1964)





Ilse Voigt in **Berlin um die Ecke** (Gerhard Klein, 1965/66 + 1990) und in **Leben zu zweit** (Herrmann Zschoche, 1967)

ist, wenn die Kraft nicht mehr reicht? Das erzählt fast unbemerkt der Film **Berlin um die Ecke** (Gerhard Klein, 1965 + 1990) mit der in der Ecke agierenden Feierabend-Garderobiere Ilse Voigt. Die mehr als vollschlanke, gemütliche Rentnerin darf in einer kurzen Sequenz agieren. Genauso kurz wird sie mit einfarbig dunklem Übergrößen-Kittelschürzen-Kleid gezeigt. Sie vermietet für zwei Mark gebrauchte, altmodisch breite Krawatten mit »onkelhafter« Musterung für den damals benimmäßig vorgeschriebenen, korrekten Eintritt ins Tanzlokal. Selbst die beiden »Sozialismus-Rüpel« im Film geben der Forderung nach.

Warum die alten Damen noch eine Berufstätigkeit oder unter der Hand bezahlten Arbeit nachgehen, wird in den Filmen nicht thematisiert. Mag sein, dass in der Realität die eine oder andere von ihnen aus Freude am Arbeiter-und-Bauern-Staat tätig war. Aber auch Langlebigkeit, die Suche nach sozialer Einbindung, familiäre Verpflichtung gegenüber Kindern und Enkeln oder soziale Mütterlichkeit waren diverse Motivationen, die auch in den Filmgeschichten erzählt werden. Ein allerdings nicht unwichtiger Grund für Rentnerinnen-Tätigkeit in der DDR wird eher mit der Kamera umschiffen: Rentnerinnen in Armut. In der Realität standen sie erheblich weniger im Mittelpunkt als die verwertbare Arbeitskraft. Reale Armut alter Frauen, die in früheren Jahren vielleicht nur bedingt oder gar nicht berufstätig waren, blieben ungeschaut: von der Republik und folgerichtig vom Film. Denn wenn die alten Damen etwas gelernt hatten, dann war es Stolz. Rentnerinnen erhielten nach fünfzehn Jahren Arbeit oder der Geburt zweier Kinder eine Grund-

rente um die 150 Mark der DDR, plus eventuell 30 Mark Witwenrente und einem kleinen Zuschuss zur Miete. Das änderte sich erst Ende der 1960er-Jahre ein wenig.

Wie groß die sozialen Unterschiede auch im Arbeiter-und-Bauern-Staat sein konnten, kann am Film **Leben zu zweit** (Herrmann Zschoche, 1967) abgelesen werden, der allerdings mit seiner Geschichte im oberen und unteren Mittelstand auf Ilse Voigt als Zugefrau und Marga Legal als Professorin schaut. Frau Braun ist die körperlich runde, sehr entspannte Haushaltshilfe einer voll berufstätigen Alleinerziehenden mit pubertierender Tochter. Die selbsternannte Ersatzoma hat ihrem Ehemann verheimlicht, dass sie im Haushalt der Nachbarin »ein bisschen was dazu verdient«. Denn, wie sie im Dialog mitteilen darf: »Frauen buttern ja doch alles in den Haushalt. Für einen selber bleibt am wenigsten.« Damit meint sie wohl nicht nur den Zuverdienst. Sie macht das, was sie immer schon gut konnte: Wäsche, Kuchen, Salate – je nach Bedarf. Das nannte man »Zugefrau«. Aber sie gibt auch lebenskluge Ratschläge an die Mutter, etwa, »sich doch mal was anzulachen, müsste ja nicht für immer sein und wäre besser als immer nur arbeiten ...«. Interessant an der filmischen Darstellung ist, dass Ersatzoma Braun eigentlich die klassische Frauenrolle bei der alleinerziehenden Nachbarin abdeckt, während diese in klassischer Männerrolle »nur« arbeiten muss. Das befeuert den Konflikt zwischen Hausarbeit und Berufstätigkeit auch in den Augen und Hirnen des Kinopublikums.

Frau Brauns etwa gleichaltriges, mageres Gegenstück ist Frau Professorin Wolle, die in einem mathematischen



Brosche und Arbeitssituation, Frau Professorin
im Institut: Marga Legal in **Leben zu zweit**

Institut immer noch die Chefin ist. Herb, dominant, patent, auch altersweise. Sie ist alleinstehend, wohnt alleine in einer großbürgerlichen Wohnung mit tausenden Büchern. Sie ist klug und gütig, stellt ihrem Mitarbeiter das Gästezimmer zum Gemeinschaftsschlaf mit der Geliebten zur Verfügung. Diese Figur erzählt von diversen Möglichkeiten für berentete Seniorinnen im Sozialismus, die von gebildeten, aber eben auch von ungebildeten alten Frauen nur »gesucht« und wahrgenommen werden müssten. Also weiterarbeiten oder Hausoma sein.

Eine in einem auch körperlich belastenden Beruf weiterarbeitende Krankenschwester gegen Ende der DDR spielt Doris Thalmer in **Einer trage des anderen Last ...** (Lothar Warneke, 1987). Die über den Renteneintritt hinaus arbeitende Inka sieht in ihrer frisch gebügelten, weiß-hellblauen Schwestertracht mit der streng gestärkten Haube aus, als wenn sie fortwährend nach Lavendel riechen müsse. Eine zivile Uniform im privaten Lungensanatorium. Leben und

Immer pünktlich, immer streng: Doris Thalmer in
Einer trage des anderen Last ... (Lothar Warneke, 1987)



Beruf sind ihr zur stoischen Berufung verschmolzen. Und es scheint, als wäre sie irgendwie schon immer da gewesen, entindividualisiert und ohne eigenen Anspruch auf etwas jenseits dieser Berufung. Jedenfalls begann ihre Ausbildung zur Krankenschwester, wenn es damals schon eine gab, wohl vor oder während des Ersten Weltkriegs. Das verrät ihr herb-faltiges, etwas altjüngferliches Gesicht, das nahezu jegliche Gefühlsregung verweigert. Wie ein buddhistischer Mönch schlägt sie zum Essen den großen Gong. Sie sitzt im Speisesaal links vom Chefarzt, der wohl ebenfalls bereits in der dritten Gesellschaftsordnung ordiniert wurde und dessen »unpolitische« Korrektheit sie stützt. Obwohl sie ihr Leben lang gearbeitet hat, ist sie stets die korrekte unscheinbare, strenge Dienerin ihres Chefs und von Heilkunde und Menschendienst geblieben. Ohne Familie pflegt sie mit sozialer Mütterlichkeit im Lungensanatorium des nach dem Krieg neu zu errichtenden Staats. Dabei verkörpert Inka durchaus das Beispiel einer DEFA-Greisin, die nicht unbedingt in die sozialistische Ideologie eingewoben wird: Ob Erbauer oder Schmarotzer, vor der Lungentuberkulose sind alle gleich.

Ewiggestrige

In **Der geteilte Himmel** (Konrad Wolf, 1964) spielt Erika Pelikowsky eine westlich inspirierte, alt-bürgerlich sozialisierte Genossen-Gattin: Die etwas auffällig frisierte Frau Herrfurth traktiert ihren promovierten Sohn und dessen Freundin, die aus eher einfachen Verhältnissen stammt, mit ihren reaktionären Altfrauen-Ansichten. Ihre spießbürgerliche Weltsicht entfaltet sich am großen, runden Esstisch der gediegenen 1940er-Jahre-Einrichtung. Ihr Sohn spricht im Dialog über ihre traurigen Fehlgeburten, seine sehr späte Einzelkind-Frühgeburt, die Nazi-Vergangenheit des Vaters, der sie mit anderen Frauen betrog, und den Moment nach 1945, als sie die Führung der Familie an sich riss. Auch in diesem Fall wird deutlich, dass in den DEFA-Filmen kein ehemaliges aktives Engagement der dramatischen Greisinnen-Figuren im Nationalsozialismus zu finden ist. Wenn auf diese Zeit eingegangen wird, so scheinen die »sozialistischen Großmütter« ausnahmslos, schlimmstenfalls in verharrender Duldung, gefangen gewesen zu sein. So eben auch Frau Herrfurth.

Die Kamera nimmt sie stets ohne Schürze auf, nie ist sie bei der Hausarbeit oder in der Küche sichtbar, das deutet auf eine angestellte Zugehfrau hin. Auf ihre Berufstätigkeit gibt es keinen Hinweis. Sie trägt stets einen eleganten Kleiderrock, der wohl nicht in der HO erworben wurde, und informiert sich über das West-Radio. Und dann hat ihre Schwester ein West-Paket geschickt! Brühwürfel, Kaffeesahne und Zigaretten werden von ihr wie Kostbarkeiten ausge-



Schokolade naschen
beim RIAS-hören:
Erika Pelikowsky in
Der geteilte Himmel
(Konrad Wolf, 1964)

breitet. Nachdem ihr Sohn »Vernunft angenommen« hat und Republikflucht begeht, forciert auch sie die eigene Flucht. Sie ist nie im Sozialismus angekommen und wird exemplarisch als störende, bürgerlich-bornierte »Besser-Spießerin« abgetan. Der Film verliert sie folgerichtig aus den Augen, denn es ist der Sommer 1961.

Mit **Seine Hoheit – Genosse Prinz** (Werner W. Wallroth, 1969) hat die DEFA eine Satire produziert, in der alles, was mitspielen darf, auf die freche Schippe genommen wird, sogar die »Zustände in der DDR«. Mathilde Danegger gibt das gealterte und enteignete Oberhaupt der Fürstenfamilie von Hohenlohe, das 1945 vor der Roten Armee in den Westen flüchtete. Auf einem Bahnhof im Osten vergisst die Sippschaft das Kleinkind Prinz Eitel Friedrich in der Bahnhofsgaststätte. Denn eigentlich war es immer in der Obhut der unterwürfigen Amme Emma (Ilse Voigt), die in ihrer östlichen sächsischen Heimat zurückblieb. »Ihr Prinz« ist inzwischen zum Manne und in der DDR zum Auslandsreisekader mit makelloser Personalakte eines sozialistischen Großbetriebes mit Export-Geschehen herangereift. Emma spürt ihn auf. Bei ihrem Besuch mit Hut und Handtasche im Ost-Oma-Look der 1950er, mit Gedrück, Geheul und Erinnerungen, kann die Erwähnung eines Leberflecks am Prinzen-Po dessen wahre Herkunft klären. Emma personifiziert das alte Dienstpersonal und gehört damit zum Gegenstück der Arbeiter und Bauern in der Republik. In ihrem Denken ist sie immer noch der adligen Herrschaft verpflichtet. Emmas gleichaltrige adlige Vertreterin im »Westen« ist die Großmutter, die als Schlossherrin ein kapitalistisches »Schmarotzer-Leben« führt. Der sozialistische Kader-Erbprinz besucht anlässlich einer Dienstreise ins »nicht-sozialistische Ausland deutscher Nation« seine Herkunftsfamilie. Dort trifft er auf die Fürsten-Großmutter in weißer, berüschter Spitzenbluse mit Riesenbrosche am Stehkragen und Grauhaar-Nackenknoten. Sie raucht Zigarillos, ver-



Emma, die Prinzenamme: Ilse Voigt in **Seine Hoheit – Genosse Prinz** (Werner W. Wallroth, 1969)



Die fürstliche Großmutter (Mathilde Danegger)
und der Kaderprinz (Rolf Ludwig) in
Seine Hoheit – Genosse Prinz

speist Thüringer-alte-Heimat-Klöße und ist, wie es sich für eine gute Satire gehört, ein altadliges Fossil. Keine Überraschung also: Das ganze Getue treibt den »Prinzen« letztlich nur in den ihm gemäßen Sozialismus zurück.



Am Hochzeitstag im Hochzeitskleid bei der Küchenarbeit: Ilse Voigt als Oma Piesold in *Der Mann, der nach der Oma kam* (Roland Oehme, 1971) neben ihrem Gegenpart, der Schürzen-Tratsche mit Gehörn, Frau Bunzel, gespielt von Angela Brunner

Gutversorgte und Eigensinnige

Auch wenn die »DEFA-Großmütter« divers erscheinen und darüber hinaus auch noch gut in filmhistorische Schubladen gesteckt werden können, habe ich zwei Ambivalenz signalisierende Beispiele gefunden, in denen die alten Frauen sich in den Dienst der »fortschrittlichen« Sozialisation stellen und dennoch weiterhin ihr eigenes Denken betreiben. Sie genießen »im Windschatten« ihrer materiell besser ausgestatteten Familie Freiraum für Eigensinn.

Der Mann, der nach der Oma kam (Roland Oehme, 1971) ist ein heute noch viel gespielter und beliebter Film. Die Besonderheit bezüglich meiner Betrachtungen ergibt sich daraus, dass die Großmutter (Ilse Voigt) den zentralen Konflikt des Filmes gerade durch ihr Abtreten als Oma auslöst. Mannigfaltige Einsichten der Filmfiguren und des Kinopublikums werden ausgelöst und purzeln plötzlich durcheinander. Die Großmutter eines Fünf-Personen-Künstlerhaushaltes, die sogar von ihrem eigenen Sohn »Omi« genannt wird, ist dreifaches Kindermädchen, Putze, Köchin, Kaltmamsell, Organisatorin und Waschfrau in einem 24/7-Job. Als sie einen flotten Greis für sich gewinnen kann, »kündigt« sie kurzerhand den unbezahlten ausbeuterischen »Oma-Job« und heiratet, um nur noch für den neuen Ehemann und dessen Kinder und Enkel die Haushaltsversorgung zu dienstleisten. Dieser Ausgangskonflikt zieht überraschende Turbulenzen nach sich. Denn es gibt nicht nur die sozialistische Familien-Oma mit durchsetzungsfähiger Besinnung auf eigene Glücksansprüche, sondern auch in diesem Film wieder eine antithetische Großmutter: Angela Brunner spielt die schmallippige und tratschige Nachbarschafts-Petze. Diese »Mitbürger-Beobachterin« sieht alles und ist eine gute Informantin mit

Fernglas und versteckter Kognakflasche. Als ihr eigenes Dienstmädchen und Dame des Hauses in Personalunion lebt sie als kinderlose Lehrerswitwe zwischen Jagdtrophäen diversen Getiers. Der Film genießt es: »selber Schuld ...«, »die Egoistin ...«. Aber was ist das für eine Schuld? Kinderlosigkeit? Ablehnung der Versorgung eines weiteren Partners? Verweigerung eines halb- oder ganztägigen Dienstmädchen-Daseins in einer fremden Familie mit sozialem Anschluss? Der Film ist nicht nur ulkig. Er denunziert mit der nimmermüden DDR-Super-Oma die »egoistische Verweigerin« der sozialen Hilfsdienste an der Gesellschaft.

Die Frage bleibt: Wieso müssen alte Frauen kostenlos Dienstmädchen-Arbeiten verrichten, für die sie in früher Jugend nach 1900 von einer Dienstherrschaft bezahlt wurden, für die in der DDR-Ideologie ein klassenkämpferischer »Ekel-Status« galt? Was ein bezahlter Ganztags-Job war, ist für die arbeitende Frau oder die arbeitende DDR-Oma ein immerwährender Subbotnik. Selbst wenn am Ende dieses Films doch wieder eine alternde Frau herhalten muss, um das Zusammenleben ohne Haushaltschaos zu gewährleisten: ein »bezahltes altes Hausmädchen«, ideologisch korrekt ausgeklügelt. Doch die Film-Angelegenheit mit den DEFA-Großmüttern bleibt in fast allen Fällen auch im Hinblick auf etwas anderes ein ganz klein wenig verlogen: Die Großmutter ist gut versorgtes Mitglied einer Familie, deren Haushalt materiell »bessergestellt« war, da sozialistische Leistungsträger für große Wohnung und ebensolches Gehalt garantierten.

Zwischen Anpassung und Verweigerung suchen die vorgestellten dramatischen Figuren ihren letzten Lebensabschnitt zu gestalten, auch in der Auseinandersetzung mit ihren erlernten Werten und Normen.



Parteigenosse (Erwin Geschonneck), seine Tochter (Karin Schröder) und ihre »Ach du lieber Gott«-Oma: Mathilde Danegger in **Ach, du fröhliche ...** (Günter Reisch, 1962)

All das können wir heute noch direkt oder verbrämt aus den Film-Nebenrollen der DEFA Greisinnen herauslesen. So zeigt auch der folgende Film auf eine mehr oder weniger erheiternde Weise, dass ein Familienhaushalt mit drei Kindern und einem männlichen vollbeschäftigten Oberhaupt nur zu wuppen ist, wenn eine Ganztags-Hausfrau bzw. Ganztags-Oma die Familienarbeit leistet. Dabei hatte Kinderreichtum einen wichtigen Stellenwert im vorwiegend männlich regierten Staat. Beide Filme sind eigentlich weniger ulkig, wenn man bedenkt, dass eine voll berufstätige Familienmutter an fünf Tagen bis zu achteinhalb Stunden im Betrieb arbeitete und sieben Tage für die Familie sorgen sollte. Vieles blieb liegen, Schlaf war kostbar. Heiter-besinnliche Filme riefen obendrein noch fröhlich dazu auf, bei gesellschaftlicher Arbeit aktiv zu werden! Wer derart unter Tätigkeitsdruck steht, hat keine Zeit, um über Zusammenhänge nachzudenken.

In *Ach, du fröhliche ...* und *Wie die Alten sunen ...* (Günter Reisch, 1962 bzw. 1986) ist Mathilde Danegger die pragmatische Wirtschaftlerin. Sie ist Schwiegermutter eines verwitweten Kaderleiters, zieht ihm die Kinder groß und führt ihm den Haushalt. Die namenlose alte Filmfigur ist »eine Großmutter von der Art, für die wir endlich mal ein Denkmal bauen sollten«, heißt es im Filmdialog. Sie ist eine bescheidene, nimmermüde, tolerante Pragmatikerin mit Gott- und Sozialismus-Vertrauen. Der DEFA-Film »besucht« die Familie 1962 und erneut 1986 am Weihnachtsabend, der jeweils dadurch

eskaliert, dass eine »viel zu junge« Tochter geschwängert wurde. Die leicht unflexible Sicht des Familienoberhauptes, der sein Tweed-Jackett mit Parteiabzeichen auch in der Stube trägt, verschärft die Lage. Erlösend wirkt die streng, sparsam, extra schlicht angezogene Klischee-Oma im vorn geknöpften, gedeckt gemusterten Mantelkleid mit dazugehörigem Spitzenkragen samt Brosche. Sie schleppt für die Familie beidhändig volle Einkaufsnetze, dekoriert kalte Platten und Salate, reicht Gebäck und Tee. Die Jungen versteht sie besser als der Vater. Selbst wenn der sich aufführt wie ein patriarchaler Familiendiktator, bleibt sie ruhig. Sie ruft gerne: »Ach du lieber Gott« und bekommt zur Antwort: »Hör auf mit »lieber Gott.« Sie wehrt sich: »Lass mir meinen lieben Gott, ich lass dir ja auch deinen Engels!«, und später: »Man muss einen Menschen anhören, auch wenn er anderer Meinung ist.« Im zweiten Film ist sie im Feierabendheim, das im Vergleich zur damaligen Realität ausgesprochen privilegiert mit Einzelzimmerunterbringung und eigenen Möbeln gezeigt wird. Die greise »Familien- und Sozialismus-Goldmarie« hat ihren Lohn! Frisur und Kleidung sind nach den zwanzig Jahren ihrer Entindividualisierung fast gleich geblieben; wie sie selbst, denn neben dem Plastik-Zimmerthermometer hängt, für alle Fälle, ihr weißes Porzellan-Kruzifix.

Einsamkeit und Verweigerung

Als sich die Zeitläufte ihrer Wende entgegenentwickeln, werden auch tiefergehende und über die DDR-Grenzen vorsichtig hinausspähende Geschichten mit Greisinnen erzählt. Sie dürfen mehr Leinwandraum und mehr Aufmerksamkeit für ihre Lebensgeschichten beanspruchen. So wird zum Beispiel erzählt, dass es auch andere Gründe für Kinderlosigkeit gab, als nur »keine zu wollen«.

In *Blonder Tango* (Lothar Warneke, 1985) können wir Trude Brentina als unpolitische deutsche Nachbarin und, wieder antithetisch, Steffie Spira als chilenische Kämpferin beobachten. Der Film versucht, das problematische DDR-Leben eines jungen, aus der Heimat ausgewiesenen Chilenen zu beschreiben. Inhaftiert von der faschistischen Militärjunta, muss er schmerzlichen Abschied von seiner Mutter nehmen. Diese wird als lebensfrohe, herzliche, gesellige und korpulente Frau erzählt, die sich nach der Ausbürgerung ihres Sohnes für politische Gefangene des Pinochet-Regimes einsetzt und andere aktiviert. Sie ist niemals bei weiblichen Klischee-Tätigkeiten zu sehen: Nicht am großen Tisch in ihrer Wohnung und nicht am Riesentisch mit den Verwandten, Freunden und Dorfbewohnern. Das Grab ihres Mannes besucht sie in der Dunkelheit und träumt sich in Gitarrenklänge und einen leidenschaftlichen Tango mit ihm hinein. Eines Nachts wird ihre Wohnung durchsucht und verwüstet.



In der verwüsteten Wohnung: Steffie Spira
in **Blonder Tango** (Lothar Warneke, 1985)

Sie muss froh sein, das überlebt zu haben. Mit stolzem Sinn und einem vornehm wirkenden schwarzen Taftkleid und passendem Hut nimmt sie sich in der Stadt einen Anwalt. Und dann stirbt sie bei Straßenkämpfen in einem Demonstrationzug.

Der Film inszeniert ein politisches und im Wesen konträres Figuren-Gegenstück. In der DDR-Nachbarwohnung des jungen Chilenen stört sich eine deutsche Greisin an seiner lauten Musik. Dabei ist es die Stimme von Joseph Schmidt, der im NS-Deutschland als Jude diskriminiert wurde und den sie 1932 noch über alle Maßen verehrte. Als sie im blauen Bademantel, darunter ein weißes »Aussteuer-Nachthemd« ihrer Jugendzeit, vor seiner Tür steht, bittet er sie herein. Die Nachkriegsumsiedlerin erzählt von ihrem Leben im damaligen Westpreußen, dem 1942 in Russland gefallenen Mann und den zwei Söhnen, die in Belgrad und Berlin starben. Die Tochter, im Westen, kommt einmal im Jahr. Vergilbte Fotos in der Wohnung der alten Nachbarin erzählen von nicht gelebtem Leben. Sie scheint unendlich einsam und hatte ohne Mann und Söhne ein interessenloses, unerfülltes Leben. Sich der DDR, ihren Menschen und Problemen verweigernd, stirbt sie etwa zur selben Zeit wie die kämpfende chilenische Mutter des Helden. So entsteht in dem zeitgenössisch als »Chile-Solidaritäts-Film« propagierten Beitrag eine Verknüpfung zwischen den beiden Nebenfiguren, die sich gegenseitig in ihrer Differenz erklären und verstärken. Der Film spielt die Frauenfiguren gesellschaftspolitisch argumentierend gegen-

einander aus, indem er die alten Damen parallelisiert. Es ist das immer wieder »mitgeführte« polit-informatorische Argument: Der Kampf gegen den Faschismus ist tödlich, aber der ängstlich abwartende Feige stirbt tausend Tode, der Mutige nur einen. Der Film greift damit eine der in seinen vielen Beispielen latenten ideologischen Hauptinformationen zum antifaschistischen Kampf vergangener DEFA-Darstellungen auf.

Jadup und Boel (Rainer Simon, 1980/81) ist wiederum ein solcher Rückblick, der mit filmischen Rückblenden auf ein Frauenleben arbeitet, das sich erzählerisch in der damaligen DDR-Gegenwart recht eigenwillig realisiert hat. Frau Martin verweigert den Sozialismus! Wer könnte diesen Abgesang besser darstellen als Käthe Reichel? Diesmal gibt es eine männliche antithetische Figur: Den karrieristischen Bürgermeister, der einst nach 1945 mit ihr befreundet war. Vor lauter Freude über die dem Film immanente DDR-Kritik ist wohl untergegangen, dass er auch ein fiktiver Bericht über durchaus genderspezifische und herkunftsspezifische Möglichkeiten und Grenzen in der DDR ist. Dabei ist die alte Frau Martin der eigentliche Schlüssel zum Film. Sie kam 1945 mit ihrer halbwüchsigen Tochter Boel als, wie man es in der DDR sagte, »Umsiedlerin« mit Nichts aus dem Osten in die kleine Stadt. Der Integrationsprozess in der neuen Heimat und Gesellschaftsordnung wird unterbrochen, als die Tochter vergewaltigt wird und nicht bereit ist, zu »gestehen«, wer der Täter ist. Ein Teil der Einwohner befürchtet, dass es ein Soldat der Roten Armee, andere meinen, dass es ein deutscher Jüngling aus ihren Reihen war. Als die geschändete Tochter für immer weggeht oder Selbstmord verübt, bleibt Mutter Martin ihre unverarbeitete Verbitterung. Sie geht in die innere Emigration, während die sie umgebende, realsozialistische Kleinstadt-Spießer-Population ihre Aussteigereien abtut oder belächelt. Mit ihrem provokanten »Betragen« darf diese Filmfigur Fragen, Zweifel und Erstaunen in die Erzählung tragen, und damit in die DDR-Kinos – aber erst ab 1988, mit Zulassung des Films.

Die Stadt hatte Frau Martin nach 1945 eine alte verrottete Fachwerk-Kate als Wohnraum zugewiesen, aus der Armut ist die Alleinstehende mit ihrer jämmerlichen Unterstützung nie herausgekommen. Ein Schicksal, das zu DDR-Zeiten zumindest für alte alleinstehende Umsiedler-Frauen Realität war: zeitgenössisch verschwiegen und heute vergessen, während sich das »personifizierte« Gewissen mit dem Erwerb und Verkauf von 100-jährigem Gründerzeit-Kitsch ablenken lässt, denn das war Mode in der zukunfts zugewandten Republik. Filmisch wird das alles erst offenbar, als eines Tages das Martin-Haus zusammenfällt. Die Wehrlose kultiviert ihren jahrzehntlang gestauten Trotz und stilisiert sich selbst zur ungekrönten Königin



Leben am Limit: Käthe Reichel in **Jadup und Boel** (Rainer Simon, 1980/81)

einer dreckigen Gerümpelhalde am Rande der Stadt. Ihr Thron sind die Stufen eines schäbigen Bauwagens, in dem sie nun wohnt und ungebetene Behördenschranzen wie den Ortspolizisten und den Bürgermeister mit ihrem Schandmaul bepöbelt. Heute würde man sie wohl eine »Systemsprengerin« nennen. Sie sortiert das Gerümpel in Verbrennbares und Beständiges, Aufbereites. Frau Martin blockiert mit ihrer stupiden Existenz das mühsam lackierte »sozialistische Zukunfts-Karussell«, in dem alle irgendwie mitfahren wollen oder sollen, obwohl längst gefragt wird: Wohin eigentlich? Sie trägt als Bürde den Müll, den die anderen produzieren. Aber nicht im ökologischen, sondern im philosophischen Sinne. Und sie könnte damit stellvertretend stehen für all die Geschichten der Frauen, die in 40 Jahren DDR alt waren oder geworden sind, die aber nie darüber reden konnten oder durften, was ihnen angetan wurde: seelische Not, Armut, ein vergessener oder bewusst verschwiegener, aber berechtigter Opferstatus.



Vieles davon ist mir erst durch meine Überlegungen, persönlichen Erinnerungen oder Befragungen bei der Arbeit an diesem Text bewusst geworden. Alles in allem habe ich in den Filmen keine extremen Brüche oder Unwahrheiten gegenüber der DDR-Realität feststellen können. Sogar das filmisch Verschwiegene, Nicht-Gesehene hat seine Parallele in dem, was auch persönlich und gesellschaftlich »nicht gesehen« und thematisiert wurde.

Die DEFA-Nebenrollen-Greisinnen erzählen nicht nur ihre eigenen Geschichten, ihre filmisch gesetzte Stellung auf der Leinwand im sozialen und ideologischen Gefüge des Arbeiter-und-Bauern-Staats. Sie erzählen gleichzeitig Frauenleben verschiedener DDR-Generationen. Denn Emanzipation war eigentlich schon damals auch etwas für alte Weiber! Der mit diesem Text verbundene Blick auf ihre spielfilmische Materialisierung zeigt einen unverzichtbar mitzudenkenden Teilaspekt der Emanzipationsgeschichte der DDR-Frau in Film und Realität.

Eines lässt sich noch sagen: Regie und Kamera waren in den von mir etwas willkürlich, aber strikt nach den diversen Großmutter-Typen gewählten Filmen ausschließlich in männlicher Hand. Das war von mir so nicht geplant. Egal ob traurig, lustig oder nachdenklich: Es war vornehmlich ein männlich-liebevoller oder -kritischer Blick, den auch wir heute auf der Leinwand nachvollziehen. Ich konnte überdies feststellen, dass die Rollennamen und ihre alten Schauspielerinnen in den Credits in den Vor- und Abspännen der Filme oft weggelassen oder vielleicht einfach vergessen wurden. Auch in den Kurzinhalten spielen die Nebenrollen der »würdigen und unwürdigen Greisinnen« kaum eine oder keine Rolle, obwohl sie nicht selten eine unverzichtbare Funktion für das verfilmte Geschehen haben. Einige blieben sogar in den Rollen namenlos. ■

Buch und Regie: Slatan Dudow, Nationalpreisträger

mit Sonja Sutter · Lotte Löbinger, Nationalpreisträgerin
Anneliese Book · Susanne Düllmann · Ursula Burg
Gertrud Meyen · Hanns Groth · Albert Doerner u. a.

Kamera: Robert Baberske, Nationalpreisträger

Musik: Hanns Eisler, Nationalpreisträger

Produktionsleitung: Robert Leistenschneider

Frauenschicksale



Rückblick 2021

Aufgrund der COVID-19-Pandemie kommt es bei der DEFA-Stiftung zu Verzögerungen und Ausfällen vieler Projekte. Einige der bereits für 2021 angedachten Veröffentlichungen verschieben sich auf das Jahr 2022. Über Aktuelles informiert Sie unser **Newsletter**.

Neue DVD-Editionen

bei Icestorm Entertainment

DVD-Edition Wolfgang Kohlhaase. DEFA-Filme 1953–1988

Bei Icestorm ist die Jubiläumsedition mit zwölf DEFA-Filmen von Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase erschienen, u. a. mit den Filmen *Der Fall Gleiwitz* (Gerhard Klein, 1961), *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (Konrad Wolf, 1973) und *Der Aufenthalt* (Frank Beyer, 1982). Eingerahmt wird die Box von zahlreichen Zeitzeugengesprächen und der Wiederauflage seines Bandes »Um die Ecke in die Welt«.

DVD-Edition Konrad Wolf. Spielfilme 1955–1980

Die 2018 erschienene und schnell vergriffene Edition ist wieder im Handel erhältlich. Sie enthält dreizehn DEFA-Spielfilme sowie (neu) die vom Deutschen Fernsehfunk aufgezeichnete szenische Lesung *Die Ermittlung* (1965) in der DDR-Volksammer, in deren Regiekollektiv von Lothar Bellag u. a. Konrad Wolf mitwirkte.

Fräulein Schmetterling

Nach seiner Rekonstruktion ist Kurt Barthels Gegenwartsfilm (1965/66 + 2020) zusammen mit der Dokumentation *Zeitschleifen – Im Dialog mit Christa Wolf* (Karlheinz Mund, 1990/91) erstmals auf DVD erschienen.

Fallada – letztes Kapitel

Roland Gräfs Drama (1988) erzählt die letzten Jahre des Schriftstellers, gespielt von Jörg Gudzuhn. Auf der DVD kommen der Schauspieler und Jutta Wachowiak sowie die Szenaristin Helga Schütz zu Wort.

KLK an PTX – Die Rote Kapelle

Unter der Regie von Horst E. Brandt realisierte die DEFA 1970 das antifaschistische Drama über die Widerstandsgruppe rund um Harro Schulze-Boysen und Arvid Harnack als opulentes 70mm-Filmprojekt. Die Blu-ray/DVD enthält ein umfangreiches Booklet mit Hintergründen zum Film und seiner Entstehung.

Filmjuwelen

Digitalisierung

Im Rahmen des »Förderprogramms Filmerbe« konnten zahlreiche DEFA-Spielfilmproduktionen digital neubearbeitet werden, darunter das 70mm-Projekt *Orpheus in der Unterwelt* (Horst Bonnet, 1973). Digitalisiert wurden ebenfalls Dokumentarfilme von Petra Tschörtner, u. a. *Schnelles Glück* (1988), *Das Freie Orchester* (1988) und *Unsere alten Tage* (1989). Zu den neubearbeiteten Animationsfilmen gehören *Die Geschichte vom Kalif Storch* (1982/83), *Erinnerung an ein Gespräch* (1984) und *Ein gemachter Mann oder Falsche Fuffziger* (1978) anlässlich Kurt Weilers 100. Geburtstag.

Neues in der Schriftenreihe

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.

Bertz + Fischer

Im Gespräch. Knut Elstermann befragt ostdeutsche Filmstars

Dazu gehören u. a. die Schauspielerinnen Jutta Hoffmann und Katrin Sass, die Regisseure Lothar Warneke und Rainer Simon, die Kostümbildnerin Barbara Braumann, Drehbuchautorin Christa Kozik und viele mehr.

be.bra Verlag

Lebens Licht und Lebens Schatten. Filmkunst der DDR im Gespräch

Seit 2000 befragt der Kulturwissenschaftler Paul Werner Wagner Regisseure, Drehbuchautoren, Schauspielerinnen und Schauspieler der DEFA über ihr Leben und Wirken. Hans-Dieter Schütt hat viele der Gespräche erstmals in diesem Band verschriftlicht.

Quintus Verlag

Ausblick 2022

Neue DVD-Editionen

DVD-Edition: Schräge Vögel in der DDR – Antihelden in Filmen von Erwin Stranka

Die DVD-Reihe bei Icestorm wird u. a. die Literaturverfilmung *Zum Beispiel Josef* (1974, nach Herbert Otto), die Verfilmung von Daniela Dahns Hörspiel *Liane* (1987) und die Gegenwartskomödie *Zwei schräge Vögel* (1989) enthalten. Alle drei Spielfilme werden derzeit von der DEFA-Stiftung digital neu bearbeitet.

DVD-Edition: Frank Beyer

Die bei Icestorm erscheinende Edition wird alle DEFA-Spielfilme des Regisseurs enthalten, darunter das antifaschistische Drama *Nackt unter Wölfen* (1962), die Komödie *Karbid und Sauerampfer* (1963) sowie das Roadmovie *Bockshorn* (1983).

Filme von Helke Misselwitz

Die DEFA Film Library an der University of Massachusetts plant für das Jahr 2022 eine umfangreiche DVD-Box mit den Filmen der Regisseurin. Ihre Arbeiten *Winter adé* (1988), *Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann* (1989) und *Sperrmüll* (1990) sind bedeutende Zeitdokumente der späten DDR.

Digitalisierung

Filme von Günter Jordan

Der Autor und Dokumentarfilmer realisierte bei der DEFA u. a. das zunächst nicht für die öffentliche Vorführung in der DDR zugelassene Filmportrait *Einmal in der Woche schrein* (1982) über Jugendliche im Berliner Stadtteil Prenzlauer Berg und den anlässlich des 40. DEFA-Jubiläums entstandenen Rückblick *DEFA: Wurzeln* (1986).

Filme von Katja und Klaus Georgi

Die beiden Animationsfilmer realisierten für das DEFA-Studio für Trickfilme in Dresden u. a. den Handpuppenfilm *Die Sache mit dem Kühlschranks* (1966) und die Zeichentrickfilme *Menschenrechte* (1977) und *Weitsicht* (1977), die sich teils mit satirischen Tönen an ein erwachsenes Publikum wenden.

Neues in der Schriftenreihe

bei Bertz + Fischer

Von der Hand zur Puppe

Volker Petzold stellt den Animationsfilmregisseur Günter Rätz und sein Werk vor.

Publikumspiraten. Das DEFA-Genrekino

Der Sammelband (Hg.: Stefanie Mathilde Frank, Ralf Schenk) wirft einen Blick auf verschiedene Genres, deren Besonderheiten und ihren Wandel beim DEFA-Studio für Spielfilme.

»Ich war nie eine Hauptplanposition ...!«

Der DEFA-Regisseur Rolf Losansky

Im Buch (Hg.: Michael Grisko) nehmen verschiedene Autorinnen und Autoren erstmals die gesamte Breite von Rolf Losanskys über 50-jährigem Schaffen in den Blick.

Über Slatan Dudow

Derzeit entsteht ein umfangreicher Sammelband (Hg.: Ralf Schenk, René Pikarski) über das Leben und filmische Schaffen des bulgarischen Regisseurs.

VERANSTALTUNGSHINWEIS

75 + eins!

Abhängig von der pandemischen Lage und den aktuell gültigen Maßnahme-Verordnungen plant die DEFA-Stiftung ihre zweitägige **Fachtagung** im Mai 2022 nachzuholen. Anlässlich des 75. Jubiläums der DEFA soll das **Genrekino** im Vordergrund stehen: Die Kriminal- und Spionagefilme, Science-Fiction, Märchen und Musikfilme waren oft Publikumserfolge und weisen im Vergleich zum internationalen Genrekino einige Gemeinsamkeiten und ebenso markante Differenzen und Alleinstellungsmerkmale auf, die nicht zuletzt auf die besonderen Produktionsbedingungen beim DEFA-Studio für Spielfilme zurückzuführen sind.



Familie BENTHIN

BUCH: JOH. R. BECHER • SLATAN DUDOW • KUBA • EHM WELK

REGIE FÜHRTE EIN KOLLEKTIV UNTER LEITUNG
VON SLATAN DUDOW UND KURT MAETZIG

PRODUKTIONSLEITUNG: ADOLF FISCHER

MIT

MALY DELSCHAFT • CHARLOTTE ANDER • HANS-GEORG RUDOLPH • WERNER PLEDATH • HARRY HINDEMUTH • KURT HEINZ DECKERT • HELMUTH HINZELMANN



EIN DEFA-FILM IM PROGRESS FILM-VERTRIEB G.M.B.H.



Impressum



Herausgeber

DEFA-Stiftung, Berlin 2021
V. i. S. d. P. Stefanie Eckert

Redaktion

René Pikarski
r.pikarski@defa-stiftung.de

DEFA-Stiftung

Franz-Mehring-Platz 1
10243 Berlin
Tel: 030 29784810
E-Mail: info@defa-stiftung.de
www.defa-stiftung.de

Lektorat

Gabriele Funke

Gestaltung, Satz und Herstellung

Anne Kemnitz,
MediaService GmbH
Druck und Kommunikation
info@mediaservice.de

Service

Wo kann ich DEFA-Filme auf DVD erwerben?

www.jpc.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-archiv/filmverleih-disposition@deutsche-kinemathek.de

Wo finde ich Publikationen rund um die DEFA?

www.bertz-fischer.de
www.defa-stiftung.de/defa/publikationen

Sie möchten nichts verpassen?

Abonnieren Sie gern unseren Newsletter
oder besuchen Sie uns auf **Facebook, Instagram,**
Twitter und unter www.defa-stiftung.de

Bildnachweise (in der Reihenfolge ihrer Abbildung)

Titel: *Ein gemachter Mann oder Falsche Fuffziger* (Kurt Weiler, 1978), DEFA-Stiftung/Kamera: Michael Börner

Plakate: *Filme von Slatan Dudow* (im Heft verteilt):

S. 69: Gernot Brandt; **S. 97:** Hans Adolf Baltzer; **S. 137:** unbekannt; **S. 155:** Paul Rosie; **S. 158:** unbekannt; **S. U3:** unbekannt

S. 1: Editorial: *Zeus, Adler, Mistkäfer* (Kurt Weiler, 1988), DEFA-Stiftung/Kamera: Rolf Hofmann

S. 4–13: Porträts Autoren: Deutsches Rundfunkarchiv; Rest: DEFA-Stiftung/Kamera: Geißler

S. 14–39: DEFA-Stiftung/Foto: Tina Bara; DEFA-Stiftung/Foto: Tina Bara; Privatarhiv Jochen Wisotzki; Plakat: Joachim Geißler; Privatarhiv Jochen Wisotzki; DEFA-Stiftung/Kamera: Jürgen Hoffmann; DEFA-Stiftung/Kamera: Jürgen Hoffmann; DEFA-Stiftung/Kamera: Jürgen Hoffmann, Michael Lösche; DEFA-Stiftung/Kamera: Jürgen Hoffmann, Michael Lösche; DEFA-Stiftung/Kamera: Christian Lehmann; DEFA-Stiftung/Kamera: Christian Lehmann; DEFA-Stiftung/Kamera: Christian Lehmann; Privatarhiv Jochen Wisotzki; Privatarhiv Jochen Wisotzki; DEFA-Stiftung/Foto: Frank Breßler; DEFA-Stiftung/Foto: Frank Breßler; DEFA-Stiftung/Kamera: Michael Lösche; DEFA-Stiftung/Kamera: Michael Lösche; DEFA-Stiftung/Foto: Frank Breßler; Privatarhiv Jochen Wisotzki/Foto: Frank Breßler; Privatarhiv Jochen Wisotzki

S. 40–65: DEFA-Stiftung/Kamera: Otto Hanisch; DEFA-Stiftung/Foto: Hannes Schneider; DEFA-Stiftung/Foto: Hannes Schneider; DEFA-Stiftung/Foto: Roland Dressel; DEFA-Stiftung/Foto: Roland Dressel; ARRI München; ARRI München; DEFA-Stiftung/Foto: Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Foto: Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Kamera: Otto Hanisch; DEFA-Stiftung/Foto: Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Kamera: Otto Hanisch; DEFA-Stiftung/Foto: Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Foto: Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Foto: Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Foto: Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Kamera: Otto Hanisch; DEFA-Stiftung/Foto: Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Kamera: Otto Hanisch

S. 66–68: DEFA-Stiftung/Kamera: Hans-Jürgen Sasse; DEFA-Stiftung/Kamera: Hans-Jürgen Sasse; Icestorm Entertainment

S. 70–73: DEFA-Stiftung/Kamera: Hans Schöne; Manfred Henke; DIAF/Julia Dufek, basierend auf Fotos von G. Niendorf (DEFA, ca. 1970, DIAF/Nachlass Kurt Weiler) und Rolf Hofmann (Figur aus Floh im Ohr, 1970, gestaltet von Achim Freyer), Gestaltung: pureberry - Nadine Bechmann; absolut MEDIEN; DIAF/Foto: Christoph Reime; DIAF/Foto: Christoph Reime

S. 74–85: DEFA-Stiftung/Kamera: Werner Baensch; DEFA-Stiftung/Kamera: Bruno J. Böttge; DEFA-Stiftung/Kamera: Helmut May; DEFA-Stiftung/Kamera: Heinz Simon; DEFA-Stiftung/Kamera: Wolfgang Schiebel, Werner Köhlert; DEFA-Stiftung/Kamera: Karl-Hermann Kootz; DEFA-Stiftung/Kamera: Helmut Krahnert; DEFA-Stiftung/Kamera: Erich Günther; DEFA-Stiftung/Foto: unbekannt; DEFA-Stiftung/Kamera: Rolf Hofmann; DEFA-Stiftung/Kamera: Heinz Nagel; DEFA-Stiftung/Kamera: Manfred Henke; DEFA-Stiftung/Kamera: Rolf Hofmann; DEFA-Stiftung/Kamera: Helmut May; DEFA-Stiftung/Kamera: Wolfgang Bergner; DEFA-Stiftung/Kamera: Hans Schöne; DEFA-Stiftung/Kamera: Helmut Krahnert; DEFA-Stiftung/Kamera: Brigitte Schönberner; DEFA-Stiftung/Kamera: Rolf Hofmann; DEFA-Stiftung/Kamera:

Hans Schöne; DEFA-Stiftung/Kamera: Helmut May; DEFA-Stiftung/Kamera: Steffen Nielitz, Christoph Stolle; DEFA-Stiftung/Kamera: Brigitte Schönberner

S. 86–87: DEFA-Stiftung/Foto: Erich Kilian; DEFA-Stiftung/Foto: Dieter Lück, Dietram Kleist, Rudolf Meister; DEFA-Stiftung/Foto: Frank Bredow, Klaus Goldmann; DEFA-Stiftung/Foto: Wolfgang Ebert; DEFA-Stiftung/Foto: Hans-Joachim Zillmer

S. 88–93: Filmmuseum Potsdam, Bestand Paul Lehmann; DEFA-Stiftung/Kamera: Josef Illik; Filmmuseum Düsseldorf, Sammlung Karl Schneider; DEFA-Stiftung/Kamera: Robert Baberske; Filmmuseum Potsdam, Bestand Alfred Hirschmeier (Sign. N005/0660); DEFA-Stiftung/Kamera: Erich Gusko; DEFA-Stiftung/Kamera: Hans-Jürgen Kruse; Deutsches Rundfunkarchiv/Kamera: Hans-Jürgen Sasse; Deutsches Rundfunkarchiv/Kamera: Hartwig Strobel; Deutsches Rundfunkarchiv/Kamera: Siegfried Hönicke; Sammlung Filmmuseum Potsdam (Sign. N005/0660); Verlagsgruppe arts + science weimar

S. 94: Manfred Thomas

S. 96–113: Abb. 15–18: ZIEGLER FILM/Kamera: Peter Boulwood; Rest: DEFA-Stiftung/Kamera: Thomas Plenert

S. 114–125: DEFA-Stiftung/Foto: Alexander Schittko; FILMERNST; FILMERNST; DEFA-Stiftung/Foto: Klaus Zähler; FILMERNST; FILMERNST; DEFA-Stiftung/Foto: Siegfried Skoluda; DEFA-Stiftung/Foto: Rigo Dommel; FILMERNST; FILMERNST; DEFA-Stiftung/Foto: Eberhard Daßdorf; FILMERNST; DEFA-Stiftung/Foto: Dieter Jaeger; DEFA-Stiftung/Foto: Dieter Jaeger; FILMERNST; FILMERNST; FILMERNST; Kopaed Verlag

S. 126–127: Privatbestand Danka Losansky/Foto: Rigo Dommel; Bertz+Fischer Verlag/Foto: DEFA-Stiftung/Siegfried Skoluda

S. 128–134: Privatbestand Danka Losansky; Privatbestand Danka Losansky; Privatbestand Danka Losansky; Privatbestand Danka Losansky; DEFA-Stiftung/Foto: Reinhardt & Sommer; DEFA-Stiftung/Foto: Dieter Lück; DEFA-Stiftung/Foto: Eckhart Hartkopf

S. 136–137: DEFA-Stiftung/Foto: Klaus D. Schwarz; be.bra Verlag

S. 138–154: DEFA-Stiftung/Foto: Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung/Kamera: Karl Plintzner; Friedl Behn-Grund; Ernst Kunstmann; DEFA-Stiftung/Kamera: Karl Plintzner; Friedl Behn-Grund; Ernst Kunstmann; DEFA-Stiftung/Kamera: Erich Gusko; Roland Dressel; DEFA-Stiftung/Kamera: Otto Merz; DEFA-Stiftung/Kamera: Otto Merz; DEFA-Stiftung/Kamera: Otto Merz; DEFA-Stiftung/Kamera: Otto Merz; DEFA-Stiftung/Kamera: Karl Plintzner; DEFA-Stiftung/Kamera: Karl Plintzner; DEFA-Stiftung/Foto: Peter Dietrich; DEFA-Stiftung/Kamera: Helmut Bergmann; DEFA-Stiftung/Foto: Alexander Schittko; DEFA-Stiftung/Kamera: Erich Gusko; DEFA-Stiftung/Kamera: Günter Marczinkowsky; DEFA-Stiftung/Kamera: Peter Brand; DEFA-Stiftung/Foto: Dieter Jaeger; DEFA-Stiftung/Kamera: Günter Haubold; DEFA-Stiftung/Kamera: Peter Krause; DEFA-Stiftung/Kamera: Roland Gräf; DEFA-Stiftung/Kamera: Roland Gräf; DEFA-Stiftung/Kamera: Peter Ziesche; DEFA-Stiftung/Kamera: Werner Bergmann; DEFA-Stiftung/Kamera: Hans-Jürgen Kruse; DEFA-Stiftung/Kamera: Hans-Jürgen Kruse; DEFA-Stiftung/Kamera: Wolfgang Braumann; DEFA-Stiftung/Kamera: Wolfgang Braumann; DEFA-Stiftung/Kamera: Wolfgang Braumann; DEFA-Stiftung/Foto: Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Kamera: Roland Dressel; DEFA-Stiftung/Kamera: Roland Dressel

Impressum: Copyright by Luther, DEFA-Stiftung/Helmut May



Stärker als die Nacht

DEFA



Buch: Kurt Stern, Jeanne Stern, Träger des Weltfriedenspreises und Nationalpreisträger - Regie: Slatan Dudow, Nationalpreisträger
Kamera: Karl Plintzner, Nationalpreisträger - Darsteller: Wilhelm Koch-Hooge, Helga Göring, Kurt Oligmüller, Rita Gödikmeier u.a.

Ein Defa-Film im Verleih der Progress Film-Vertrieb GmbH

ort der Spaß auf.
ein Geld in Pfandbriefen
gationen angelegt.

Die Deutsche Pfandbriefbank AG (DPB) ist ein Unternehmen der Deutschen Pfandbriefbank AG (DPB) und ist ein Unternehmen der Deutschen Pfandbriefbank AG (DPB).
Die Deutsche Pfandbriefbank AG (DPB) ist ein Unternehmen der Deutschen Pfandbriefbank AG (DPB) und ist ein Unternehmen der Deutschen Pfandbriefbank AG (DPB).
Die Deutsche Pfandbriefbank AG (DPB) ist ein Unternehmen der Deutschen Pfandbriefbank AG (DPB) und ist ein Unternehmen der Deutschen Pfandbriefbank AG (DPB).

