

LEUCHT
KRAFT
2024

Journal der DEFA-Stiftung | 7







Solo Sunny (Konrad Wolf, 1978-1979)
 von Alfred Hirschmeier: Clubhaus (Velten)

Dialog und Miteinander

In diesem Jahr wurde viel über den Osten Deutschlands geredet und geschrieben. Es ist eine differenzierte Diskussion in Gang gekommen, die nach Antworten für politische Einstellungen sucht und die Vielzahl der Identitäten auslotet. Die Bandbreite der Aussagen ist faszinierend und die Auseinandersetzung gibt Anlass zur Hoffnung, durch Dialog Verständnis für das Gegenüber zu entwickeln.

Die DEFA-Stiftung versteht sich als Teil des Diskurses, den wir durch die Aufarbeitung unseres Filmbestands bereichern und dem wir vielfältige Perspektiven hinzufügen möchten. Eine Art Erfassung der Sichtweisen haben wir im Mai 2024 auf unserer Tagung in Rostock durchführen können, als wir gemeinsam mit Andy Räder von der Universität Rostock und Elizabeth Ward von der Universität Leipzig fragten: »Quo vadis DEFA-Forschung?«, und über 40-fachen Wiederhall bekamen. Wir waren erstaunt, zu wie vielen Themen weltweit geforscht wird, und laden Sie ein, das Spektrum auf den nächsten Seiten selbst zu entdecken.

Um neue Aspekte in Vergangenenem zu erschließen, bieten Jahrestage einen guten Anlass. Gegenwärtig feiern wir mehrere 70. Geburtstage: Zum 70. Jahrestag der Premiere von *Die Geschichte vom kleinen Muck* (1953) baten wir Aida Ben Achour und Anett Werner-Burgmann das Filmwerk neu einzuordnen und unter filmhistorischen und diskriminierungskritischen Gesichtspunkten zu analysieren. Ein weiteres 70. Jubiläum feierte dieses Jahr die Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Grund genug über Filme aus sieben Jahrzehnten in die Historie der Filmuniversität einzutauchen und dem Entstehen und Verschwinden eines besonderen

Diplomfilms der Filmhochschule ein Kapitel zu widmen. Der genaue Geburtstag des DEFA-Studios für Trickfilme wird von Volker Petzold hinterfragt. Fest steht, dass es im nächsten Jahr 70 Jahre alt werden würde. Wir nutzen diese Anlässe, um zu würdigen und auch um zu feiern. Dazu wird es 2025 ausreichend Gelegenheit geben: Das Konrad-Wolf-Jahr beginnt mit größtmöglicher Aufmerksamkeit mit einer Präsentation der neu restaurierten Fassung von *Solo Sunny* auf der Berlinale.

Konrad Wolfs Filme können mannigfaltig Perspektiven in den aktuellen Diskurs einbringen. Seine Gegenwartsfilm beleuchten die Freiheit des Geistes, seine Werke über den Krieg sind ein Schrei nach Frieden und zeigen die Schrecken des menschenverachtenden Nationalsozialismus in all seinen bedrückenden Facetten. Die Aktualität ist beängstigend. Die Sorge vor einem Wiedererstarken rechtsgerichteter radikaler Kräfte hat uns dieses Jahr bewegt, Haltung zu zeigen. Unterstützt von ostdeutschen Schauspielerinnen und Schauspielern haben wir in den Sozialen Medien klar formuliert: Wir stehen für Teilhabe statt Ausgrenzung, für Meinungsvielfalt statt Hass und Desinformation, für Dialog und ein Miteinander. Wir haben die Wahl – jetzt und hoffentlich auch noch in Zukunft.

Eine aufschlussreiche Lektüre wünscht Ihnen

Stefanie Eckert
 Vorstand der DEFA-Stiftung



DEFA-Editorial

von Stefanie Eckert

1

DEFA.Forschung

Quo vadis DEFA-Forschung?

Internationale DEFA-Tagung an der Universität Rostock mit Beiträgen von:

Mariana Ivanova, Seán Allan, Sabine Hake, Matthias Steinle, Evelyn Hampicke, Yulia Yurtaeva-Martens, Faye Stewart, Christian Pischel, Jared Ziegler, Daniel Jonah Wolpert, Michael Wedel, Martin Brady & Helen Hughes, Andreas Kötzing, Ulrike Schneider, Lisa Schoß, Evan Torner, Grit Lemke, Stephan Ehrig, Thomas Maulucci, Ute Wölfel, Daria Gordeeva, Carolin Pommert, Kerrin von Engelhardt, Christian Rüdiger, Esther Kontarsky, Wolfgang Thiel, Sylvie Kitanova-Hume, Joseph Garncarz, Anna Luise Kiss, Marcus Plaul & Patrick Rössler, Ilka Brombach, Perrine Val, Carla Steinbrecher, Claudia Sandberg & Carlos Uxo, Kimberly St. Julian-Varnon, Danny Pinto, Evelyn Preuss, Thomas Stegmaier, Matt Perry, Sebastian Heiduschke

5

»So intim und trotzdem so ein großer Bogen.«

Notizen über die Entstehung und das Verschwinden des Films
Frauen in Berlin (DDR, 1982) von Chetna Vora
von Tobias Hering

27

Wir sind das Publikum!

Leserbriefe zum Verbot von Frank Beyers *Spur der Steine* (1966)
Ein aus der Zeit gefallener Film: *Spur der Steine* und die Nachwirkungen
des 11. Plenums
von Michael Wedel

36

Die Babelsberger Filmhochschule 1954-2024

Eine Geschichte in sieben Filmen
von Ilka Brombach

51

DEFA.Geschichte

Auf der Suche nach den verlorenen chilenischen Filmen

Hiltrud Schulz im Gespräch mit Isabel Mardones, Filmkuratorin
des Goethe-Institutes Santiago, Chile

58

»Mission Widerstand«

Making-of-Notizen zu den geheimen Dreharbeiten in Chile
für den Film *Eine Minute Dunkel macht uns nicht blind*
von Frederico Füllgraf

65

Puppen werben für nationale Streitkräfte

Kurt Weiler und der holprige Weg zu einem DEFA-Studio für Trickfilme
von Jeanpaul Goergen

69

Ein Aprilscherz?

Wie das DEFA-Studio für Trickfilme Dresden gleich zweimal gegründet wurde
von Volker Petzold

76

Konrad Wolf 100

»Würde ist überall möglich – und Gefährdung auch.«
von Stefanie Eckert

81



Konrad Wolf - ein Baden-Württemberger

von Thomas Heise

82

Wolfgang Kohlhaase - Momente: Zufriedene Füße

von Laila Stieler

84

Konrad Wolf und seine Klassenkameraden

von Barton Byg, University of Massachusetts Amherst,
Übersetzung aus dem Englischen: Linda Söffker

89



»Die Troika« - ein Plädoyer für Freundschaft

von Paul Werner Wagner

92

Als Regie-Assistent bei Konrad Wolf

von Rainer Simon

94

Sie tranken fünfzig Liter Wodka miteinander

Die ungewöhnliche Freundschaft und Zusammenarbeit von
Angel Wagenstein und Konrad Wolf
von Achim Engelberg

97



Von ihm gelernt

Peter Hartwig über die Produktions-Legende Herbert Ehler

100

»Ihr Schnitt hat mir nie wehgetan!«

Die Schnittmeisterinnen Christa Wernicke und Evelyn Carow
von Lisa Schoß

102



Assistenz-Regisseurin Doris Borkmann über ihre Arbeit mit Konrad Wolf

Aus dem Zeitzeugengespräch der DEFA-Stiftung
Interview: Margit Voss, 2007

106

»Du musst in seinem Kopf denken.«

Carola Schramm im Gespräch mit Carmen Bärwaldt
(Berlin, 4. November 2022)

108



Trauen Sie keiner Propaganda und keinem Filmbild, sondern nur Ihrem Augenschein

Eine Reminiszenz an den Kameramann Werner Bergmann
von Peter Badel

112

Hans Kratzert über den Szenenbildner Alfred Hirschmeier

Aus der Werkstatt des Filmszenographen Alfred Hirschmeier

117

Die Goya-Verfilmung

Marta Feuchtwangers Freundschaft mit Konrad Wolf oder
Der lange Weg der Erkenntnis
von Mariana Ivanova

119





DEFA.Vermittlung

Die dicke Tilla, Philipp der Kleine oder Stefan von der Schwaneninsel

128

Filmfiguren und ihre Geschichten, die mehr als eine historische Reminiszenz bieten
von Klaus-Dieter Felsmann

Die Geschichte vom kleinen Muck - diskriminierungskritisch gelesen

134

von Aida Ben Achour und Anett Werner-Burgmann



DEFA.Digital

500 Jahre Bauernkrieg

147

von Mirko Wiermann über Programmschwerpunkte
im DEFA-Filmverleih



DEFA.Archiv

Miszelle

149

von Archivarius



DEFA-Stiftung

Rückblick 2024/Ausblick 2025

151

Autorenverzeichnis

154

Bildnachweise

156



Eröffnung der Fachtagung durch die Rektorin der Universität Rostock Prof. Dr. Elizabeth Prommer am 29. Mai 2024

Quo vadis DEFA-Forschung?

Internationale DEFA-Tagung an der Universität Rostock

Vom 29. bis 31. Mai 2024 fand in Zusammenarbeit mit der Universität Rostock die Tagung »Quo vadis DEFA-Forschung? Neue Perspektiven im Umgang mit dem Filmerbe der DDR« statt.

Bei der maßgeblich von Andy Räder (Universität Rostock) und Elizabeth Ward (Universität Leipzig) organisierten internationalen Fachtagung trafen sich fast hundert Forschende und Filmschaffende, um das Kino der DDR mit neu hinzugewonnenen Aspekten zu be-

leuchten. Es ging um Fragen wie: Hat die Gegenwart den Blick auf das DEFA-Filmerbe verändert? Welche Themen sind nach wie vor unberührt, wo gibt es Leerstellen? Und wie geht es mit der DEFA-Forschung weiter?

Eröffnet wurde die Tagung mit einem Podium zur Archiv-Arbeit der Institutionen Deutsche Kinemathek, Filmmuseum Potsdam, Bundesarchiv und der DEFA Film Library. Außerdem wurde dazu eingeladen, eine



»Immer bleibt etwas übrig; ein Rest, der nicht aufgeht«
Kameramann Peter Badel und Vorstand der DEFA-Stiftung
Stefanie Eckert im Gespräch mit dem Publikum

die Tagung begleitende Ausstellung zu »60 Jahre *Nackt unter Wölfen* - Zwischen Mythos, internationaler Filmgeschichte und regionaler Erinnerungskultur« zu erkunden, die Studierende eines Seminarprogramms von Michael Grisko an der Universität Erfurt entwickelt und gestaltet haben.

Unter dem Titel »Immer bleibt etwas übrig; ein Rest, der nicht aufgeht« appellierte Kameramann Peter Badel anschließend an die Forschenden, ihren Blick zu öffnen und Perspektiven zu suchen, die nicht in Akten überliefert sind. Dies könne durch die Einbeziehung von Gesprächen mit Filmschaffenden oder das Hinzu-

ziehen von archivierten Objekten erfolgen. Auch dürfe das Filmwesen der DDR nicht auf die DEFA beschränkt werden, sondern müsse Auftragsproduktionen, Industrie- und Lehrfilme aber auch den Amateurfilm mit berücksichtigen.

Zum Eröffnungsabend wurde der im Rahmen des Förderprogramms *Filmerbe* digitalisierte DEFA-Film *Bankett für Achilles* (1975) von Roland Gräf präsentiert. Bemerkenswert offen beleuchtet Gräfs Gegenwartsfilm die Auswirkungen der Chemieindustrie auf die Umwelt. In einem Filmgespräch berichtete Schauspielerinnen Ute Lubosch über ihren Blick auf die Zeit und über Bezüge zur Gegenwart.

Während der drei Tage konnten die Tagungsteilnehmenden vierzig Beiträge in dreizehn Themen-Panels aus unterschiedlicher Forschungsperspektive hören und diskutieren. Die Tagung wurde intensiv als Forum zum Austausch genutzt, auch in den Kaffeepausen, beim Lunch oder auf der gemeinsamen Bootsfahrt nach Warnemünde.

Abschließend stellte Sebastian Heiduschke (Oregon State University) das transnationale DEFA-Forschungsnetzwerk DEFA Global Scholars Network (DGSN) vor. Mit einer gemeinsamen Website soll künftig schneller, einfacher und damit effizienter zum DEFA-Filmerbe geforscht werden können. Mit diesem virtuellen Treffpunkt ist ein Anfang gemacht, Einzelheiten wie die Pflege der Website müssen kooperativ und institutionsübergreifend folgen. Spätestens bei der nächsten DEFA-Tagung in zwei Jahren wird das Projekt auf den Prüfstand gestellt.

Leider begleitete ein trauriges Ereignis die Tagung und nahm folgend viel Raum in den Gesprächen ein: Autor und Regisseur Thomas Heise hatte kurzfristig die Teilnahme an einem Panel abgesagt. Am zweiten Tagungstag erhielten wir von Freund, Kollege, Kameramann Peter Badel die Nachricht, dass Thomas Heise am Vorabend verstorben ist.

Liebe Stefanie, liebe QUO VADIS DEFA-FORSCHUNGS-GÄSTE des 2. Tages,

niemand verlässt eine Veranstaltung unter Freunden und zahlreichen Zuhörer*innen, von denen man im Dialog so wie gestern an- und aufgenommen wird, ohne Gruß.

Heike Misselwitz und ich sind zu meinem besten Freund Thomas Heise gefahren – dem Regisseur so enormer Filme, weil er in dieser Nacht nach kurzer schwerer Krankheit gestorben ist.

Mach's gut Thomas, wir sehen uns an anderer Stelle wieder!

Sehr herzliche Grüße nach Rostock von unterwegs – Peter

01_Sozialistische (Spiel-)Räume



Kulturerbe und (ostdeutsches) Kino - eine relevante Beziehung

- Mariana Ivanova, DEFA Film Library, University of Massachusetts, USA

Die Beziehung zwischen Kulturerbe und Kino wurde in den letzten Jahrzehnten intensiv erforscht. Andrew Higsons prägte um 1996 den Begriff »heritage cinema« und klagte, dass in Kostümdramen aus England »kulturelles Erbe zum Exzess wird, nicht zu etwas Funktionalem«. 1999 trug Stuart Hall eine bahnbrechende Keynote vor: »Whose Heritage? Un-settling ›The Heritage‹, Re-imagining the Post-nation«, in der er uns auffordert, das Erbe als einen diskursiven Prozess der kulturellen Produktion und Repräsentation zu verstehen, der von der gegenwärtigen Machtdynamik innerhalb einer Gemeinschaft beeinflusst wird, in der »Erbe« als Waffe eingesetzt werden kann, um zu bestimmen, wer dazugehört und wer ausgeschlossen wird. Meine aktuellen Forschungen zum Erbe der DEFA in den letzten Jahrzehnten stützen sich auf die theoretischen Arbeiten von Higson und Stuart sowie in jüngerer Zeit auf die von Paul Cooke, Rob Stone und Eric Rentschler, die diese Debatten auf das deutsche Kino der Gegenwart umgesetzt haben.

In meinem Vortrag untersuche ich die DEFA-Filmproduktion als »Kulturerbe« - und gehe dabei über die bereits existierenden Studien zum Anspruch der DEFA auf das deutsche klassische oder humanistische Erbe hinaus. Ich bin besonders daran interessiert, den Fundus an DEFA-Filmen, die zwischen 1946 und 1991 produziert wurden, als Erbe selbst zu sehen - als Erbe der Arbeit von Filmemachenden, wie etwa Andreas Dresen, Grit Lemke und Annkatrin Hendel, die in der DDR und/oder an der HFF Babelsberg sozialisiert und professionalisiert wurden. Ihre Positionierung als Ostdeutsche nach 1990 führte dazu, dass sie immer wieder zur Untersuchung der DDR auf der Leinwand zurückkehren, zu der Notwendigkeit, eine gelebte Realität einer Gemeinschaft neu zu präsentieren, die nach 1990 zunehmend marginalisiert und entwertet wurde. Dabei werden die folgenden Fragen erforscht: Auf welche Weise können wir Bilder auf der Leinwand in einen Dialog bringen und sie als Vorgänger oder Nachfolger voneinander wahrnehmen? Wie wird dieses konstruierte »Erbe« von Bild und Film vor und nach 1989 heute wahrgenommen, erkannt, interpretiert und gepflegt? Wie können Bilder aus der Vergangenheit, die in der Kunst und im Film präsent sind, für die Gegenwart umgewidmet werden?

DEFA, Generationswechsel und das sozialistische Anthropozän

- Seán Allan, Universität von St. Andrews, Schottland + Universität Bonn

»Unsere Heimat, das sind nicht nur die Städte und Dörfer, unsere Heimat sind auch all die Bäume im Wald ...«. Der eklatante Widerspruch zwischen dem Text der bekannten ostdeutschen Hymne und der erlebten Erfahrung in Industriezentren wie zum Beispiel in Bitterfeld ist ein fester Bestandteil des wissenschaftlichen Diskurses über den Niedergang der DDR. Doch wie Günter Langes Studie über die sozialistische Heimat aus dem Jahr 1973 in Erinnerung ruft, standen solche Darstellungen im Widerspruch zur marxistischen Theorie der 1960er- und 70er-Jahre, die eine ungezähmte Natur ablehnte, und zwar zugunsten einer Auffassung von Natur, die »nur dann schön ist, wenn sie die aktive Präsenz des Menschen widerspiegelt, des Baumeisters, der die Natur mit der Kraft seiner [sic.] Vernunft und seines unbeugsamen Willens verwandelt«. ¹ In dieser Studie geht es um die Frage, welchen Beitrag DEFA-Filme wie Roland Gräfs *Bankett für Achilles* (1975) und Jörg Foths *Biologie!* (1990) zu einem Verständnis des sozialistischen Anthropozäns liefern können.

Zu den wichtigsten Fragen, die hier untersucht werden, gehören unter anderem: Wie entwickelt sich das Verhältnis der sozialistischen Gemeinden zu ihren Landschaften, wie es in diesen und anderen Filmen wie zum Beispiel Kurt Tetzlaffs *Erinnerung an eine Landschaft - für Manuela* (1983) und Rolf Losanskys *Abschiedsdisco* (1989) in der Spätphase der DDR dargestellt wird? Welche Rolle spielen die Beziehungen zwischen den Generationen bei der Vermittlung von Umweltthemen in der DEFA-Produktion? Inwieweit weigern sich die Bewohner dieser Industrielandschaften, in die Opferrolle von Umweltverschmutzung gedrängt zu werden? Inwiefern regen diese Filme den zeitgenössischen Betrachter dazu an, die in ihnen dargestellten Technologien zu überdenken und die Beziehung zwischen Sozialismus und Umwelt zu reflektieren?

»Wismut« inter- und transdisziplinär

- Sabine Hake, University of Texas at Austin, USA

Das Thema meines Vortrags lässt sich mit einem Wort zusammenfassen: »Wismut«. »Wismut« bezieht sich auf das radioaktive Element Uran, auf das sowjetisch-deutsche Uranbergbauunternehmen und auf die realen und imaginären Landschaften, die durch diese Assoziationen hervorgerufen werden. Drei Filme beschäftigen sich mit der Wismut-Geschichte: Konrad Wolfs *Sonnensucher* (DEFA, 1958), Ulrich Theins *columbus 64*

(DDR-TV, 1966) und Helmut Schiemanns *Sankt Urban* (DDR-TV, 1969). Es sind zu wenige, um ein Genre zu konstituieren, aber gerade genug, um den Beitrag von Film und Fernsehen zur sich wandelnden Arbeits- und Industriekultur zu bewerten und das allmähliche Verschwinden der heroischen Figur des Bergmanns von den Aufbaujahren bis in die späten 1960er-Jahre zu verfolgen.

Die Perspektiven, die durch die »Wismut« als heuristisches Mittel eröffnet werden, erlauben es uns vor allem, die höchst instabilen Konfigurationen von Filmästhetik und Aufbaunarrativ innerhalb sich verändernder multimedialer und kulturübergreifender Kontexte zu verorten und die wechselnden Bedeutungen und Funktionen der Wismut-Bilder und -Geschichten über Institutionen, Organisationen, Praktiken und Diskurse hinweg nachzuverfolgen. Ein solcher Ansatz verlangt nicht nur eine radikal interdisziplinäre Herangehensweise, besonders in Bezug auf die diskursive Arbeitsteilung zwischen Film und anderen audiovisuellen Medien, sondern auch einen stärkeren Bezug auf die aktuellen Diskussionen über die DDR-Diktatur innerhalb der Sozial-, Wirtschafts-, Geistes- und Kulturgeschichte. Die DEFA-Forschung könnte von solchen transdisziplinären Ansätzen nur profitieren.

02_Gender und Sexualität

»Frau Augenzeuge« und weibliche Perspektiven im (DEFA-)Dokumentarfilm

■ Matthias Steinle,
Universität Sorbonne Nouvelle, Paris

Marion Keller, Mitbegründerin und Chefredakteurin der DEFA-Wochenschau, ist schon zu DDR-Zeiten als »Frau Augenzeuge« durch Recherchen von Günter Jordan gewürdigt worden. Die Darstellungen zur Arbeit von Marion Keller enthalten zahlreiche Hinweise, wie sie die »Sache der Frau« und weibliche Interessen vertreten hat – auf allen Ebenen: von einer paritätisch besetzten Redaktion über ihre Selbstdarstellung in den Medien bis in die Themen der *Augenzeuge*-Beiträge. Hier soll nun untersucht werden, ob und wie genderspezifische Aspekte inhaltlich und ästhetisch im konkreten Material der Wochenschauen zum Ausdruck kamen. Auch die Dokumentarfilme, die Marion Keller nach ihrer Entlassung bei der DEFA zu expliziten »Frauenthemen« realisieren konnte, lohnen eine nähere Betrachtung. In

Unsere Frauen im neuen Leben (1951) war sie nur für das Buch verantwortlich, konnte aber im Kommentar Forderungen zur Umsetzung der Gleichberechtigung formulieren. In ihrem ersten eigenen Film *Kindergärten* (1951) setzt sie ihre am *Augenzeugen* entwickelte dokumentarfilmische Methode um: Nichts zu behaupten, was nicht in den Bildern enthalten ist und, wenn möglich, die Menschen im Original-Ton für sich selbst sprechen zu lassen. Welche Impulse hätte sie dem DEFA-Dokumentarfilm geben können, wenn sie an ihrem Ansatz in der DDR hätte weiterarbeiten können ...?

Nach Marion Keller gab es in den DDR-Medien wohl nur noch eine Frau in institutioneller Machtposition mit inhaltlichen Gestaltungsspielräumen: Sabine Katins, die eine nach ihr benannte Fernsehredaktion geleitet hat und die TV-Reportage in den 1970ern erneuert hat. Auch sie konnte ihre Arbeit beim Fernsehen der DDR nicht fortsetzen, und die Filme der »Gruppe Katins« sind nach einer ersten ausführlichen Bestandsaufnahme nicht weiter untersucht worden – wohl auch, weil sie nicht für die DEFA gearbeitet hat.

Wenn auch die dokumentarischen Ansätze Kellers und Katins' unterschiedlich motiviert waren, so zeigen sich Parallelen, besonders in ihrem innovativen Potenzial, aber auch in ihrer Rolle als Frau in den entscheidenden Strukturen.

Vom »Weggehen« zwischen Mauern - Frauenfiguren im DEFA-Spielfilm 1965/66

■ Evelyn Hampicke, Berlin

Die Geschichte der DDR-Frauenemanzipation unterliegt heute genauso dem Ringen um die Deutungshoheit wie die Gesamthistorie der DDR. Hinzu kommen noch Unklarheiten über die Begriffe »Emanzipation« und »Feminismus«, die unwissentlich oder bewusst gleichgesetzt werden. Hier gilt es abzugrenzen.

Ein Blick auf zugelassene oder verbotene DEFA-Filme mit prägnanten Frauenrollen sollte neu ausgerichtet werden. Woanders hin! Bedeutete diese Präsenz für Frauen innerhalb der DDR-Gesellschaft Erleichterung oder Gefahr? Was erzählen die Filme über sie und ihre Möglichkeiten in einem Land, das heute nicht mehr existiert? Unsere Interpretationen müssen eingeschlagene Pfade verlassen. Aber aus der Perspektive der gegenwärtigen Sozialisation wird versucht, legitime filmhistorische Wertungen zu überformen. Die Figuren werden unter dem Blick des heutigen Feminismus aus westlicher Sicht gelesen oder ihre Geschichten erfahren alte ideologisierte Deutungen aus DDR-Zeiten bzw. fallen unter den Verbots-Fokus. Kanonbildung und Selektion durch den Vorwurf der »bösen Gesinnungskunst« und »guter Verbotfilme« müssen hinterfragt werden.

Leicht können die Protagonistinnen heute durch ihr Scheitern als Opfer wahrgenommen werden. Doch sie selbst nehmen SICH ernst und lassen SICH zu. Sie sind als Kämpferinnen dargestellt, als »Weggeherinnen«, unabhängig von Beziehung, Beruf oder herrschender Ideologie. Ihr Scheitern mündet in Aufbruch.

Warum erzählte die DEFA diese Geschichten so gerne anhand von Frauenfiguren? Waren ihre Rebellinnen auch subversive Vehikel?

DEFA und Fernsehen: Geschlechterperspektiven

■ **Yulia Yurtaeva-Martens,**
Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF

»Weiterhin haben wir jene Spielfilm-Regisseurinnen unberücksichtigt gelassen, die bei der DEFA ausschließlich fürs Fernsehen gearbeitet haben, Vera Loebner oder Christa Mühl zum Beispiel, über deren Arbeit und Konfliktfelder man an anderer Stelle sprechen muss², geben Cornelia Klauß und Ralf Schenk in ihrer 2019 erschienen Bestandsaufnahme der DEFA-Regisseurinnen zu Beginn als Hinweis. Der vorliegende Beitrag setzt sich zum Ziel, eine dieser *anderen Stellen* zu werden und die künstlerische Arbeit der Frauen an der Schnittstelle DEFA und DDR-Fernsehen zu beleuchten. Ob ausschließlich oder zum Teil ... - aber die Auftragsproduktionen für das Fernsehen als ein Teil der Karrieren der Mehrheit der 63 von Clauß und Schenk porträtierten Regisseurinnen ist nicht zu übersehen und vor allem nicht zu vernachlässigen. Unter Rückgriff auf die Ansätze der Production Studies, der Fernsehgeschichtsschreibung und der historischen Frauenforschung geht der Beitrag exemplarisch dem Schaffen der Regisseurinnen, Drehbuchautorinnen und Dramaturginnen wie Karola Hattop oder Vera Loebner nach. Welche Herausforderungen und Chancen bot das Schaffen an der Schnittstelle DEFA und DDR-Fernsehen? Was bedeutete diese Schnittstelle für den Karriereweg dieser Frauen? Inwiefern wurden sie mit politischen Einflüssen und Zensur konfrontiert? Der Beitrag knüpft mit diesem inhaltlichen Fokus an die gegenwärtige nationale und internationale Forschung zum Wirken der Frauen sowie zum Diskurs über die Sichtbarkeit der Frauen in der Medienindustrie an.³

Queere Perspektiven auf den sozialistischen Film

■ **Faye Stewart, University of North Carolina**
at Greensboro, USA

Im Überwachungsstaat der DDR, wo visuelle Kultur zensuriert wurde, mussten die Kino-Zuschauer zwischen den Zeilen lesen, um nach Ambiguität, Devianz und Kritik in

scheinbar konventionellen Erzählungen zu suchen. Diese Studie ist Teil meines Buchprojekts »The Queer Socialist Cinematic Gaze: Censorship and Sexual Politics in East German Film« (»Der queere sozialistische filmische Blick: Zensur und Sexualpolitik im ostdeutschen Kino«), in dem ostdeutsche Zuschauerschaft anhand von Queer Theory und Affect Theory theoretisiert wird. Das Projekt setzt sich zwei Ziele: erstens eine Theorie der sozialistischen Zuschauerschaft zu entwickeln, die das Ungesagte, Unsichtbare und indirekt Angedeutete in Betracht zieht; und zweitens Spuren von queerem Verlangen, queeren Verkörperungen und queeren Beziehungen zu finden. Sicher lebten queere Menschen hinter dem Eisernen Vorhang, auch wenn sie in offiziellen staatlichen Medien nahezu unsichtbar blieben. Obwohl *Coming Out* (Heiner Carow, 1988/89) als der erste DEFA-Spielfilm gilt, der Homosexualität offen darstellt, skizziere ich eine aufkommende, aber chiffrierte queere Präsenz im Kino der 1960er-, 70er- und 80er-Jahre, die in Szenarien homosozialer Bindungen und Ausdrucksformen von Sehnsucht und Enttäuschung Gestalt annimmt.

Scheinbar heterozentrische Filme öffnen sich queerer Lesarten gegen den Strich. Mithilfe anderer Theorien des filmischen Blicks, die marginalisierte Identitäten im Visier haben - bell hooks' »oppositional gaze«, Katie Suttons »transgender gaze« und Muriel Cormicans und Jennifer Marston Williams' »tender gaze« -, entwickle ich eine Theorie des queeren sozialistischen Blicks. Dadurch zeige ich, wie diese Werke Empathie für ihre prekären queeren Subjekte fördern. Verdeutlicht wird das durch die Analyse dreier DEFA-Spielfilme: *Heißer Sommer* (Joachim Hasler, 1967), *Bis dass der Tod euch scheidet* (Heiner Carow, 1978) und *Die Beunruhigung* (Lothar Warneke, 1981).

03_Neue Perspektiven auf frühe DEFA-Produktionen



**Enthusiasmus und Eigensinn - Arbeit und Liebe.
Das politische Denken des DEFA-Films zwischen
1946 bis 1966**

■ **Christian Pischel, Hochschule für Musik und Theater**
»Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig

Den frühen DEFA-Filmen war bekanntlich ein politischer Auftrag erteilt, der sich nicht allein über zensorische Grenzen definierte, sondern auch ganz konkrete



Tagungsteilnehmer studiert die begleitende Ausstellung zu »60 Jahre **Nackt unter Wölfen**«

inhaltliche und ästhetische Forderungen stellte. Insbesondere der »Sozialistische Realismus« bzw. die »Sozialistische Filmkunst« verpflichteten zur Repräsentation der sozialistischen Vergemeinschaftung. Unschwer ist die Phraseologie der SED den Dokumentar- und Spielfilmen abzulesen, denke man an Dudows *Unser täglich Brot* (1949), Thorndikes und Gass' *Der Weg nach oben* (1950) oder Ivens' *Lied der Ströme* (1954). Aber selbst dort, wo vermeintlich ideologische Eindeutigkeit herrscht, ist die Frage nach dem politischen Denken, das sich in den Filmpoetiken artikuliert, nicht trivial. Fokussiert man auf deren expressive Dynamiken und die verkörperten Metaphernprozesse, werden ganz unterschiedliche Fiktionen eines ›Sozialismus‹ konkretisiert, die weder der marxistischen Theorietradition noch den tagespolitischen Parteiparolen gehorchten.

Meine Analysen zeigen eine bemerkenswerte Drift: Zunächst dominieren Fiktionen, die die ›Arbeit‹ als wesentliches Prinzip darstellen. Korrespondierend zur Aufbau rhetorik der Nachkriegszeit wird der gesellschaftliche Produktionsprozess zum Ordnungsmuster, das sich mehr und mehr in expressiven Figurationen eines einstimmigen oder orchestrierten Arbeitens ausdrückt. Doch Anfang der 1960er wird die Expressivität der Vergemeinschaftung vielstimmiger und ambivalenter. Nun werden alltägliche und private Erfahrungsdomänen in die Fiktionen des ›Sozialismus‹

integriert: Mitunter wird das Spiel der Geschlechtlichkeit als gesellschaftliche Reproduktion diszipliniert wie in Dudows *Verwirrung der Liebe* (Slatan Dudow, 1959); mitunter werden amouröse Verhältnisse zu Verstehensmustern für politische Großereignisse wie etwa die deutsche Teilung in Frank Vogels ... *und deine Liebe auch* (Frank Vogel, 1962). In diesem Sinne zielt mein Vortrag darauf, einschlägige DEFA-Produktionen als ein Archiv eines politischen Denkens zu erschließen, das – so fragwürdig es auch ist – nicht in der Illustration der Ideologie aufgeht.

Den Halbstarcken-Film entschlüsseln: Eine Analyse der Nachrichtenmedien und der Filmproduktion ost- und westdeutscher Filme der 1950er-Jahre

■ Jared Ziegler, University of New South Wales, Sydney, Australien

In diesem Beitrag wird untersucht, wie Methoden der »sanften Kontrolle« dazu beitragen, das in den 1950er-Jahren aufkommende Filmgenre der »jugendlichen Rebellen«, bekannt als Halbstarcken-Film, zu prägen. Das Halbstarcken-Genre befasste sich mit Themen wie Jugendkriminalität und Entrechtung und sollte »beeinflussbare Jugendliche« davon abhalten, Halbstarcken-Gangs zu bilden. Vor diesem Hintergrund

untersucht der Beitrag das Konzept der »sanften Kontrollmechanismen«: Selbstzensur, Importzensur und die Veröffentlichung positiver oder negativer Filmkritiken, um die Rezeption der Filme durch das Publikum zu beeinflussen. Um diese indirekte Form der Zensur aufzudecken, analysiere ich archivarische Primärquellen aus der Deutschen Nationalbibliothek und dem Deutschen Filminstitut & Filmmuseum in Frankfurt am Main sowie aus dem Bundesarchiv und der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen in Berlin.

Zu diesen primären Archivquellen gehören historische Zeitungsartikel, Drehbücher, Unterlagen zur Filmproduktion und Aufzeichnungen über Zuschauerreaktionen. Jede dieser Quellen wird mithilfe einer vergleichenden Analyse der »sanften Kontrollmechanismen« untersucht, angewandt auf zwei spezifische Halbstarke-Filme aus Ost- und Westdeutschland, den DEFA-Film *Berlin – Ecke Schönhauser ...* unter der Regie von Gerhard Klein (DDR, 1957) und Georg Tresslers *Die Halbstarke* (BRD, 1956). Die Analyse vergleicht dabei die Unterschiede in der Importzensur, der staatlichen Kontrolle und der Rezeption auf beiden Seiten. Mein Beitrag argumentiert, dass die »sanften Kontrollmethoden« der Importzensur, der Selbstzensur und der Zeitungskritiken dazu beitragen, die Rezeption des Publikums zu steuern und seine Sicht auf das Leben in Ost- und Westdeutschland zu prägen.

Hat die DEFA ein neues Deutschland geschaffen?

- Daniel Jonah Wolpert, University of Cambridge, England

Der Vortrag erörtert die Rolle der DEFA-Filme bei der Gestaltung der deutschen Identität durch ihre frühen Produktionen. Die DEFA-Filme der unmittelbaren Nachkriegsjahre in der Sowjetischen Besatzungszone werden als wertvolle Gegenbilder der deutschen Identität und Geschichte betrachtet, da sie kulturelle Figuren und historische Ereignisse in einem neuen Licht darstellen, um eine kulturelle Legitimation für den kommenden sozialistischen Staat zu schaffen.

Mit der Darstellung einer alternativen Geschichte des sozialistischen Deutschlands, die vor Hitler und Marx stattfand, versuchte die DEFA, die DDR als »immanenten« Staat darzustellen und sich so von den aktuellen Unsicherheiten der unmittelbaren Nachkriegszeit und gleichzeitig von der nationalsozialistischen Vergangenheit zu distanzieren. So werden beispielsweise Filme über historische Figuren wie *Und wieder 48* (SBZ, Gustav von Wangenheim, 1948) und *Wozzeck* (SBZ, Georg C. Klaren, 1947) analysiert, um zu zeigen, wie Mythos und Ideologie narrativ und dramaturgisch vermischt wurden, um eine Form der nationalen Identität

durch den Film zu konstruieren. Diese Filme waren deshalb bahnbrechend, weil sie bewusst eine neue sozialistische Welt als Zukunftsfantasien aus der Vergangenheit darstellen.

Das Experiment, das ausdrücklich und bewusst den aktiven Diskurs mit dem Kinopublikum in der Sowjetischen Besatzungszone anstrebte, wurde durch den Einsatz radikaler metaleptischer Erzählbrüche in visuellen Metaphern gefordert. Dieses Vertrauen wurde jedoch bald wieder entzogen. Im Vergleich dazu ging die DEFA nach der Staatsgründung einen anderen Weg, wie ihr zum 10. Jahrestag der Befreiung gedrehter Film *Thomas Müntzer* (DDR, Martin Hellberg, 1955/56) zeigt, der zu einem strengeren sozialistischen Realismus überging, der ein diskursives politisches Engagement vermied und dem Publikum hinter einem Ansturm vollfarbiger Ideologie wenig oder gar keinen Raum für Interpretationen ließ.

04_Politik, Publizistik und Archiv



Das mediale Umfeld der DEFA. Ausgangspunkte für die Forschung

- Michael Wedel, Filmuniversität Babelsberg
KONRAD WOLF

In der Erforschung der Geschichte der DEFA stellt die Wahrnehmung ihrer Produktionen in der Öffentlichkeit, vermittelt über Presse, Funk und Fernsehen, ein noch immer weitgehend unerschlossenes Gebiet dar. Wie wurde die historische Rezeption von DEFA-Filmen medial gesteuert und welche Spielräume gab es im Hinblick auf die kritischen Maßstäbe, die an sie angelegt werden konnten? Wo lassen sich im staatlich gelenkten medialen Netzwerk Spuren der kritischen Auseinandersetzung mit ideologisch vorgegebenen Rezeptionsmustern und Geschmacksurteilen finden? Wie war dieses Netzwerk selbst beschaffen? Was waren die entscheidenden Institutionen, wer die prägenden Akteure und wie haben sie interagiert? Gab es Unterschiede in der Bewertung einzelner Filme, Genres oder Filmemacher*innen, je nachdem, ob über sie in der Tagespresse, in Filmzeitschriften oder in wissenschaftlichen Publikationen geschrieben wurde? Änderte sich nicht nur der Ton, sondern verschoben sich womöglich auch die hervorgehobenen Aspekte, wenn im Rahmen von Maga-



Andreas Kötzing, Hannah-Arendt-Institut,
Martin Brady, King's College London und Helen Hughes,
University of Surrey, Guildford, im Podiumsgespräch

zinsendungen in Hörfunk und Fernsehen der DDR über die DEFA und ihre Produktionen berichtet wurde? Nicht zuletzt: Welches Bild entsteht, wenn man die DEFA-Berichterstattung derjenigen über thematisch oder stilistisch verwandte ausländische Filme gegenüberstellt? Oder sie einem deutsch-deutschen Vergleich der gegenseitigen öffentlichen Wahrnehmung von mit Filmen aus dem anderen Teil Deutschlands unterzieht?

Im Rahmen einer ersten Skizzierung dieses noch sehr weit gefassten Forschungsfeldes soll auf bislang ungenutzte Quellen und Archivbestände hingewiesen werden, die eine Beschäftigung mit einzelnen Teilbereichen gestatten. Am Sonderfall von *Spur der Steine* (Frank Beyer, 1966) sollen die Perspektiven anschaulich gemacht werden, die eine quellenbasierte Erforschung des medialen Umfelds der DEFA im Schnittpunkt von Film-, Medien- und Kulturgeschichte schreiben eröffnet.

Unternehmen Teutonenschwert als sozialistische Klebologie

■ Martin Brady, King's College London
Helen Hughes, University of Surrey, Guildford

Dieser Vortrag befasst sich mit einem übersehenen Aspekt der DDR-Kultur und -Propaganda: den Dokumentarfilmen von Andrew und Annelie Thorndike. Trotz ihrer enormen Popularität – ihre Filme wurden von einem millionenfachen Publikum gesehen – gibt es seit der Wiedervereinigung keine umfassenden Studien über dieses Filmemacherpaar. *Du und mancher Kamerad* (1956) wurde in 44 Länder verkauft. *Urlaub auf Sylt* (1957), ein Dokumentarfilm über den BRD-Bürgermeister Heinz

Reinefarth, den ehemaligen »Nazi-Schlächter von Warschau«. *Das russische Wunder* (1963), eine Feier der Oktoberrevolution, erreichte angeblich 140 Millionen ZuschauerInnen. In den britischen Gerichten gab es einen langwierigen Prozess gegen *Unternehmen Teutonenschwert* (1958), in dem der Ex-Nazi und damalige Nato-General Hans Speidel angeprangert wurde (ein Prozess, den der Verleiher Stanley Forman letztendlich verlor). Dieser Vortrag konzentriert sich auf diesen Film.

Bei den Filmen der Thorndikes handelt es sich um Kompilationsfilme, die, wie der Filmhistoriker Jay Leyda es 1967 formulierte, zu den »originellsten und interessantesten« Dokumentarfilmen der DDR gehören und die Methoden von Esfir Schub und Dsiga Wertow für ihre Zwecke weiterentwickeln und »so diese Kunstform in eine vernichtende Waffe der Anklage« verwandeln.

Recycling und »archiveology« (Catherine Russell, 2018) sind zentrale Konzepte in der Filmwissenschaft. Die Thorndike-Filme zeigen, dass sie sich auf Praktiken der Aneignung und Montage einließen, die Brecht als »Klebologie« bezeichnete und die von Politikern (Kurt Hager) und Kulturtheoretikern (Alfred Kurella) in der DDR propagiert wurden. Die Thorndikes waren leidenschaftliche Klebologen und, wenn nötig, auch FälscherInnen, die glaubten, dass die Zukunft nur als eine Montage des Besten aus Vergangenheit und Gegenwart konstruiert werden kann. Die »sozialistische Klebologie« sollte im Zentrum der DEFA-Studien stehen.

Das Ministerium für Staatssicherheit und der Film – ein Desiderat? Einflussnahme, Kontrolle und Repression im Filmwesen der DDR

■ Andreas Kötzing, Hannah-Arendt-Institut für
Totalitarismusforschung, Dresden

Das Verhältnis von DEFA und Staatssicherheit ist in der Forschung bislang selten thematisiert worden. Die bereits 1997 erschienene Untersuchung »Repression und Freiheit« von Axel Geis ist bis heute die einzige Studie, die sich explizit mit dem Einfluss des MfS auf das Filmwesen in der DDR befasst. Viele andere Forschungen zur DEFA-Geschichte haben zwar auf Quellen aus dem Bestand des BStU zurückgegriffen, eine systemische und umfangreiche Darstellung – wie etwa für den Bereich der Literatur – gibt es bislang jedoch nicht.

Eine von der DEFA-Stiftung initiierte Expertengruppe (Helke Misselwitz, Ilka Brombach, Stefanie Eckert, Linda Söffker, Claus Löser, Chris Wahl und Andreas Kötzing) hat im vergangenen Jahr begonnen, die Möglichkeiten eines Forschungsprojektes auszuloten, das den Einfluss der Staatssicherheit auf das Filmwesen in der DDR in den Mittelpunkt rückt. Vor dem Hintergrund bereits bestehender Untersuchungen zum Verhältnis von

MfS und Kunst/Kultur in der DDR erscheint es ratsam, dabei nicht nur isoliert auf die DEFA zu blicken, sondern verschiedene Institutionen im Bereich des Films zu betrachten, um die besondere Bedeutung des Filmwesens innerhalb der Kontroll- und Überwachungstätigkeit des MfS näher beleuchten zu können. Angedacht ist daher eine vergleichende Untersuchung zur DEFA, zur Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« in Babelsberg und zum Verband der Film- und Fernseherschaffenden (VFF). Welche Rolle das MfS bei der inhaltlichen Kontrolle und politischen Zensur spielte, welche Personenkreise involviert waren oder selbst Gegenstand von Überwachungen wurden, ist bislang nur für Einzelfälle bekannt.

Der Vortrag stellt das geplante Forschungsprojekt vor und zeigt Perspektiven auf, die von dem Forschungsvorhaben ausgehen. Zu diskutieren ist, welche Schwerpunkte dabei in den Mittelpunkt rücken könnten und welche neuen Erkenntnisse von dem Projekt zu erwarten sind.

05_Vermessung der Vergangenheit

Perspektiven auf ein »Jüdisches Filmerbe« bei der DEFA: Dokumentarfilme und deren Rezeption nach 1990

■ **Ulrike Schneider, Universität Potsdam**

In den letzten Jahren wurden grundlegende Forschungsarbeiten zur Frage der Repräsentation des »Jüdischen« – »Jüdisch« hier verstanden als in spezifischen Zusammenhängen imaginiert und zugeschrieben – im DEFA-Film veröffentlicht. Neben der Filmografie von Elke Schieber »Tangenten. Holocaust und jüdisches Leben im Spiegel audiovisueller Medien der SBZ und der DDR 1946 bis 1990« (2016) sind vor allem die Monografien von Elizabeth Ward »East German Film and the Holocaust« (2021) und Lisa Schoß »Von verschiedenen Standpunkten. Die Darstellung jüdischer Erfahrung im Film der DDR« (2023) hervorzuheben.

Zum Bestand des DEFA-Filmerbes zählen auch zahlreiche Dokumentarfilme, mittels derer zum einen Vergangenheitsaspekte jüdischer Geschichte, vor allem als Verfolgungsgeschichte während der NS-Zeit, vermittelt wurden, zum anderen jüdisches Kulturerbe in seiner Gesamtheit (u. a. zu Architektur, Friedhöfen,

Kunst, Literatur und Film, jiddischer Musik oder jüdischen Künstler*innen) präsentiert und narrativiert wurde.

Nach 1990 haben einige dieser Dokumentarfilme, unter anderem von Róza Berger-Fiedler, Peter Rocha, Konrad Weiß, Eduard Schreiber oder Karlheinz Mund, neue Aufmerksamkeit in Retrospektiven erfahren, die Beispiele für eine unterschiedliche Aneignung eines bestimmten Korpus von DEFA-Dokumentarfilmen sind und als Beiträge eines »Jüdischen Filmerbes« gelesen werden können.

Die Befragung der Darstellungsweisen und der damit verbundenen Deutungen jüdischen Kulturerbes, das in den Dokumentarfilmen vor allem Ausdrucksform säkularer Zugehörigkeiten ist, nimmt die Analyse seiner historischen und zeitgenössischen Konstruktionen in den Blick. Über die paratextuellen Rahmungen, die bei Wiederaufführungen zum Beispiel in Kinoprogrammen und Filmkritiken genutzt wurden, werden Intentionen und Prozesse der Einordnungen ausgewählter DEFA-Dokumentarfilme als »Jüdisches Filmerbe« erörtert.

An der Schnittstelle von Jüdischen Studien und DEFA-Forschung: Eine (ost-)deutsch-jüdische Filmgeschichte?

■ **Lisa Schoß, Berlin**

Das Jüdische Museum Frankfurt/M. zeigte 2023 die Ausstellung »Ausgeblendet/Eingeblendet. Eine jüdische Filmgeschichte der Bundesrepublik«. Im Mittelpunkt standen jüdische Filmschaffende, ihr Gestaltungswille und ihre Möglichkeiten in der Bundesrepublik. Ausgangspunkt war die Frage nach einer Akteurs zentrierten, (west-)deutsch-jüdischen Filmgeschichte nach 1945.

Im Film der DDR wirkten ebenfalls zahlreiche jüdische Akteur*innen mit. Das Jüdischsein floss mal mehr, mal weniger oder auch gar nicht in ihre Arbeitsbiografien ein. Die DDR aktiv mitgestaltet haben sie alle. Die Kontexte, in denen jüdische Filmschaffende in der DDR agierten, sind – wie in der BRD – fast immer vor dem Hintergrund einer postnationalsozialistischen Gesellschaft zu betrachten. In einem staatlich finanzierten und reglementierten Mediensystem besaßen sie andere Spielräume. Waren die Spielräume abhängig von ihrem Jüdischsein? Oder hatten die Spielräume etwas mit ihrer Nähe oder Ferne zum politisch vorgegebenen Kurs zu tun? Mit ihren filmästhetischen Ideen? Oder mit allem zusammen? In welchen Konstellationen und Lebensphasen wurde das Jüdischsein wichtig? Jüdischsein als Zuschreibung oder als Selbstbehauptung, als Einschränkung oder gar als Freiheit, als Chance?



Lisa Schoß, Berlin, im Publikumsgespräch

Fakt ist, dass zu einer deutsch-jüdischen Filmgeschichte nach 1945 im Sinne einer integrativen Nachkriegsgeschichte die ostdeutsch-jüdische dazugehört. Eine deutsch-deutsch-jüdische Filmgeschichte kann die Pluralität jüdischen Filmschaffens nach 1945 aufzeigen, sie kann (Dis-)Kontinuitäten, Ähnlichkeiten und Unterschiede analysieren, aber auch Freundschaften und Arbeitsbeziehungen erforschen, die über die Grenzen hinweg bestanden.

Der Vortrag skizziert anhand einiger Beispiele, wie eine solche Auseinandersetzung aussehen könnte und wie sie sich gegebenenfalls auf andere Bereiche der Kultur erweitern ließe.

Weißsein und Schwarzsein in DEFA-Filmen

■ Evan Torner, University of Cincinnati, USA

»Rasse« als strukturierendes Element der Filmgeschichte ist heute ein zentrales Anliegen der globalen Film- und Medienwissenschaft. Im Fall der DEFA eröffnete Peggy Piesche vor zwanzig Jahren die Diskussion über Schwarzsein in DEFA-Filmen, indem sie auf die üblichen Blackface-Praktiken des Studios hinwies. Wirklich antirassistische Spielfilme wie *Jagdpartie* (1964), der DDR-Studentenfilm von Ibrahim Shaddad, waren verschwindend selten. Stattdessen haben sich die DEFA-Filmemacher*Innen in den 1960er und 1970er Jahren entschieden, sozialen Wandel durch starre Genre-Zuschreibungen darzustellen: die unterdrückten schwarzen und indigenen Amerikaner in Indianerfilmen wie *Osceola* (1971), die liberalen weißen Konsumenten von Musicals wie in *Revue um Mitternacht* (1962) und die plötzlich inklusiven sozialistischen Raumfahrt-Besatzungen in *Der schweigende Stern* (1960) und *Eolomea* (1972). Der Punkt ist die scheinbare ideologische Inkohärenz zwischen diesen inszenierten Epochen. Die DDR verankerte in ihren Medien eine eurozentrische,

moralisierende Vision des sozialistischen Weißseins, während sie gleichzeitig Zukunftsvisionen anbot, in denen Schwarzsein gefeiert und umarmt wird.

Der Beitrag verknüpft dieses populäre Verständnis von Schwarzsein und Weißsein mit den Wirklichkeiten von BIPOC⁴ in der DDR und untersucht, welche Spannungen in der Gegenwart dadurch erklärbar werden.

Serbska filmowa skupina: Die DEFA-Produktionsgruppe »Sorbischer Film« aus postkolonialer Perspektive

■ Grit Lemke, Berlin

In der südlich von Berlin gelegenen Lausitz leben die Sorben/Wenden, das kleinste slawische Volk. In der DDR waren sie die einzige anerkannte nationale Minderheit und bewegten sich im Spannungsverhältnis von großzügiger staatlicher Förderung bei gleichzeitigem Sprach- und Kulturverlust durch Stigmatisierung, Germanisierung und die Abaggerung sorbischer Dörfer infolge des Braunkohleabbaus.

Seit Filme gemacht werden, stehen Sorbinnen und Sorben auch vor und hinter der Kamera – ein in der Filmgeschichtsschreibung nahezu vergessener Fakt. Einen vorläufigen Höhepunkt erlebte das sorbische Filmschaffen innerhalb der DEFA. Von 1980 bis zur Auflösung der DEFA entstanden in der Produktionsgruppe »Sorbischer Film/Serbska filmowa skupina« in Bautzen, der »Hauptstadt der Sorben«, knapp vierzig Filme in ober- bzw. niedersorbischer Sprache und meist auch in einer deutschen Version. Historisch und auch international ist diese Förderung des Filmschaffens einer ethnischen Minderheit bzw. eines indigenen Volkes beispiellos. Dennoch erfolgte sie nie auf Augenhöhe und stets diktierte die Mehrheit die Regeln. Zugleich eröffneten sich hier, fern von Babelsberg, Berlin und staatlicher Kontrolle, zuweilen auch Freiräume in der künstlerischen Arbeit und für eine kritische Perspektive, insbesondere bezogen auf die Umweltpolitik der DDR.

Die im April 2024 veröffentlichte Monografie »Sorbische Filmlandschaften/Serbske filmowe krajiny«⁵ erforscht erstmals Hintergründe und Bedingungen sorbischer Filmproduktion mit Fokus auf der DEFA und fragt, wie sorbische Identität hier konstruiert und Stereotype reproduziert wurden, aber auch nach identitätsbildenden Faktoren von Film. Generell zeigt sich, dass die Arbeit der Gruppe enorm dekolonialisierend wirkte, indem die sorbische Sprache entgegen der These ihrer Minderwertigkeit selbstverständlich verwendet wurde, ein sorbisches Subjekt über sich selbst sprach und – entgegen der These der Geschichtslosigkeit von Minderheiten oder indigenen Völkern – sorbische Geschichte dargestellt wurde.

06_(Re-)Präsentationen der DDR

DEFA und sozialer Wohnungsbau. Perspektiven auf Geschlecht, Klasse und Alter

■ Stephan Ehrig, University of Glasgow, Schottland

Der Wohnblock des Typs WBS 70⁶, der etwa 42% aller in der DDR gebauten Wohnungen ausmacht und hauptsächlich aus westdeutscher Perspektive nach 1990 gemeinhin (und meist abwertend) als »Platte« bezeichnet wird, ist wohl die auffälligste visuelle und materielle Manifestation der DDR. Einst von Erich Honecker als Lösung der Nachkriegswohnungskrise und als Mittel zur Schaffung eines komfortablen, modernen und egalitären Lebensstandards für die Bürgerinnen und Bürger des Arbeiter-und-Bauern-Staates gepriesen und bis 1990 sehr gefragt, brachte der Wandel nach der Wiedervereinigung hin zu einer kapitalistischen Demokratie auch einen weitgehend abwertenden »westlichen Blick« auf den öffentlichen Massenwohnungsbau in Staatsbesitz mit sich.

Vor dem Hintergrund einer weiteren schweren Wohnungskrise in der Welt und der Bemühungen von Planern, praktikable Lösungen für die sozial, ökonomisch und ökologisch nachhaltige Entwicklung des Wohnungsbaus zu finden, soll untersucht werden, wie DEFA-Filme die modernistische Utopie des sozialen Wohnungsbaus der DDR aufgegriffen, inszeniert, vermittelt, kritisiert und gestaltet haben. Da WBS-70-Riegel und -Türme das Sozialistisch-Imaginäre der DEFA fast allgegenwärtig bevölkern, möchte ich vorschlagen, dass Film genutzt werden kann, um die gelebte Erfahrung in den zwischen 1960 und 1990 in der DDR errichteten Großwohnsiedlungen zu beleuchten. Dabei wird insbesondere die erzählerisch-inszenierte Artikulation der subjektiven, affektiven Erfahrungen der Protagonisten von unten analysiert, mit einem Schwerpunkt auf Geschlecht, Klasse und Alter. Dabei stütze ich mich auf stadtsoziologische und phänomenologische Ansätze und verwende kurze Beispiele aus der Inszenierung von Marzahn in dem Film *Insel der Schwäne* (Herrmann Zschoche) von 1982 und der Fernsehserie *Einzug ins Paradies* (Achim Hübner/Wolfgang Hübner), gedreht 1983, Erstausstrahlung 1987, als Fallstudien.

Die MfAA-Filme der DEFA: Rostock und die Ostsee

■ Thomas Maulucci,
University of Connecticut, USA

Zwischen 1962 und 1990 beauftragte das Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten (MfAA) die DEFA-Dokumentarfilmstudios mit der Produktion von etwa 500 Filmen für die »Auslandsinformation« (englisch: »Public Diplomacy«) der DDR. Diese vorwiegend kurzen Dokumentarfilme sollten eine positive Sicht der DDR sowohl im kommunistischen als auch im nichtkommunistischen Ausland vermitteln. Eines ihrer vielen Themen war die Darstellung wichtiger Städte und Regionen der DDR. Die MfAA-Filme über Rostock und die Ostsee ermöglichen es uns, die Produktionsgeschichte und die Entwicklung einiger Hauptthemen der MfAA-Filme nachzuvollziehen.

Bis in die frühen 1970er-Jahre, als die DDR um diplomatische Anerkennung bemüht war, wurde die Ostsee als eine Region des Friedens und der internationalen Zusammenarbeit dargestellt, symbolisiert durch die jährlich stattfindende »Ostseewoche« und die Verwandlung des Rostocker Tiefseehafens in ein »Fenster der DDR zur Welt«. Neben Dresden und Weimar galten Rostock und die umliegenden Küstengebiete touristisch als eine der *Drei Perlen* (Gerhard Jentsch, 1966) der DDR. Zwei längere Filme über Rostock, *Jubiläum einer Stadt – 750 Jahre Rostock* (Winfried Junge, 1968) und *Sieben Kapitel aus dem Tagebuch einer Familie* (Kurt Plickat, 1971) bewiesen, dass MfAA-Filme künstlerische Qualitäten zeigen könnten.

Nach dem Schaffen der Studiogruppe »Camera DDR« im Jahr 1968 wurde die Produktion der MfAA-Filme



Stephan Ehrig, Universität Glasgow, in einer Pausendiskussion

weiter standardisiert und ihr Fokus zunehmend auf die Darstellung des sozialistischen Systems und Alltags gelegt. Mecklenburg-Vorpommern wurde jetzt Musterbeispiel für die Entwicklung wirtschaftlich zurückliegender Gebiete durch den Kommunismus. Trotzdem könnten MfAA-Filme über das Ostseegebiet auch leicht subversiv gegenüber den offiziellen Erzählungen wirken, wie in *Kurt Röver - Schiffbauer* (1982), *Rügen* (1989), und *Ribnitz-Damgarten* (1989) von Regisseur Alfons Machalz.

Das »Theater« der Diktatur: Ulrich Weiß' Dein unbekannter Bruder

■ **Ute Wölfel, University of Reading, England**

Der Vortrag beschäftigt sich mit Ulrich Weiß' *Dein unbekannter Bruder* (1981), eine Adaptation des 1936 im sowjetischen Exil geschriebenen Romans von Willi Breidel. Erzählt wird die Geschichte des Kommunisten Arnold Clasen, der 1935 in Hamburg im Widerstand arbeitet, bis er von einem Mitkämpfer verraten wird. Wie auch andere DEFA-Filme der 1980er entwirft Weiß ein Bild vom Widerstand jenseits von Ideologie und Heldentum. Betont werden dagegen die menschlichen Verluste, die solch politische Arbeit mit sich brachte. Im Unterschied zu anderen antifaschistischen Produktionen der Zeit wie *Die Verlobte* (Günter Reisch/Günther Rückert, 1980) und *Das Haus am Fluss* (Roland Gräf, 1985) wird in Weiß' jedoch die emotionale Identifikation des Zuschauers mit dem gezeigten Leid erschwert. Obwohl Clasens Traumatisierung im Zentrum der Handlung steht, erzeugt der Film Distanz vor allem durch seine Theatralität: Vom Bildaufbau bis zur häufigen Verwendung von Vorhängen und Masken arbeitet der Film mit Theatereffekten. Weiß selbst erklärte die stilistische Überhöhung als neuen, vermittelten Zugang zu einer Vergangenheit, die seine Generation nicht unmittelbar erlebt habe.

Theatralität kennzeichnet jedoch nicht nur den Prozess der Vermittlung der historischen Ereignisse, sondern verweist ebenso auf ein geschichtliches Modell. Dieses hat in der Konfiguration von Widerstand und Verrat seinen Kern und bezieht die Erfahrung der nationalsozialistischen Diktatur, in der die erzählte Geschichte spielt, auf die stalinistische, in der die Geschichte geschrieben, und die ostdeutsche, in der sie adaptiert wurde. Im Vergleich zu anderen Theaterfilmen der 1980er-Jahre wie Fassbinders *Lili Marleen* (1980) oder Szabós *Mephisto* (1980/81), in denen Bühnendarstellungen nationale Traditionen verhandeln, die an Genre, Medium und Kanon gebunden sind, verweist Weiß' Film durch seine Theatralität auf die Diktatur selbst als nationale Grundfigur.

Die DDR im Film

■ **Daria Gordeeva, Ludwig-Maximilians-Universität München**

Der Vortrag gibt Einblicke in den filmischen DDR-Diskurs der letzten 23 Jahre. Der Film wird dabei als Leitmedium der populären Erinnerungskultur verstanden, das kollektive Vorstellungen von der Vergangenheit nachhaltig prägt. Anhand von zehn populären deutschen Kinoproduktionen präsentiert der Vortrag eine Typologie von filmischen »DDR-Realitäten«, beleuchtet die Dynamik des Diskurses und bringt filmische Bilder und Narrative in Verbindung mit ihren Produktions- und Rezeptionskontexten. Die Diskurs- bzw. Filmanalyse zielt dabei nicht nur darauf ab, bestimmte Deutungsmuster (Stichwort: Diktaturerzählung) und die damit verbundenen Machtverhältnisse (Stichwort: westlich dominierte Filmlandschaft) zu problematisieren. Sie zeigt auch Wege auf, wie der DDR-Diskurs produktiv erweitert werden kann, und entwickelt Strategien für eine Erinnerungskultur, die auf kluges Verständnis statt auf Abgrenzung setzt, die nicht in Stereotypen verharrt und das simple Freund-Feind-Schema überwindet. Inspiriert von konkreten Beispielen aus dem Material, plädiert der Vortrag für Erzählstrategien, die eine differenziertere Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ermöglichen – einerseits durch den Fokus auf individuelle Handlungs- und Entscheidungsspielräume im sozialistischen Alltag und andererseits durch den Versuch, die DDR-Gesellschaft in ihrer ideologisch-politischen Eigenart zu begreifen, die sich mit den westlichen Maßstäben nur unvollkommen erfassen lässt.

07_Bildung und Erziehung



Der medizinische Lehrfilm zwischen DEFA und Charité-Filmstudio

■ **Carolin Pommert, Institut für Geschichte der Medizin und Ethik in der Medizin (IGMEM), Charité - Universitätsmedizin Berlin**

Seit Anbeginn der Dokumentation von Ereignissen im bewegten Bild werden medizinische Praktiken, besondere Krankheitsbilder und diagnostische Methoden filmisch festgehalten, die entstandenen Produkte zur Dokumentation, aber auch in Forschung und Lehre eingesetzt.

Die Aufarbeitung des wissenschaftlichen Films in der BRD ist mit der Bestandsübernahme des Instituts für wissenschaftlichen Film (IWF Göttingen) an der TiB Hannover weit vorangeschritten. Für den äquivalenten Bestand der DDR ist dies leider noch nicht geltend, dieser findet sich nicht in einer zentralen Einrichtung, die um 1990 die Bestände übernahm und zugänglich gestaltete. Die noch vorhandenen Ansammlungen sind an Hochschulen im DDR-Gebiet verteilt und warten auf Aufarbeitung. So auch der Bestand der medizinischen Lehrfilme der Charité in der wissenschaftlichen Sammlung des IGMEM an der Charité Berlin.

Die Filmproduktionen des medizinischen Fachfilms in der DDR entstanden im Auftrag der Akademie für Ärztliche Fortbildung (AfÄF), dem Ministerium für Gesundheitswesen unterstellt, des Institut für Film, Bild und Ton (IFBT), dem Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen unterstellt, oder aber auf institutionsinterne Wünsche hin.

Die AfÄF als auch das IFBT erteilten Produktionsaufträge medizinischer Lehrfilme und Hygienefilme unter anderem an das DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme, aber auch an die Charité als Einrichtung mit medizinischer Expertise und der Verfügung über ein eingerichtetes Filmstudio mit Fachpersonal.

Der Vortrag wirft einen ersten Blick auf das Netzwerk AfÄF, IFBT, DEFA und Charité und die damit verbundenen Produktionsabläufe am Beispiel des medizinischen Lehrfilms und zeigt die Notwendigkeit einer Aufarbeitung und Bereitstellung des wissenschaftlichen Films der DDR.

Kein Kino, aber DEFA - Die Lehrfilm-Produktion in den DEFA-Studios

- **Kerrin von Engelhardt,
Humboldt-Universität zu Berlin**

Die Lehrfilme der DDR wurden im DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme und im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme produziert. Die DDR-Lehrfilme waren nicht fürs Kino bestimmt, gleichwohl wurden für die oft aufwendig produzierten Filme zum Teil cineastische Darstellungsstrategien genutzt, was sie von den damals in der BRD produzierten und distribuierten Filme unterschied. Insbesondere wenn es um die Kopplung von Wissensvermittlung und Haltungserziehung ging, wurden große Hoffnungen auf das affektionsauslösende ›Bewegt-Medium‹ Film gesetzt. Begleitet wurde die DDR-Lehrfilmproduktion durch eine systematische Filmforschung, die nicht unter Effizienzgesichtspunkten nach wirkungsvollen Gestaltungsprinzipien und idealen didaktischen Einsatzmöglichkeiten fragte, sondern auch Anwendungs-



Notizen zum Tagungsprogramm

szenarien experimentell untersuchte und tatsächlich republikweit Zahlen zum Einsatz an Schule und Hochschule erhob.

Der Vortrag fragt nach der Spezifik der DEFA-Lehrfilme, stellt die beteiligten Institutionen vor und geht auf die für die DDR-Filmforschung relevanten Problemfelder ein. Darüber hinaus kann der Vortrag anreißen, welche Antworten Studierende im Rahmen eines Seminars in der Lehramtsausbildung an der Humboldt-Universität zu Berlin auf die Frage fanden: In welcher Form können die historischen Filme im heutigen Unterricht genutzt werden? Der Vortrag wird einige Seminarergebnisse exemplarisch vorstellen. Ein wichtiger Ansatz für die Untersuchung war der von Anke te Heesen im Umgang mit historischen Sammlungen geprägte Begriff des »Medienwechsels«. Damit kann grundsätzlich auch diskutiert werden, welche Chancen in der Auseinandersetzung mit den doppelt historisch gewordenen Unterrichtsfilmen liegen.

Körperwelten - Poetologische Perspektiven auf Körper, Gender und Geschlecht in DEFA-Schul-Darstellungen

- **Christian Rüdiger, Berlin**

Filmische Inszenierungen von Schule operieren an Kreuzungspunkten gesellschaftspolitischer und kultureller Spannungsfelder. Sie befassen sich oft mit Fragen der Identität heranwachsender Menschen und wie sich ihre Körper zu den Erwartungen und Anforderungen einer fiktionalisierten als auch alltagsweltlichen Gegenwart verhalten. In der poetischen Entfaltung dieser

sich wandelnden Körpergemeinschaften können die Filme neue Erfahrungswelten hervorbringen.

Ich entwerfe eine fokussierte Perspektive auf die Schulinszenierungen von Körper, Gender und Geschlecht im DEFA-Spielfilm. Im Zentrum steht dabei die dialogische Analyse der beiden Filme *Achillesferse* (Rolf Losansky, 1978) und *Hasenherz* (Gunter Friedrich, 1987). Beide Filme entwickeln unterschiedliche Vorstellungen von den Körpern und sozialen Geschlechtsidentitäten ihrer Protagonistinnen. Die Filme erforschen, wie diese Körper als politische Elemente innerhalb eines fikionalisierten schulischen Umfelds funktionieren und wie sie dieses mitgestalten. Dabei zeigt sich, dass die poetische Beziehung von Körper, Gender und Geschlecht hier gerade im Spannungsverhältnis von etablierter Körperpolitik und progressiver Identitätserfahrung entwickelt wird.

Das Ziel dieser Perspektivierung ist nicht allein die deskriptive Beschreibung der poetischen Strukturen beider Filme, sondern vor allem die phänomenologische Analyse der poetologischen Verknüpfungen ihrer Körper und Geschlechtsinszenierungen. Diese Perspektive auf die Körperwelten in den Filmen geht davon aus, dass der DEFA-Filmkosmos nicht als historisch, politisch und kulturell abgeschlossenes Monument betrachtet werden sollte, sondern als ein weiterhin »lebendiges« Hervorbringen kollektiver Erfahrungswelten. Diese Welten stehen auch weiterhin in Beziehung zu anderen historischen wie aktuellen Filmen und stellen so lebendige Forschungsgegenstände dar.

08_Musik, Ton und Synchronisation



Die Filmmusik zum DEFA-Film *Ikarus* von Heiner Carow (1975)

■ Esther Kontarsky, Universität der Künste, Berlin

»The score is the heartbeat of a film«, sagt James Cameron in einem Beitrag über die Rolle von Filmmusik. Tatsächlich ergänzt die musikalische Untermalung, interpretiert, stellt Beziehungen auf Mikro- und Makroebene her, gelegentlich sogar auf der Metaebene, indem eine untermalte Filmszene in ihrer ikonografischen Rolle musikalisch identifiziert wird. Der Kinderfilm *Ikarus* von Heiner Carow hat eine spezielle Position inne, indem hier einerseits Musik sehr differenziert genutzt wird.

So »morphet« sich Mozarts Motette »Ave verum« hin in eine quasi aktualisierte Form mit zeitgenössischem Instrumentarium, ein weiterer zentraler Beitrag stammt von der ostdeutschen Liedermacherin Bettina Wegner. Doch es sind auch die andererseits quasi »musikfreien« Szenen, in denen Alltagsgeräusche, Stille, Hall, Wind, Rauschen, schalltote Räume zu erfahren sind, die weit mehr sind als nur zufällige Ereignisse, die das Mikrofon einfängt.

In meinem Beitrag möchte ich mich mit der musikalischen und akustischen Seite der Filmmusik zu *Ikarus* auseinandersetzen und der Frage nachgehen, wie die Filmmusik ihre Sprache einsetzt, wie unabhängig sie ist, und welche Bedeutung dies hat für die Beurteilung und Identität des Films und seiner Protagonisten.

Filmmusik aus Ost- und Westdeutschland zwischen 1946 und 1989 im Vergleich

■ Wolfgang Thiel, Potsdam

Die Nachkriegszeit mit ihrer materiellen Not und ihren gesellschaftlichen Traumata sowie die Teilung Deutschlands in zwei Staaten mit konträren Gesellschaftsordnungen und den hieraus resultierenden unterschiedlichen Lebensentwürfen und Alltagserfahrungen prägten den deutschen Film zwischen 1946 und 1989 auf divergente Weise. Trotz gleicher Vorgeschichte, ästhetischer Traditionen und eines Personals, dass bis zum Bau der Berliner Mauer 1961 vielfach sowohl für den west- als auch ostdeutschen Film arbeitete, weisen die Produktionen der DEFA und die der verschiedenen Filmfirmen in der BRD im Verlauf der Zeit zunehmend unterschiedliche inhaltliche Schwerpunkte, ideologische Zielsetzungen und künstlerische Gestaltungsweisen auf. Der historische Befund zeigt die bestimmenden Einflüsse außerästhetischer Faktoren auf die Ausprägung der gesellschaftlich bevorzugten Filmgenres mit ihren jeweils typischen Soundkonzepten, wie sie beispielsweise im westdeutschen Heimatfilm und im antifaschistischen Widerstandsfilm der DEFA prägnant ausgebildet sind.

Eine adäquate Analyse der Filmmusik kann somit nur unter Beachtung des komplexen Abhängigkeitsgefüges von Politik und Kultur, Ideologie und Ökonomie erfolgen.

Das Ziel des Vergleichs deutsch-deutscher Filmmusik zwischen dem ersten Spielfilm der DEFA und dem Jahr der politischen Wende in der DDR ist das Aufspüren von Gemeinsamkeiten und Differenzen, die systembedingt von Einfluss auf die stilistisch-ästhetische und funktionelle Ausprägung der Musik in Spielfilmen waren. Die relevanten Unterschiede betreffen sowohl die stilistischen Vorbilder und dramaturgischen Aufgaben

als auch den Stellenwert der Filmmusik branchenintern sowie im allgemeinen Musikleben.

Vielschichtige Themen dieser Art geben der DEFA-Filmmusikforschung die Chance und Möglichkeit, über die bisherigen biografischen Recherchen sowie musikstilistischen und -dramaturgischen Analysen zu übergeordneten politischen und sozio-kulturellen Wirkungszusammenhängen vorzudringen.

Cabaret zwischen Politik und Unterhaltung: Zensur westlicher Filmimporte in der DDR der 1970er-Jahre

- Sylvie Kitanova-Hume,
University of Melbourne, Australien

Trotz der bekannten Feindseligkeit des DDR-Regimes gegenüber der westlichen Kultur, die als westlicher Imperialismus abgelehnt wurde, sind Filme aus dem Westen seit der Gründung des Landes regelmäßig importiert und gezeigt worden. Besonders ab den 1970er-Jahren wurden westliche Filme von der DEFA importiert (DEFA-Außenhandel), synchronisiert und einem großen Publikum zugänglich gemacht – darunter auch solche vom größten »Klassenfeind«, den Vereinigten Staaten von Amerika. Während sich die Wissenschaft einig ist, dass diese Filme wirtschaftlich rentabel und beim Publikum beliebt waren, ist über Umfang und Art der Zensur westlicher Filmimporte wenig bekannt.

Meine Fallstudie beschäftigt sich mit dem Musical *Cabaret* (USA, Bob Fosse, 1972), anhand dessen ich aufzeige, dass die Auswahlkriterien sowie die Synchronisations- und Bearbeitungsverfahren im DEFA-Studio für Synchronisation Teil eines komplexen Zensurprozesses waren. Musicals waren ein beliebtes Genre in der DDR, und die Thematik von *Cabaret* hatte eine besondere politische Bedeutung. Der Film knüpfte thematisch an die antifaschistischen DEFA-Filme an und trug wesentlich zur offiziellen Aufarbeitung des nationalsozialistischen Erbes in der DDR bei.

In dieser Studie wird untersucht, wie westliche Kulturprodukte neu konzeptualisiert und für politische und wirtschaftliche Zwecke instrumentalisiert wurden. Ich werde den Auswahl- und Synchronisationsprozess sowie die Rezeptionsstrategien von *Cabaret* nachzeichnen, um die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Motive hinter der Entscheidung der Filmzensoren darzustellen. Auf diese Weise soll das Papier dazu beitragen, die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den kulturell komplexen und politisch brisanten Entwicklungen in der DDR in den 1970er-Jahren, die die Kulturpolitik im Lande verkomplizierten, zu erweitern und zu nuancieren.

09_Publikum



Die Wahl der Zuschauer: Die staatliche Organisation des Kinos und die Filmpräferenzen der Kinobesucher in der DDR, 1949 bis 1990

- Joseph Garncarz, Universität zu Köln

Meine Forschung gibt unserem Verständnis des Kinos der DDR, das auf die DEFA fixiert ist, eine neue Richtung, indem ich mich mit allen mehr als 5.000 in den Kinos der DDR gezeigten Filmen beschäftige. Im Fokus steht das Zusammenspiel des Machtapparats des Staates, der das Kino als Bildungsstätte im Sinn der Einheitspartei begriff, und der Zuschauer, die kaum etwas anderes gesucht haben als ihr Vergnügen. Ich nutze zum einen überlieferte Akten der DDR-Kino-Institutionen (vor allem vom Ministerium für Kultur, PROGRESS Filmverleih und DEFA-Außenhandel), und zum anderen erstellen wir jährliche Charts der gelaufenen Filme auf der Basis einer repräsentativen Stichprobe, um die Präferenzen der Zuschauer zu messen. Dabei zeigt sich, dass die politische Elite ihr Ziel nicht erreicht hat, und die Zuschauer die wenigen westlichen Unterhaltungsfilme favorisiert haben (darin den Präferenzen der westdeutschen Zuschauer sehr ähnlich), bei denen sich die Elite schwergetan hat, sie zuzulassen. Die Forschung beruht auf einer sehr breiten empirischen Basis, auf Tausenden von Dokumenten der DDR-Kino-Institutionen (aus dem Bundesarchiv) und vierzig Charts, für die Millionen von Daten zusammengetragen wurden. Methodisch beruht die Erstellung der Charts auf dem POPSTAT-Verfahren, das ich an die Bedingungen der sozialistischen Filmwirtschaft so angepasst habe, dass die Hitlisten realistische Repräsentationen der Zuschauernachfrage sind (validierbar mit den von PROGRESS selektiv überlieferten Zuschauerzahlen).

Das Filmerbe der DDR als Forschungsfeld für Bürger*innen?

- Anna Luise Kiss, Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, Berlin

In meinem Forschungsprojekt zur filmischen Straßenlandschaft und Artefakten in der Stadt Potsdam (2019–2021), konnte ich erste Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit Bürger*innen sammeln. In meinem Projekt waren Potsdamer*innen in die Datensammlung und -interpretation involviert. Den Straßennamen und Artefakten, mit denen wir umgegangen sind, war ein

starker Bezug zum Filmerbe der DDR eigen. Dieser hängt damit zusammen, dass die Stadt Potsdam, unter anderem als Standort des DEFA-Studios für Spielfilme, einen einschlägig filmisch affizierten Stadtraum entwickelt hat. Gerade dieser Bezug des Stadtraumes zum Filmerbe der DDR war ein Faktor für die Bürger*innen, sich an der Untersuchung zu beteiligen. Motiviert durch die Erfahrung, Teil eines Forschungsprojektes zu sein, haben die Bürger*innen zusätzlich ein eigenes Projekt zu Filmschaffenden im Potsdamer Ortsteil Groß Glienicke umgesetzt. Auch in diesem Vorhaben sind es insbesondere Biografien von Filmschaffenden aus der DDR, die aufgearbeitet wurden.

Die Ergebnisse des erstgenannten Projektes sind als Open Access Publikationen erschienen, die des zusätzlichen reinen Bürger*innen-Projektes sind auf einer Webseite veröffentlicht worden: <https://www.filmschaffende-in-gross-glienicke.de>.

In diesem Vortrag werde ich meine Definition von Bürger*innen-Forschung vorstellen und meine Zusammenarbeit mit den Bürger*innen. Dabei wird es um die positiven Effekte der Bürger*innen-Beteiligung gehen, aber auch um die Herausforderungen, die in solchen Bürger*innen-Forschungsprojekten zum Filmerbe der DDR auftreten können.

Kinoerfahrungen konservieren. Citizen Science als Forschungsstrategie: Das Projekt »Kino in der DDR«

■ **Marcus Plaul und Patrick Rössler, Universität Erfurt**

In den kommenden Jahren werden Zeitzeug*innen des DDR-Kinos zunehmend weniger auskunftsfähig werden oder gar versterben. Damit gehen der DEFA-Forschung auch wertvolle Erinnerungen und Erfahrungen verloren, die ansonsten kaum dokumentiert sind - insbesondere die Alltagsgeschichte der Filmrezeption in der DDR. Um dem abzuwehren, hat ein Pilotprojekt der Interdisziplinären Forschungsstelle für historische Medien (IFhM) an der Universität Erfurt zwischen 2019 und 2022 - einem Citizen-Science-Ansatz folgend - eine digitale Plattform entwickelt, auf der Bürgerwissenschaftler*innen ihre Kinoerfahrungen mit anderen teilen können. Nach dessen Abschluss stellt sich die Frage, ob zeitgenössische Citizen-Science-Ansätze, die auf der Anwendung digitaler Werkzeuge beruhen, auch geeignet sind, um historisches Bürger*innenwissen zu bündeln und diese kulturellen Erlebnisse und Ausdrucksformen weitergehender Forschung zu erschließen.

Der Vortrag widmet sich dieser Fragestellung, indem zunächst die Citizen-Science-Plattform »Kino in der DDR« kursorisch mit ihren Funktionalitäten vorgestellt wird, bevor anschließend, anhand der Befunde zweier systematischer Evaluationen, ein kritisches Resümee



Ilka Brombach, Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF

gezogen wird. Im Gesamtergebnis ist festzuhalten, dass sich digitale Citizen-Science-Initiativen zu alltagshistorischen Themen offenbar in einem Generationendilemma befinden. So haben die langjährigen Fans des DDR-Kinos inzwischen häufig bereits ein fortgeschrittenes Alter erreicht, was ihnen die Nutzung digitaler Plattformen erschwert. Auf der anderen Seite sind die sogenannten »Digital Natives«, die die technologischen Grundlagen leicht beherrschen, aber meist zu jung, um tatsächlich Fan gewesen zu sein oder es nachträglich werden zu können. Dennoch bestechen die unabwiesbaren Vorteile, die die systematische Bündelung ansonsten unzugänglicher Daten auf einer digitalen Plattform für die zukünftige DEFA-Forschung bietet.

10_Filmbildung

Die Babelsberger Filmhochschule und ihre Filme 1954 bis 1992. Transnationale Perspektiven des Forschungsprojekts

■ **Ilka Brombach, Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF**

Die Filme der Babelsberger Filmhochschule sind ein relativ wenig bekannter und erschlossener Teil der DDR-Filmgeschichte. Seit ihrer Gründung 1954 war

die Hochschule die einzige Ausbildungsstätte für Filmschaffende in der DDR; die meisten späteren DEFA-Regisseur*innen, Kameraleute, Dramaturg*innen etc. (und viele, die dann zum DDR-Fernsehen gingen) sowie internationale Studierende aus aller Welt studierten hier und drehten ihre ersten Filme. Die Schule hatte den Status einer künstlerischen Hochschule und war in das internationale Netzwerk der Filmhochschulen eingebunden. Beides prägte ihr Selbstverständnis und machte die Schule zu einem Ort relativer Freiheit. Vorgaben und Zensur hatten einen weniger starken Einfluss; Filme aus der gesamten Filmgeschichte und dem Ausland waren – anders als sonst in der DDR – zugänglich.

Das Forschungsprojekt umfasst die filmhistorische Aufarbeitung der Hochschul-(Film-)Geschichte und verbindet Ansätze der Filmhochschul-Forschung, der Critical Heritage Studies sowie des Transnational Cinema.

Anhand von zwei ganz unterschiedlichen Filmbeispielen – dem Dokumentarfilm *Der Elefant von Hoyerswerda*⁷, Diplomfilm von Christian Lehmann im Fach Kamera aus dem Jahr 1959, und dem Spielfilm *Jagdpartie*⁸, Diplomfilm des sudanesischen Studenten Ibrahim Shaddad aus dem Jahr 1964 – lässt sich zeigen, wie relative Freiheit und internationale Einbindung der Hochschule sich auf die Filme ausgewirkt haben: Beide lassen sich (im Sinne einer transnationalen ›Aesthetics of Hybridity‹) als ein Mix aus Elementen nationaler und internationaler Kinematographie sowie verschiedener Künste und unterschiedlicher formaler und politischer Strategien lesen: Lehmanns Film über Bauarbeiten in Hoyerswerda mischt DDR- und sowjetischen Industriefilm mit der Bildästhetik der Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Realismus der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, während Shaddads Erzählung über Rassismus Elemente des amerikanischen Western mit einer experimentellen Toncollage des Komponisten und Hanns-Eisler-Schülers Gerhard Rosenfeld unterlegt.

Ein Seitenschritt in der DEFA-Geschichte? Die Rolle außereuropäischer Filmstudenten im DDR-Film

■ Perrine Val, Université Sorbonne Nouvelle, Paris

Von den 1960er-Jahren bis zum Fall der Mauer bildete die Hochschule für Film und Fernsehen mehr als sechzig außereuropäische Studenten aus rund zwanzig verschiedenen Ländern aus, die während ihres Studiums über achtzig Filme produzierten. Anhand dieses Filmkorpus und der an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF aufbewahrten Archive (insbesondere Diplomarbeiten und Drehberichte) untersuche ich die

Verbindungen zwischen diesen außereuropäischen Studenten und der DEFA. Anders als DDR-Studenten hatten außereuropäische Studenten nur selten vor, nach ihrem Studium zur DEFA zu gehen. Im Gegenteil, ihre Ausbildung in Babelsberg sollte sie in die Lage versetzen, in ihre Heimatländer zurückzukehren und dort zur Entwicklung der nationalen Filmindustrie beizutragen. Dennoch wurden während ihres Aufenthaltes in Potsdam Verbindungen zwischen diesen Studenten und der DEFA geknüpft.

Mein Vortrag folgt zwei Hauptlinien: Zum einen konzentriere ich mich auf die Zusammenarbeit zwischen außereuropäischen Studenten und DEFA-Profis, entweder weil Letztere manchmal auch Lehrer an der Babelsberger Filmschule waren und einige dieser Studenten angeleitet haben, oder weil sie direkt zu den Filmen dieser Studenten beigetragen haben (wie Thomas Plenert, der Kameramann von Chetna Vora in *Frauen in Berlin*, 1982/83). Andererseits betrachte ich die ästhetische und thematische Nähe zwischen Studentenfällen und einigen DEFA-Produktionen (die Arbeit des Studenten Do Khanh Toan über den Vietnamkrieg ist beispielsweise eng mit den Filmen vom Studio H&S verbunden). Die Untersuchung dieser Verbindungen, die auch die Einzigartigkeit der Studentenfälle offenbart, zeigt, dass sie einen kleinen Schritt abseits der DEFA-Geschichte darstellen, aber auch ein integraler Bestandteil der DDR-Filmgeschichte sind.



Perrine Val, Université Sorbonne Nouvelle

11_DEFA International & Transnational

Internationales politisches Lied im DEFA-Dokumentarfilm: Fallbeispiel Chile

■ Carla Steinbrecher, University of St. Andrews

Dieser Beitrag widmet sich der Darstellung des neuen chilenischen Lieds im DEFA-Dokumentarfilm. Am Beispiel der Filme *Song international*⁹ (1971) und *Erinnere dich mit Liebe und Hass*¹⁰ (1974) von Jürgen Böttcher werden die unterschiedlichen Funktionen beleuchtet, die die filmische Darstellung chilenischer Musiker:innen in der DDR erfüllen konnte. In *Song international* ist sie im Kontext der Bemühungen der DDR um internationale Anerkennung zu sehen. Hier diente die Inszenierung chilenischer Musiker:innen auf dem Festival des politischen Lieds in Ostberlin politischen Repräsentationszwecken. Als Koproduktion mit dem Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten war *Song international* auch für den Auslandseinsatz gedacht und sollte dort die Fortschrittlichkeit und Internationalität der DDR-Kulturlandschaft demonstrieren. In *Erinnere dich mit Liebe und Hass* werden die chilenischen Musiker:innen dagegen zu Vertretern einer menschenfreundlicheren sozialistischen Kultur, in der politische Kunst sich nicht an parteipolitischen Dogmen, sondern an den wirklichen Bedürfnissen der Menschen orientiert. Damit greift der Film Kerngedanken des »sozialistischen Humanismus« auf, wie ihn Klaus Mann in den 1930er-Jahren definierte. In seiner Kritik am Rationalismus und Dogmatismus antifaschistischer Propaganda mahnte Mann, dass nur ein Sozialismus Erfolg haben könne, der auch dem Bedürfnis des Menschen nach Sinnlichkeit, Spontaneität und Spiritualität gerecht werde.

Spionage als populäre Fernsehunterhaltung und das »sozialistische Publikum«: Die DDR und Kuba im Vergleich

■ Claudia Sandberg, University of Melbourne,
Australien + Carlos Uxo, Monash University

Die Rezeption sozialistischer Medien wird häufig von ideologisch-politischen Motiven dominiert, was unter anderem in der Vorstellung »sozialistischer Zuschauer:Innen« mündet, die sich auch nach Feierabend politisch bilden ließen. Um dieses Vorurteil zu entkräften und stattdessen den Blick für die Facetten sozialisti-

scher Populärkultur zu schärfen, werden in diesem Vortrag die DDR-Fernsehserie *Das unsichtbare Visier* (1973-1979)¹¹ und die kubanische Fernsehserie *En silencio ha tenido que ser* (Es muss in der Stille geschehen, 1979)¹² verglichen. Beide sind in den 1970er-Jahren in Zusammenarbeit mit den Geheimdiensten der DDR bzw. Kubas entstanden. Das MfS in der DDR und das MININT¹³ in Kuba lieferten die Geschichten und waren als Berater bei den Produktionen dabei. Ziel war durchaus, der heimischen Bevölkerung Aufklärung und Abwehr von Sabotage als Beitrag zur Erhaltung des Weltfriedens zu erklären. Warum waren die Fernsehserien trotz dieser ideologischen Schwerladung bei den FernsehzuschauerInnen so beliebt? Wir haben uns bei der Antwortfindung auf die künstlerische Darstellung des sozialistischen Spions im kapitalistischen Umfeld in den Texten konzentriert. Unter den strengen Augen des MfS, das die Produktion von *Das unsichtbare Visier* überwachte, wurde Unterhaltung im Stil von Abenteuer- und Thriller-Genres konzipiert. Ein sympathischer Armin Mueller-Stahl in der Rolle des Werner Bredebusch vereitelte mit Witz und Bodenständigkeit Coups der CIA in westlichen und südlichen Ländern. Die melodramatische Textur von *En silencio ha tenido que ser* ist von der Sehnsucht nach Kuba, Familie und Freunden geprägt, die in zahlreichen Retrospektiven den Hauptprotagonisten David begleiten. Künstlerisch anspruchsvoll, spannend und fantasievoll, trafen die Serien den Nerv von ZuschauerInnen jeden Alters, die seit jeher gewohnt waren, eventuelle ideologische Momente auszublenden.

Blackness im sozialistischen Erzähl- und Vorstellungsraum: Schwarze Filmfiguren in ostdeutschen und sowjetischen Filmen

■ Kimberly St. Julian-Varnon,
University of Pennsylvania

Der DEFA-Film *Osceola* aus dem Jahr 1971 faszinierte und blendete sein Publikum mit Szenen aus der Zeit vor dem amerikanischen Bürgerkrieg und klärte gleichzeitig über Sklaverei, Rassismus und die Ausbeutung des Landes der amerikanischen Ureinwohner auf. Während die Filmkulisse historisch relativ korrekt erscheint, stellte der serbische Schauspieler Gojko Mitić die Hauptfigur Osceola mit dunkel getöntem Gesicht dar, viele der bulgarischen Statisten waren mit braunem Make-up bemalt und einige der Schwarzen Männer, die ehemalige Sklaven spielten, waren afroamerikanische Einwohner der DDR. Was lehrt der Film uns über die Erfahrung der Schwarzen Menschen in der DDR? Und warum produziert die DDR einen Film über Sklaverei in den 1970er-Jahren? DEFA-Filme bieten einzigartige



Andy Räder (Universität Rostock), Sebastian Heiduschke (Oregon State University), Stefanie Eckert (DEFA-Stiftung), Anna Luise Kiss (Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch), Mariana Ivanova (DEFA Film Library an der University of Massachusetts) und Elizabeth Ward (Universität Leipzig) bei der Abschlussdiskussion

Demokratie beginnt im Kino: Zur Rezeption von DEFA- und Gegenwartsfilm ■ Evelyn Preuss, University of Oklahoma, USA

Währenddessen das Tagungsthema fragt: »Quo vadis DEFA-Forschung?«, stellen die Plakatierungen am Tagungsort Rostock die vielleicht umfassendere und global relevante Frage: »Quo vadis, Demokratie?« Dabei sind beide Fragen eng miteinander verknüpft, nicht nur in Bezug auf die involvierten Institutionen - von der sich immer prekärer entwickelnden Situation innerhalb der Geisteswissenschaften zu einer Filmförderung, die effektiv als Zensur funktioniert -, sondern auch in Bezug auf das Thema selbst, dem Werk der DEFA.

Was das DEFA-Schaffen, so pluralistisch es auch ist, vereint, ist ein Bestreben nach Demokratisierung des Mediums Kino wie auch der gesellschaftlichen Verhältnisse. Filme schaffen Wahrnehmungen, Erwartungshaltungen und Möglichkeitsräume, nicht nur durch ihre Geschichten, sondern vor allem auch durch ihre Ästhe-

tik und Ethik. Einem breiteren Publikum nicht unbedingt deutlich, sind diese Strukturen umso wirksamer. So definieren Filme nicht nur Geschichte und Gegenwart, sondern auch Repräsentationsmodi und Handlungsmöglichkeiten. DEFA-Filmemacherinnen und -Filmemacher waren sich der politischen Verantwortung ihrer Kunst bewusst und entwickelten Strategien, um diese Repräsentationsmöglichkeiten und Handlungsräume für ihr Publikum - das *demos* in »Demokratie« - zu vergrößern. Aus dem gleichen Grund waren DEFA-Filme auch immer gegenwartsbezogen und zielten darauf ab, dass das Publikum sich mit seinem Erfahrungshorizont selbst einbringt, dass Geschichte offen bleibt, dass das Publikum dazu ermutigt wird, selbst nach Interpretationen, Orientierungen und Alternativen zu suchen. Mit anderen Worten: DEFA übte mit ihrem Publikum den aufrechten Gang, Eigensinn und Demokratie.

Mein Vortrag arbeitet diese Strategien heraus und zeigt die Bedeutung deren Rezeption für das gegenwärtige globale Kino auf, das durch öffentliche Unter-

stützung von politischen Außenseitern wie den früheren Ostblock-Staaten Polen, Tschechien und Ungarn oder den Südstaaten der USA wie Georgia, Oklahoma und New Mexiko einen künstlerischen wie politischen Spielraum gewonnen hat, der es Filmemachern wie Jonathan Glazer mit *Zone of Interest*, Taika Waititi mit *Jojo Rabbit*, Giorgos Lanthimos mit *Poor Things*, Alex Garland mit *Civil War*, Martin Scorsese mit *Killers of the Flower Moon* und Christopher Nolan mit *Oppenheimer* ermöglicht, politisch hochbrisante Filme mit alternativer Ästhetik und ethischen Strategien zu entwickeln, die jedoch in der gegenwärtigen Diskussion außen vor bleiben. Hier kann der historische Rückgriff vergegenwärtigen und politisch wirken.

Das Stacheltier: Der satirische Kurzfilm zwischen Unterhaltung und Agitation

■ Thomas Stegmaier, Universität Passau

Von 1953 bis 1964 produzierte die DEFA die satirische Kurzfilmreihe *Stacheltier*, die im Kinovorprogramm ausgestrahlt wurde und innerhalb kurzer Zeit große Beliebtheit beim Publikum erlangte. Ein Großteil der Folgen bildete Situationen des sozialistischen Alltags ab, die teils in entlarvend-satirischen, teils in gemäßigt-humoristischen Pointen kulminierten. Dabei wurden folgenübergreifend Konzeptionen von Konformität und Nonkonformität konstruiert, kulturspezifische Normen- und Wertesets etabliert und Leitparadigmen inszeniert, die sich aus den Handlungsmodellen abstrahieren lassen und Rückschlüsse auf die dargestellte Selbstwahrnehmung ermöglichen.

Die *Stacheltier*-Reihe verfolgte vordergründig zwei Ziele: Durch ihren Unterhaltungsfaktor erschloss sie schnell ein großes Publikum und diente der DEFA zur Produktionssteigerung in den frühen 1950er-Jahren, zum anderen bildete diese Popularität das Fundament zur Vermittlung von Moral und Ideologie und fungierte als erziehendes Massenmedium. Insbesondere vor dem Hintergrund der andauernden Diskussion über die Möglichkeiten und Grenzen von Satire in der DDR musste beim *Stacheltier* immer wieder ausgelotet werden, wie kritisch die Sujets sein durften. Zentrale Organe wie das Ministerium für Kultur und die Hauptverwaltung Film entschieden auch beim *Stacheltier* über die Umsetzung der Folgen und bewirkten eine dezidierte Einflussnahme auf deren Gestaltung.

Der Vortrag soll die narrativen Strukturen dieser Satirefilme erläutern und durch einen Fokus auf heterogene Figurenkonstellationen die Ziele und Grenzen dieses Mediums explizieren. Der methodische Zugang zu diesem bislang wenig beforschten Kapitel der DEFA erfolgt durch einen filmsemiotischen Ansatz, der neben

dem Erzählten auch die Erzählmodelle fokussiert. Dieser wird durch mentalitäts- und institutionsgeschichtliche Perspektiven ergänzt, um neben dem Umgang mit filmischer Satire in der DDR auch einen Vergleich mit aktuellen Satiredebatten zu ermöglichen.

Vorwärts immer, rückwärts nimmer(?): Mobilität, Geschichte und der Zug als Motiv im Experimentalfilm der späten DDR

■ Matt Parry, University of Cambridge, England

Bilder von Zügen und Zugfahrten sind ein häufig wiederkehrendes Motiv in einer Vielzahl ostdeutscher Experimentalfilme, die im letzten Jahrzehnt der DDR außerhalb der DEFA von Avantgarde-Künstlern wie Lutz Dammbeck, Cornelia Klauß, Ulv Jakobsen, Johannes Schwärsky und Gino Hahnemann produziert wurden. Zwar sind Darstellungen von Zügen in der Geschichte des Experimentalfilms weit verbreitet, doch die Häufigkeit von Zugbildern in der »Untergrund«-Filmavantgarde der DDR verdient eine spezifische und genauere Prüfung.

Dieser Beitrag untersucht die ästhetischen und diskursiven Funktionen des filmischen Motivs der Zugfahrt im politischen Kontext der späten DDR durch eine Analyse des Films *Die Bewegung – ein Reisebericht*¹⁴ (1987) von Holger Stark, einem paradigmatischen Beispiel für den experimentellen ostdeutschen Zug-Film. Insbesondere wird der Zug als Allegorie für die offizielle historiografische Doktrin der SED und für marxistisch-leninistische Vorstellungen der dialektischen Vorwärtsbewegung und des teleologischen Fortschritts betrachtet. Diesbezüglich wird untersucht, inwiefern sich Künstler wie Stark durch die Mechanismen des Avantgarde-Kinos und des kinematographischen Motivs des Zuges mit diesen politischen Narrativen auseinandersetzen und sie hinterfragen konnten.

In methodischer Hinsicht zielt dieser Beitrag darauf ab, die beträchtliche Vielzahl ostdeutscher Experimentalfilme, die unabhängig von der DEFA produziert wurden, als spannende Quelle für neue Forschungen zu erschließen. Zwar gibt es bereits einige sehr lobenswerte Studien zu diesem Thema, doch haben viele Werke aus diesem Filmkorpus noch nicht genügend wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhalten. Eine weitere Analyse dieser Werke und des Verhältnisses zwischen den inoffiziellen und offiziellen Filmkulturen der DDR ist deshalb ein wichtiger und spannender Weg für die künftige Forschung zur Ästhetik und Geschichte des experimentellen Kinos sowie zum ostdeutschen Filmerbe.

13_Keywort zur Podiumsdiskussion

Das DEFA Global Scholars Network: Ein Plädoyer für ein transnationales Forschungsnetzwerk

■ Sebastian Heiduschke, Oregon State University, USA

In meinem Beitrag plädiere ich für eine engere Verzahnung der drei Regionen (Deutschland, Großbritannien, USA), in denen hauptsächlich DEFA-Forschung betrieben wird, und schlage die Gründung eines DEFA Global Scholars Network vor. Durch die Bildung eines transnationalen Forschungsnetzwerks, bestehend aus Akademiker:innen, der DEFA-Stiftung, dem Deutschen Institut für Animationsfilm (DIAF) in Dresden und der

DEFA Film Library in Amherst, könnten Kräfte gebündelt werden, um neue Synergien entstehen zu lassen.

Welche theoretischen Ansätze sind in der Forschung erkennbar? Welche Lücken bestehen im aktuellen Forschungsstand, und wie, wo und von wem werden die Forschungsergebnisse kommuniziert und veröffentlicht? Wie ist der Status quo der drei institutionellen Interessengruppen: DEFA-Stiftung, DIAF und DEFA Film Library. Welche programmatischen Tendenzen sind gegenwärtig erkennbar? Welche Zielgruppen werden angesprochen, und wie gehen diese Institutionen auf die Anforderungen der breiten Öffentlichkeit ein?

Am Ende des Vortrags steht die Vision eines DEFA Global Scholars Network, beginnend mit einer Webseite <https://defa-gsn.org> im Sinne der Digital Humanities. Durch den vereinfachten transnationalen Austausch könnte die DEFA-Forschung quantitativ als auch qualitativ neu belebt werden. ■

Endnoten

- 1 Günter Lange: *Heimat - Realität und Aufgabe*. Zur marxistischen Auffassung des Heimatbegriffs. Berlin: Akademie-Verlag 1973.
- 2 Cornelia Klauß/Ralf Schenk (Hg.): *Sie*. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme. Berlin: DEFA-Stiftung 2019, S. 18.
- 3 Erin Hill: *Never done: A History of Women's Work in Media Production*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2016; Elizabeth Propper/Christine Linke: *Ausgeblendet. Frauen im deutschen Film und Fernsehen*. Köln: Herbert von Halem Verlag 2019; Skadi Loist/Deborah Verhoeven: *Complex not Complicated: Gendered Media Industries in the Wake of #Me Too*. Special Issue. *Media Industries* 6 (2019) 1.
- 4 BIPOC steht für Black, Indigenous und People of Color; aus den USA stammender Begriff; Selbstbezeichnung, die darauf abzielt, Menschen und Gruppen zu vereinen, die von Rassismus betroffen sind. In: <https://criticaldiversity.udk-berlin.de/glossar/poc/>.
- 5 Grit Lemke/Andy Räder: *Sorbische Filmlandschaften/Serbske filmowe krajiny*. Berlin: DEFA-Stiftung 2024. 416.S., 2 DVDs.
- 6 WBS 70: Abkürzung für Wohnungsbauserie 70. Die 70 steht für das Jahr 1970, in dem das Wohnungsbauprogramm bis 1990 stattfinden sollte.
- 7 *Der Elefant von Hoyerswerda*: Regie und Kamera: Christian Lehmann; Kurz-Dokumentarfilm, 1959, Deutsche Hochschule für Filmkunst (Potsdam-Babelsberg), 13 min, s/w.
- 8 *Jagdpartie*: Regie: Ibrahim Shaddad, Kamera: Claus Neumann, Ton-Design: Gerhard Rosenfeld; Kurz-Spielfilm, 1964, Deutsche Hochschule für Filmkunst (Potsdam-Babelsberg), 41 min, s/w.
- 9 *Song international*: Regie: Jürgen Böttcher (Pseudonym: Strawalde); 1971, Dokumentarfilm, 45 min, s/w.
- 10 *Erinnere dich mit Liebe und Hass*: Regie: Jürgen Böttcher (Pseudonym: Strawalde)/Rolf Liebmann; 1974, Dokumentarfilm, 40 min, col/s/w.
- 11 *Das unsichtbare Visier*: Drehbuch und Regie: Peter Hagen; 1973-1976, 9-teilige Fernsehserie mit Armin Mueller-Stahl. Von 1977 bis 1979 entstanden in der Reihe weitere Fernsehfilme, mit Horst Schulze in einer neuen Hauptrolle (Dr. Clemens).
- 12 *En silencio ha tenido que ser*: Regie: Jesús Cabrera; 1979, kubanische Fernsehserie, die auf realen Ereignissen im Leben eines in die Vereinigten Staaten eingeschleusten kubanischen Sicherheitsagenten basiert; mit Sergio Corrieri in der Hauptrolle.
- 13 MININT (Ministry of the Interior, Cuba): kubanisches Innenministerium, das die inneren Angelegenheiten Kubas überwacht.
- 14 *Die Bewegung - ein Reisebericht*: Buch, Regie und Darsteller: Holger Stark; Kamera: Thomas Werner; Schnitt: Roger Pitann/Holger Stark; 1987 + 2018, 8mm-Film. In: https://holger-stark.com/?page_id=797.

Fragen, die ich ihm gerne noch gestellt hätte, blieben unbeantwortet, als Thomas im Juli 2023 unerwartet verstarb.

Ich danke diesen Menschen für die Offenheit und das Vertrauen, das sie mir entgegengebracht haben. Soweit ich es für legitim hielt, habe ich versucht, aus ihren Aussagen eine kohärente Darstellung zu rekonstruieren, wobei ich die Tatsache, dass sich ihre Erinnerungen und Interpretationen unterscheiden und bisweilen widersprechen, als notwendiges und wichtiges Element der Geschichte respektieren wollte. Bis heute sind mir nur sehr wenige schriftliche Dokumente zu Gesicht gekommen, die sich direkt auf **Frauen in Berlin** beziehen, und ich erwähne diese alle in diesem Text. Eines davon war für mich eine besonders wichtige Informationsquelle: die unveröffentlichte Abschrift eines Gesprächs zwischen Tamara Trampe und Christiane Mückenberger, das 1993 stattfand und ausdrücklich als Erinnerungsprotokoll der Geschehnisse um **Frauen in Berlin** geführt wurde. Mir war klar, dass mein eigener Versuch, weitere dreißig Jahre später aus diesen unterschiedlichen Zeugnissen ein Gesamtbild zu entwerfen, kein abschließendes Ergebnis erbringen konnte. Was folgt, ist also »nach bestem Wissen und Gewissen« geschrieben.

Chetna Vora kam 1975 mit einem Stipendium der Marxistisch-Kommunistischen Partei Indiens in die DDR. Ihr Vater, Batuk Vora, war seit den 1950er-Jahren ein populärer Abgeordneter der Partei in der Regionalregierung von Gujarat gewesen. Chetna Vora nahm am »Ausländerstudium«-Programm der DDR teil, was bedeutete, dass sie zunächst einen obligatorischen einjährigen Deutschkurs am Herder-Institut in Leipzig absolvierte. Ursprünglich war sie gekommen, um Buchdruck zu studieren. Nach einem Praktikum bei einer Druckerei in Weimar ging sie nach Berlin, um ein zweites Praktikum beim »Neuen Deutschland« zu absolvieren. In Berlin begann sie jedoch, ihren Traum, Filmschauspielerin zu werden, zu verfolgen. Sie erfuhr, dass man an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam-Babelsberg Schauspiel studieren könne. Lars Barthel erzählte mir, dass Chetna wohl kurzerhand hingefahren sei und sich beim Pförtner der Schule erkundigt habe, wo sie sich für ein Schauspielstudium anmelden könne. Ihr wurde mitgeteilt, dass Schauspiel an der Schule nicht mehr unterrichtet werde. Was man denn sonst dort studieren könne, habe sie gefragt und sich schließlich für ein Filmregie-Studium beworben. Sie wurde angenommen.

Nachdem sie in ihren ersten drei Studienjahren mindestens zwei Kurzfilme gedreht hatte, begann Chetna Vora 1979 mit ihrem sogenannten Hauptprüfungsfilm, **Oyoyo**¹. Der Film wurde in einem Studentenwohnheim

unter ausländischen Studierenden an der Hochschule für Wirtschaft in Berlin-Karlshorst gedreht, zum großen Teil im Stil einer teilnehmenden Beobachtung. **Oyoyo** ist ein erfrischend informelles Dokument des Wohnheimlebens und erzählt von den sozialen Hintergründen der Studierenden, ihren Gründen und Motivationen für ein Studium in der DDR, ihren Ängsten und Hoffnungen. Ein wichtiges Element des Films sind ihre Lieder, darunter das titelgebende Widerstandslied aus Guinea-Bissau. Zwar spiegeln sich in den Gesprächen die größeren politischen Konstellationen, die ein Studium in der DDR möglich machten, es werden jedoch keine Konzessionen an die ideologischen Gewissheiten gemacht, die man von einem DEFA-Dokumentarfilm oder einer Fernsehreportage zum Thema »Ausländerstudium« womöglich erwartet hätte. **Oyoyo** ist ein unbelastetes und einfühlsames Porträt eines kollektiv gelebten Exils und sollte zur Entstehungszeit offensichtlich zu Debatten anregen. Dass der Film dies auch heute noch leistet, ist ein Beweis für Chetna Voras Erfolg, aber auch ein Hinweis auf die noch immer latente Herausforderung, dem komplexen Erbe des »Internationalismus« in der DDR in der Post-Wende-Geschichtsschreibung gerecht zu werden. Die widerspenstige Kraft dieses Films mag jedoch gerade darin liegen, dass er sich auch für ein solches Vorhaben nicht so einfach vereinnahmen lässt.²

Frauen in Berlin (1982)

Chetna Voras nächstes Filmprojekt, **Frauen in Berlin**³, wurde einem verstörenden Akt institutioneller Gewalt unterworfen, als die Filmschule nach der internen Vorführung eines 140-minütigen Rohschnitts eine dras-



tische Kürzung verlangte und – als die Regisseurin dies ablehnte – die Arbeitskopie und das Rohmaterial beschlagnahmte. Lange meinte ich, annehmen zu können, dass die Filmschule *Frauen in Berlin* letztlich zerstört habe, denn dies war die allgemeine Annahme derjenigen, mit denen ich über den Film sprechen konnte. Es besteht kein Zweifel daran, dass Chetna Vora durch eine Intervention der Schule daran gehindert wurde, *Frauen in Berlin* fertigzustellen, dass das gesamte Filmmaterial beschlagnahmt wurde und dass es *nicht (mehr) da ist*; aber es gibt keinen Beweis dafür, dass es tatsächlich zerstört wurde. Das ist alles, was ich vorläufig mit Sicherheit sagen kann.⁴

Zweifel oder zumindest Gründe für Zweifel an der tatsächlichen Vernichtung des Filmmaterials von *Frauen in Berlin* kamen mir erstmals im Mai 2023 bei einem Gespräch mit Anita Vandenherz. Mehrfach erinnerte mich dieses Gespräch an eine einfache Forscher-Maxime: Dass etwas nicht dort ist, wo man es sucht, bedeutet nicht, dass jemand es zerstört hat.

Entstehung des Films

Für ihren Abschlussfilm wollte Chetna Vora lange Gespräche mit in Ostberlin lebenden Frauen führen. Die meisten dieser Frauen wurden offenbar von Anita Vandenherz kontaktiert, die von der Filmhochschule als Regieassistentin und Drehbuchautorin⁵ für *Frauen in Berlin* unter Vertrag genommen wurde. Seit Anfang der 1970er-Jahre arbeitete sie als freie Mitarbeiterin für die DEFA und war dabei oft für die Vorrecherchen zu Dokumentarfilmen verantwortlich. So bekam sie Einblicke in verschiedene gesellschaftliche Bereiche und Zugang zu unterschiedlichen Produktionsstätten und Arbeitskontexten. Anita Vandenherz brachte auch Erfahrungen aus der Theaterszene der DDR mit, sodass schließlich mehrere der für *Frauen in Berlin* interviewten Frauen in verschiedenen Funktionen im Theater tätig waren. Anita erzählte mir, dass Chetnas Idee nicht war, einen Film über ihren Freundeskreis zu machen, sondern dass sie mit Frauen sprechen wollte, die sie durch die Gespräche erst kennenlernen würde.

Die jüngste Gesprächspartnerin im Film ist ein 11- oder 12-jähriges Mädchen, die älteste die 83-jährige Elsa Frölich, die wohl einzige öffentliche Person unter diesen Frauen, eine kommunistische Widerstandskämpferin während der NS-Zeit, die in Anwesenheit ihrer Tochter interviewt wird. Bis auf zwei Ausnahmen wurden alle Interviews in Wohnungen, vermutlich in denen der jeweiligen Interviewpartnerinnen gedreht. Manchmal steht die interviewte Frau vor einem Fenster, sodass die Kamera einen Blick auf eine Stadtlandschaft oder einen Innenhof hinter ihr freigibt. Zwei Szenen wurden auf einem Balkon gedreht. Anita erinnert sich, dass neben den Frauen, manchmal ihren Kindern und

selten ihren männlichen Lebenspartnern, meist drei Personen am Set waren: Chetna Vora, Thomas Plenert und sie selbst. Um die Aufnahme des Tons hätten sich abwechselnd sie und Chetna gekümmert.

Die Beschlagnahmung

Nachdem Chetna Vora den Film mit Petra Heymann geschnitten hatte, musste sie ihn bei einer Vorführung in der Schule präsentieren. Es war wahrscheinlich das einzige Mal, dass *Frauen in Berlin* in der von Chetna beabsichtigten Länge und Form von einem Publikum gesehen wurde. Von dieser Vorführung gibt es einen Augenzeugenbericht von Christiane Mückenberger, die Chetna Voras Professorin für Filmgeschichte in Babelsberg war. 1993 wurde sie von der Filmemacherin Tamara Trampe im Rahmen eines Forschungsprojekts interviewt, das Trampe während der Auflösung der DDR-Filminstitutionen in den frühen 1990er-Jahren begonnen hatte. Trampes allgemeine Absicht war, Erinnerungsprotokolle von Frauen ihrer Generation zu sammeln, die im DDR-Filmwesen gearbeitet hatten. Und die konkrete Motivation für ihr Gespräch mit Christiane Mückenberger war, »etwas über die Ereignisse rund um Chetna Voras Film *Frauen in Berlin*« zu erfahren.⁶

Zu den Abnahmen oder Voransichten ihrer Filme haben sich die Studenten immer jemanden ausgesucht, den sie eingeladen haben, ihre Lobby. [Chetna] fragte mich, ob ich kommen würde, sie habe ihren Film vorzustellen. Und ich sagte, na selbstverständlich, und sie sagte: »Er ist etwas länger geworden als ich durfte.« Sagte ich, na du meine Güte, wenn er gut ist, wird man doch ein Einsehen haben. Ich ging also in diesen Raum, ich weiß noch, wo ich gesessen habe. Ich hab das optisch noch so genau in Erinnerung und hatte mir nichts Böses dabei gedacht.

...

Bevor es losging, kam der Fachrichtungsleiter Regie rein, Karl-Heinz Bohm, und sagte: »Hier drin sitzt ein Student, der gar keinen Ausweis mehr für unsere Hochschule hat.« Und das war der einzige Beitrag, den [Bohm] geleistet hat. Alles schreckte auf und es erhob sich einer, es war Hans Wintgen,⁷ der bei der Hochschulleitung nicht beliebt war, und er sagte: »Ja das stimmt.« Er war schon in der Examensklasse. »Meiner ist abgelaufen.« Da war die Stimmung schon klar, denn Bohm wusste, da sitzen Leute drin, die er eigentlich nicht mochte, die er hasste. Aber das Entscheidende war, dieser Fachrichtungsleiter hat den Film gar nicht mit geguckt. Er ging raus.

...

Ich sah einen faszinierenden Film. Ich weiß gar nicht, wie lang er war, ich hatte nur den Eindruck, er war zu



kurz, weil ich bis heute einige Einstellungen wie die einer schwarzhaarigen Frau in einem Fenster sehen kann, oder eine alte Frau vor einer Mauer. Ich weiß nicht, wie lange das nun her ist, zehn Jahre? Der Film hat mich so beeindruckt, weil dieses Bild, das eine ausländische Frau von außen, wie es schien, über unser Leben gemacht hat, ich in noch keinem professionellen Film jemals gesehen hatte. Das war so ein Bild von unten, es war nicht draufgeguckt, sondern es war so plastisch, es war so umfassend und trotzdem so detailgenau. Es war so intim und trotzdem so ein großer Bogen.⁸

Auch Lars Barthel und Anita Vandenherz erinnern sich an diese Vorführung. Ihre Erinnerungen unterscheiden sich hinsichtlich des genauen Ortes, an dem sie stattfand (auf oder außerhalb des Campus-Geländes?), doch beide bestätigen, dass der Film alle Anwesenden verblüffte, dass Chetna Vora viel positive Anerkennung von den Kommilitoninnen und Kommilitonen erhielt und dass es danach Spannungen im Raum gab. Sicher ist, dass die Schulleitung von Chetna verlangte, den Film drastisch zu kürzen, und dass Chetna sich weigerte. Aber sie wusste, dass sie sich in diesem Konflikt mit der Schule nicht durchsetzen konnte und dass sie den Film in der Form, die er hatte, stehlen musste, um ihn zu retten.

Man hat [...] folgenden Umstand gewusst: Der Vorwand war, der Film sei zu lang. [Chetna] hatte die Vorgabe, eine halbe Stunde daraus zu machen. Unter diesem Vorwand haben sich die beiden Dozenten Manfred Hildebrandt [Dozent für Kamera] und Armin Hagen-Liersch [Chef der Abteilung Produktion] den Film noch einmal angeguckt mit der Maßgabe, wir wollen der Chetna doch mal helfen, eine ansehbare Kopie zu machen, die wir vielleicht auch im Fernsehen zeigen

können. Denn damals war diese Pression schon, fernsehvorführbare Filme zu machen, auch in der Länge. Chetna hatte die Aufgabe, den Film diesen beiden Herren noch mal vorzuführen.

...

Sie hatte ihre große Jutetasche bei sich und die Schnittmeisterin brachte immer jeweils die Filmrollen, [Chetna] zeigte sie und ließ dann immer die Rollen in ihrem Jutesack verschwinden und tat in die Filmbüchsen etwas anderes rein. Und die Schnittmeisterin hat das immer brav, preußisch ordentlich in ihrem Schrank verschlossen, während Chetna eine Rolle nach der anderen in ihrem Säckchen drin hatte und damit von hinten gewandert ist. Was sie sich gedacht hat, wie sie das vertuschen wollte, weiß ich nicht. Die Rechtslage war ungeklärt, denn eigentlich hatten die ausländischen Studenten das Recht, ihre Examensarbeiten mitzunehmen, denn sie mussten sie ja im eigenen Land vorführen. Bei ihr, da der Film nicht abgenommen war, konnte die Schule sagen, das durfte sie gar nicht. Sie aber wusste genau, sie muss diesen Film retten und hat es eben auf diese Weise getan.

...

Es war kurz vor Weihnachten, und sie hat offenbar nicht geglaubt, dass sich Hildebrandt und Liersch gleich dransetzen würden. Vielleicht wollte sie eine Kopie ziehen lassen und das dann wieder in Ordnung bringen. Aber die beiden konnten es kaum erwarten und haben sich zwischen Weihnachten und Neujahr das Zeug rausholen lassen – so kenne ich die Version – und waren sehr verblüfft, dass ihnen da plötzlich Schwarzfilm vorgeführt wurde. Bei der ersten Rolle – na ja, ein Versehen vielleicht, aber dann merkten sie, was los war. Und dann ging die Bombe los und das, was typisch für die Schule war: Es setzte sich niemand mit Chetna in Verbindung.



Frauen in Berlin

Nein, es wurde sofort zum Kadi gegangen, es wurde angezeigt. Das ist das, was mich so rasend empört hat, weil diese Herrschaften, diese verlogenen, so taten, als ob sie da einen rechtlichen Vorgang beförderten, dabei war das eine Unrechtstat ersten Ranges.⁹

Während der Diebstahl sehr schnell entdeckt wurde und Chetna die Filmrollen an die Schule zurückgeben musste, gelang es ihr, ihre Version des Films zu kopieren. Anita Vandenerz kann sich noch ziemlich genau daran erinnern, wie es dazu kam. Anwesend waren wahrscheinlich sie, Chetna, Lars Barthel und Thomas Plenert. Sie projizierten den Film auf eine weiße Wand oder ein Laken und filmten ihn mit einer VHS-Kamera ab. Während ein 16mm-Projektor nicht so schwer zu bekommen war, war eine VHS-Kamera damals eine Rarität. Lars Barthel erinnert sich, dass beide Geräte von einem Freund zur Verfügung gestellt wurden, der als Techniker an der Volksbühne gearbeitet hatte.¹⁰

Das gegen Chetna Vora eingeleitete Strafverfahren wegen Diebstahls von »öffentlichem Eigentum« wurde eingestellt, als der Staatsanwalt erkannte, dass die Affäre dem Ruf der Schule schaden könnte, wenn sie in einem Gerichtsverfahren öffentlich würde. Am Ende wurde niemand angeklagt, aber das beschlagnahmte Filmmaterial tauchte auch nie wieder auf. Was von dem Film blieb, ist das von Lars Barthel gesicherte und später in eine digitale Datei umgewandelte VHS-Band. In dieser Form wurde *Frauen in Berlin* meines Wissens erstmals im Mai 2015 im Filmmuseum Potsdam in einem von Claus Löser organisierten Programm öffentlich gezeigt. Seitdem wurde der Film 2018 im Zeughauskino in Berlin und auf dem Remake Women's Film Festival in Frankfurt, im August 2022 auf der documenta fifteen, im Juni 2023 beim Hamburger Kurzfilmfes-

tival sowie im Juli 2023 im Kino »Arsenal«, Berlin, im Rahmen von »Film Undone. Elements of a Latent Cinema« gezeigt. Im März 2024 organisierte die Kuratorin Nida Ghouse eine Vorführung des Films auf einem vom »Satyajit Ray Film & Television Institute« veranstalteten Filmarchiv-Kolloquium in Kalkutta.

Eine der ungelösten Fragen im Zusammenhang mit *Frauen in Berlin* ist, warum die Schule eine so ablehnende Haltung gegenüber dem Film einnahm. Während nichts, was in diesen 140 Minuten gesagt wird, offen rebellisch ist, berührt vieles davon Themen, die für DDR-Filmemacherinnen und Filmemacher als heikel galten, wie Hierarchien am Arbeitsplatz, Inkompetenz von Vorgesetzten, sexualisierte Gewalt, Depressionen und die notorische Tatsache, dass das reale Leben nicht alle fortschrittlichen Versprechen, die der sozialistische Staat seinen Bürgerinnen und Bürgern machte, erfüllte. Viele der Frauen in diesem Film zeigen sich desillusioniert über das Potenzial der Gesellschaft, allen ihren Mitgliedern ein glückliches und sinnvolles Leben zu ermöglichen. Keine von ihnen macht daraus jedoch eine ausdrückliche politische Aussage. Sie sprechen aus unterschiedlichen Perspektiven, Haltungen und Erfahrungen, und ihre persönlichen Schilderungen ergeben keine eindeutige Schlussfolgerung.

Gerade das Fehlen einer klaren ideologischen Agenda mag den Film für Prüfung und Zensur verdächtig gemacht haben. Die Tatsache, dass fast alle Gespräche in den Wohnungen der Frauen stattfinden, trägt zu einem Gefühl der Integrität bei, das die private Sphäre autonom und souverän erscheinen lässt. Eine Beobachtung, die Anne Barnert zu den Filmen von Hans Wintgen macht (siehe Endnote 7), ist auch für *Frauen in Berlin* zutreffend: »Die private Sphäre begann während der 1970er-Jahre zu einem von Staat und Partei



misstrauisch beobachteten und sorgfältig überwachten Bereich der DDR-Gesellschaft zu werden.« Die »Original-Ton-Aussage« ins Zentrum eines Films zu stellen, um die Protagonistinnen ein »selbstbestimmtes »eigenes sprachliches Bild« hervorbringen« zu lassen, wie Barnert es für Wintgens Filme beschreibt,¹¹ war ein dokumentarischer Ansatz, der in direkter Opposition zum Kontrollbedürfnis und der Autorität eines »Beobachters« stand. In ähnlicher Weise war womöglich Chetna Vora gewährende Interviewpraxis – »nicht als eine, die ausfragt, sondern die man ins Vertrauen zieht«¹² – eine Provokation für jeden, der bei einer studentischen Arbeit Ungehorsam befürchtete.

Ein 23-minütiger Film mit dem Titel *Ansichten, Ansprüche: Frauen über sich selbst*

Ich kenne keine eindeutigen Dokumente oder Berichte aus erster Hand über die Gründe, warum die Verantwortlichen an der Filmhochschule *Frauen in Berlin* in der Form, wie Chetna Vora ihn vorgelegt hat, ablehnten. In seinem zweiseitigen Gutachten zu *Frauen in Berlin* (siehe Endnote 12), räumt Ulrich Weiß ein, dass ihm »kein anderer Dokumentarfilm der DDR bekannt [ist], der Emanzipation so umfassend begriffen hat (nicht reduziert auf materielle und soziale Unabhängigkeit)«. Er bescheinigt Chetna Vora »außergewöhnliche künstlerische Fähigkeiten« und bewertet den Film als »ausgezeichnet«. Am Ende der Seite fügt Weiß hinzu: »Ich wünsche Chetna Vora Glück.«¹³

Wie lässt sich die Lücke erklären zwischen diesem klugen, sympathisierenden Gutachten und der Art und Weise, wie *Frauen in Berlin* von der Filmhochschule offiziell behandelt wurde? In Ermangelung schriftlicher Belege, warum die Schule so handelte, wie sie handelte (und wer für diese Handlungen verantwortlich war),

könnte ein 23-minütiger Film mit dem Titel *Ansichten, Ansprüche: Frauen über sich selbst* als Anhaltspunkt für einige Vermutungen dienen. Der Film existiert als 16mm-Positivkopie im Archiv der heutigen Filmuniversität Babelsberg. Er besteht aus Ausschnitten aus dem Originalmaterial von *Frauen in Berlin*, einer Quelle, die darin ebenso unbenannt bleibt wie Chetna Vora als Urheberin. De facto wird niemand persönlich genannt. Das Stück beginnt mit dem genannten Titel und endet einfach mit: »Ausschnitte aus einer studentischen Arbeit der Hochschule für Film und Fernsehen«, gefolgt von einem Copyright für das DDR-Fernsehen und der Jahreszahl 1983.¹⁴

Anita Vandenerz geht davon aus, dass *Ansichten, Ansprüche ...* in den Fernsehstudios der DDR in Adlershof geschnitten wurde. Sie erinnert sich, dass sie 1983 gebeten wurde, den Redakteuren dort bei der Erstellung einer Fernsehfassung von *Frauen in Berlin* zu helfen, was sie aus Respekt vor Chetna, die das Land bereits verlassen hatte, ablehnte. Als sie diese Erinnerung mit mir teilte, stellte Anita Vandenerz meine Annahme infrage, das ursprüngliche Filmmaterial von *Frauen in Berlin* sei zerstört worden. Sie hatte den Eindruck, eine Absicht hinter der Fernsehfassung sei gewesen, aus Chetna Vora's Material »wenigstens etwas zu machen«, denn der Wert der Gespräche mit den Frauen sei von einigen Verantwortlichen durchaus erkannt worden. Anita Vandenerz vermutet daher, dass das Material bis 1989 im Fernseharchiv in Adlershof gelagert gewesen sein könnte. Sollte diese Vermutung zutreffen, würde sich der Fluchtpunkt des Verschwindens (und die Frage nach der Verantwortung) auf einen Zeitpunkt nach dem Zusammenbruch der DDR verschieben.

Ich wusste zwar von der Existenz einer »Kurz-« oder »Hochschul-Fassung« von *Frauen in Berlin*, aber erst als ich diese im Frühjahr 2023 endlich sah, wurde mir bewusst, was diese »Fassung« eigentlich war, und dass sie Merkmale und redaktionelle Entscheidungen aufweist, die uns Hinweise geben können, was in den Augen einiger (aber wessen Augen?) an *Frauen in Berlin* »falsch« war, abgesehen von seiner Länge.

Zunächst einmal hat der neue Titel etwas Abwertendes an sich. »Ansichten« und »Ansprüche« sind an sich keine negativen Begriffe, aber in Kombination bekommen sie eine despektierliche Tendenz. Diese wird durch den zweiten Teil verstärkt: Auch »Frauen über sich selbst« könnte einen neutralen Sinn haben, summiert den Titel aber eher zu der herablassenden Annahme, dass »wir in diesem Film Frauen sehen, die nur über sich selbst und ihre (überzogenen) Ansprüche sprechen«. Als Ersatz für den ursprünglichen Titel »Frauen in Berlin«, der viel Raum lässt sowohl für das, was diese Frauen sagen, als auch für das, was man daraus macht, erscheint mir der neue Titel wie eine Disziplinarmaßnahme.

Nur vier der ursprünglich vierzehn interviewten Frauen erscheinen in der 23-minütigen Neubearbeitung. Während in Chetna Voras Version alle Protagonistinnen anonym bleiben (mit Ausnahme von Elsa Frölich, die sich selbst vor der Kamera identifiziert), werden diese vier nun durch Bildtexte identifiziert, die Vornamen und Initialen sowie knappe Sätze wie »Witwe, Mutter von drei erwachsenen Kindern« oder »wiederverheiratet, Mutter von vier Kindern« enthalten. In den Gesprächen, die wir mit ihnen in *Frauen in Berlin* sehen, machen diese vier Frauen deutlich, dass sie es für einen Vorzug halten, allein zu leben und unabhängig zu sein, anstatt mit Männern zusammenzuleben, die herablassend, unverantwortlich und emotional labil sind. In der »Kurzfassung« jedoch lassen ihre Äußerungen eine feste heterosexuelle Beziehung in Verbindung mit einem erfolgreichen Berufsleben als Ideal erscheinen. Es wurden Zwischentitel eingefügt, um die immensen Lücken zu schließen, die in den Erzählungen dieser Frauen nun klaffen. So sieht das, was ein unansehnlicher Torso hätte bleiben können, nun aus wie ein sauber produzierter, sendefertiger Fernsehkurzfilm. Die »Kurzfassung« enthält sogar zwei Szenen, die nicht in Chetna Vora Schnitt enthalten sind – Beleg dafür, dass der- oder diejenige, der oder die dieses Stück 1983 geschnitten hat, noch Zugang zu den Original-Rushes¹⁵ hatte und nicht nur zu der beschlagnahmten 16mm-Kopie von Chetna Vora Schnittfassung.

Ein Hinweis auf die Brille, durch die das Material gesehen wurde, könnte die Tatsache sein, dass in dieser Fassung eine der sehr seltenen »politischen« Äußerungen des Originalfilms zum Schlussstatement wird, indem sie aus ihrem Zusammenhang gerissen wird. Eine der Frauen – jetzt »Renate H.« – fasst ihre Überlegungen zu »per-



Im Text erwähnte Filme:

- *Oyoyo* | Regie: Chetna Vora, Kamera: Lars Barthel, DDR, 1980
- *Johanna Just* | Regie: Hans Wintgen, Kamera: Peter Badel, DDR, 1980
- *Frauen in Berlin* | Regie: Chetna Vora, Kamera: Thomas Plenert, DDR, 1982
- *Ansichten, Ansprüche: Frauen über sich selbst* | DDR, 1983
- *Thai und Than Huong* | Kamera: Nguyen Van Nhiem, DDR, 1983
- *Gespräche in einer strahlentherapeutischen Klinik* | Regie: Hans Wintgen, Kamera: Jürgen Rudow, DDR, 1985
- *Der rote Milan* | Regie: Hans Wintgen, Kamera: Klaus Freymuth, DDR, 1991

sönlichen Wünschen« mit den Worten zusammen, dass sie am meisten danach strebe, sich »für die Gesellschaft nützlich zu machen«. Aus dem Originalgespräch wissen wir jedoch, dass diese Aussage am Ende eines ausführlichen Berichts über eine erfolgreiche Karriere steht, die sich diese Frau gegen häufige Demütigungen durch männliche Vorgesetzte erkämpft hat. Vor diesem Hintergrund ist die »Verkürzung« in der 23-minütigen Sendung als eine weitere Disziplinierungsmaßnahme gegen eine Frau zu sehen, die sich in ihrem Leben erfolgreich gegen eine solche Bevormundung gewehrt hat.

»Programmänderung«

Wurde *Ansichten, Ansprüche* ... ausgestrahlt? Ich hatte schon vor längerer Zeit beim Deutschen Rundfunkarchiv (DRA) in Potsdam nachgefragt, ob der Filmtitel *Frauen in Berlin* oder der Name »Chetna Vora« in der Datenbank auftauchen, aber das war nicht der Fall. Der Fernsehlook des 23-Minuten-Schnitts und der neue Titel motivierten einen erneuten Versuch herauszufinden, ob der Film tatsächlich ausgestrahlt wurde. Auch für *Ansichten, Ansprüche: Frauen über sich selbst* wurde in der DRA-Archivdatenbank zunächst kein Eintrag gefunden. Eine Volltextsuche der Archivarin Martina Seidel in allen Ausgaben der wöchentlichen Fernsehzeitschrift der DDR, »FF dabei«, brachte aber schließlich die Entdeckung, dass der Film tatsächlich am 13. September 1983 um 22:50 Uhr auf dem Programm stand. Der Kalender für diesen Tag kündigte ihn als »Beitrag der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR« an. Doch dann fand Frau Seidel noch ein internes

- sung dauern einige Gespräche länger als in der kürzeren Fassung, aber Lars Barthel kann sich an keinen Konflikt mit der Schule erinnern, der darauf hindeuten würde, dass die kürzere Fassung ohne Chetnas Zustimmung geschnitten wurde. Die Kopie der längeren Fassung könnte die Arbeitskopie gewesen sein, die ausländische HFF-Absolventinnen oder Absolventen behalten durften.
- 2 Seit *Oyoyo* bei einer Vorführung im Berliner Zeughauskino im März 2019 in gewisser Weise »wieder aufgetaucht« ist, wurde er (auch von mir) meist in einem »postkolonialen« Rahmen kontextualisiert oder in Debatten über Deutschlands Versagen, die Vorzüge der Migration anzuerkennen, von der es fortwährend profitiert hat – im Osten wie im Westen. Vielleicht ist es aber an der Zeit, die Tatsache ernster zu nehmen, dass *Oyoyo* eher einen imaginären Raum erschafft, als dass er versucht, einen bestehenden zu dokumentieren oder ihm gerecht zu werden. Bis auf die allerdings prägnante Tatsache, dass die gemeinsame Sprache innerhalb dieser internationalen Studierendengemeinschaft Deutsch ist, gibt der Film kaum Hinweise auf den Ort seiner Entstehung. Jedenfalls scheint es weder der Regisseurin noch den Befragten darum zu gehen, über ihr Verhältnis zur DDR oder ihre Rolle als »Ausländer« zu sprechen. Der Film macht ganz im Gegenteil eine diasporische Perspektive auf, die den Identitätskonflikten der Mehrheitsgesellschaft kaum eine Rechenschaft schuldig ist.
 - 3 *Frauen in Berlin*, DDR 1982, 140 min – Der Film hatte mindestens zwei weitere Arbeitstitel: »Paternoster« (nach Auskunft von Anita Vandenherz), was die symbolische Bedeutung der beiden sehr langen Einstellungen auf einen solchen türlosen Fahrstuhl am Anfang und etwa in der Mitte des Films unterstreicht; und »Schattenbilder« – tatsächlich erscheint zu Beginn der als VHS-Kopie erhaltenen 140-minütigen Fassung dieser Titel mit Schreibmaschine und in Großbuchstaben geschrieben. Der Titel *Frauen in Berlin* kommt im Film nicht vor, hat sich aber als der Titel durchgesetzt, für den sich Chetna Vora nach Auskunft der Zeitzeuginnen bzw. Zeitzeugen letztlich entschieden hatte.
 - 4 In einer frühen Phase unserer Gespräche hatte mich Lars Barthel einmal darauf hingewiesen, dass es kein »Vernichtungsprotokoll« für *Frauen in Berlin* gebe. Die Zerstörung eines Studentenfils scheint eine extreme, aber keineswegs unbekannt Disziplinarmaßnahme an der Babelsberger Filmhochschule gewesen zu sein.
 - 5 Ein Drehbuch war nach Anita Vandenherz' Auskunft auch für einen Dokumentarfilm eine formale Vorgabe der Hochschule. Sie habe sich eines Abends hingesetzt und eine Reihe von Gesprächen aufgeschrieben, die so oder so ähnlich stattfinden *könnten*. Damit war der Auflage Genüge geleistet. Bei den Dreharbeiten spielte dieses Drehbuch jedoch keine Rolle.
 - 6 Diese Gespräche wurden nie veröffentlicht. Eine Kopie der Abschrift des Gesprächs mit Christiane Mückenberger gab mir Lars Barthel zu Beginn meiner Recherchen zu *Frauen in Berlin*. In dem einzigen kurzen Gespräch, das ich mit Tamara Trampe nach einer Vorführung des Films im Zeughauskino in Berlin im September 2018 führte, stimmte sie zu, dass ich daraus zitieren könne, sollte dies jemals von Nutzen sein. Tamara Trampe ist im November 2021 verstorben.
 - 7 Hans Wintgen war ein Kommilitone von Chetna Vora, sie waren in der gleichen Klasse. Lars Barthel erinnert sich, dass Chetna Wintgen sehr schätzte, aber nie mit ihm gearbeitet habe. Wintgen war ein Renegat, in der Schule ebenso wie später bei der DEFA, ein kompromissloser Beobachter des Alltags, dessen Filme zensiert wurden und kaum ein öffentliches Leben hatten. Seinen womöglich wichtigsten Film, *Gespräche in einer strahlentherapeutischen Klinik*, drehte er 1985 für die »Staatliche Filmdokumentation« (SFD) am Staatlichen Filmarchiv der DDR unter dem Schutz der Ausnahmeregelungen, die bei der SFD ein weniger zensiertes Arbeiten ermöglichten. Wintgen wurde erst vor einigen Jahren durch Anne Barnerts verdienstvolle Monografie »Mit Behutsamkeit – Hans Wintgens Filmbeobachtungen der DDR« (Berlin: Verbrecher Verlag 2018) rehabilitiert. 1981 hatte die HFF Wintgens Abschlussfilm *Johanna Just* abgelehnt, einen einstündigen Dokumentarfilm, in dem eine 69-jährige Arbeiterin und Mutter von sieben Kindern nüchtern, aber nicht unglücklich über ihr hartes Leben berichtet. Erst nachdem *Johanna Just* 1982 bei einer Präsentation von Studentenfildern an der Akademie der Künste viel Aufmerksamkeit und auch positive Resonanz erhalten hatte, erklärte sich die Schule zähneknirschend bereit, Wintgen sein Diplom zu überreichen – »an einer Bushaltestelle«, wie Wintgen Anne Barnert erzählte, denn sein Passierschein für das Schulgelände war bereits abgelaufen. Wie Chetna Vora scheint auch Hans Wintgen in seinen Filmen auf lange, geduldige Gespräche und auf die Kraft und Poetik des gesprochenen Wortes gesetzt zu haben. Wenn *Johanna Just* letztlich als »Dokument einer verweigerten Selbstzensur« (Barnert, »Mit Behutsamkeit – Hans Wintgens Filmbeobachtungen der DDR«, S. 73) alle Änderungs- und Kürzungswünsche überlebt hat, erinnert dies wiederum an *Frauen in Berlin*, auch wenn hier das überlieferte Dokument nur eine dürtige Kopie ist. Ich bin Thomas Heise dankbar für ein Gespräch über Hans Wintgen und den Hinweis auf das Buch von Anne Barnert.
 - 8 Christiane Mückenberger im Gespräch mit Tamara Trampe. Zitiert aus dem unveröffentlichten Transkript einer Tonaufnahme in Privatbesitz. Handschriftliche Korrekturen am Transkript wurden ggf. übernommen. Sprachliche Fehler der Transkription wurden stillschweigend korrigiert, wo sie das Verständnis des Gesagten erschwert hätten. Für Hilfe bei der Bearbeitung der Transkription danke ich Cornelia Klauß.
 - 9 Christiane Mückenberger im Gespräch mit Tamara Trampe, ebd.
 - 10 Diese Person war wahrscheinlich Klaus Freymuth, der von 1976 bis 1979 an der Volksbühne in Berlin gearbeitet hatte und dann ein eigenes Videostudio gründete, das Werbe- und Imagefilme produzierte, aber auch die wachsende Oppositionsbewegung in der DDR dokumentierte. 1984 wurde Freymuth wegen »unerlaubten Besitzes von Filmgeräten« verhaftet und sein Studio wurde aufgelöst. Er unterstützte weiterhin die Opposition und wurde durch die Verbreitung von Videos zu einer wichtigen Figur bei der Popularisierung der Protestbewegung. (Die Sammlung Klaus Freymuth befindet sich in der Obhut der Havemann-Gesellschaft, <https://www.havemann-gesellschaft.de/archiv-der-ddr-opposition/buergerbewegung-ab-1989/neues-forum/sammlung-klaus-freymuth/>). Beim Zusammenstellen dieser Fußnote bin ich auch auf die Information gestoßen, dass Klaus Freymuth der Produzent und Kameramann von Hans Wintgens letztem Film *Der rote Milan* (1991) war, einem halbstündigen Interview für den Deutschen Fernsehfunke mit dem ehemaligen Stasi-Offizier Heinz Kilz. Es wurde am 12. Juni 1991 ausgestrahlt, ein halbes Jahr vor der Auflösung des Senders und zwei Monate bevor Klaus Freymuth bei einem Autounfall ums Leben kam.
 - 11 Barnert, »Mit Behutsamkeit – Hans Wintgens Filmbeobachtungen der DDR«, S. 12–13.
 - 12 Formulierung von Ulrich Weiß in seinem Gutachten über *Frauen in Berlin* (»Regiediplom«, zweiseitiges Typoskript, datiert »Ferch, d. 26.3.1982«, in Privatbesitz).
 - 13 Ulrich Weiß genoss unter Filmemacherinnen und Filmemachern der Generation von Chetna und Lars großen Respekt für seine mutigen Versuche, sich als Drehbuchautor, Regisseur und Lehrer ideologischer Einengung und Bevormundung zu widersetzen. Weiß starb 2022. Es gehört zu den größten Versäumnissen meiner Recherchen, nie mit ihm gesprochen zu haben.
 - 14 Ich habe *Ansichten, Ansprüche* ... im Frühjahr 2023 einmal im Archiv der Filmuniversität Babelsberg sichten können. Aufgrund eines laufenden Digitalisierungsprojekts an der Filmuniversität Babelsberg wurde die Kopie kurz darauf als vorübergehend nicht verfügbar eingestuft und ist es immer noch (Stand August 2024). Meine Beschreibung des Films basiert auf Notizen und Erinnerungen aus dieser einmaligen Sichtung.
 - 15 Rushes: Rohmaterial, unbearbeitetes Filmmaterial, das während der Dreharbeiten zu einem Film aufgenommen wird.



Manfred Krug als Balla in *Spur der Steine* (Frank Beyer, 1966)

Wir sind das Publikum!

Leserbriefe zum Verbot von Frank Beyers *Spur der Steine* (1966)

Ein aus der Zeit gefallener Film: *Spur der Steine* und die Nachwirkungen des 11. Plenums

■ Michael Wedel

Frank Beyers *Spur der Steine* ist heute national wie international einer der bekanntesten, wenn nicht sogar der bekannteste in der DDR produzierte Spielfilm. Der 1965 gedrehte und im Sommer 1966 kurzzeitig in ausgewählten DDR-Kinos gezeigte Film verdankt seine späte Popularität vor allem der Tatsache, dass er bereits wenige Tage nach seiner Erstaufführung verboten wurde. Jahrzehntlang lag er in den Tresoren des DDR-Staatsarchivs und wurde erst nach dem Fall der Mauer und dem Ende der DDR wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Zusammen mit sieben weiteren DEFA-Spielfilmen, die nach dem 11. Plenum des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) Mitte Dezember 1965 verboten wurden, lief *Spur der Steine* im Februar 1990 im Internationalen Forum des jungen Films der Berliner Filmfestspiele, kam anschließend regulär in die Kinos und avancierte zum beliebtesten und kommerziell erfolgreichsten aller sogenannten Verbotsfilme.¹ Nicht nur in Deutschland genießt er seither fast Kultstatus, zeigt er doch eine schillernde neue Facette der DEFA-Gegenwartsfilm-Tradition, indem er eine seinerzeit hochmodern anmutende Erzählweise mit einer um ein melodramatisches Liebesdreieck kreisenden Handlung verbindet und Momente deftiger Gesellschaftskritik mit komischen Einlagen und einer Prise selbstreflexiver Gattungssironie vermischt.

Hauptfigur des Films, der nach dem gleichnamigen Roman von Erik Neutsch entstand, ist Hannes Balla (Manfred Krug), Vorarbeiter einer Zimmermannsbrigade auf der Großbaustelle »Schkona«. Die »Ballas«, wie sie genannt werden, halten sich weniger an Parteirichtlinien als an praktische Lösungen für industrielle Produktionsprobleme und Versorgungsengpässe, arbeiten hart und trinken viel – für die einen sind sie Helden der Arbeit und des Alltags, für die anderen ein öffentliches Ärgernis. In einer Folge von Rückblenden erzählt der Film die Ereignisse, die zum Disziplinarverfahren gegen den jungen und ehrgeizigen Parteisekretär Werner Horrath (Eberhard Esche) führten, der die Arbeitseffizienz steigern und Ballas Ego verkleinern wollte. Sowohl Horrath als auch Balla verlieben sich in Kati Klee (gespielt von der polnischen Schauspielerin Krystyna Stypułkowska), eine junge Ingenieurin, die mit der Leitung der Baustelle betraut wird. Während Kati sich für die eher unbeholfenen Annäherungsversuche des Intellektuellen Horrath erwärmt, fühlt sie sich doch auch von Ballas Geradlinigkeit und Unangepasstheit angezogen. Als Kati von Horrath (der mit einer anderen Frau verheiratet ist) schwanger wird, beschließt sie, es geheim zu halten und die Baustelle und ihren Job zu verlassen, um ein neues Leben zu beginnen. Am Ende wird Horrath als moralisch untauglicher Parteisekretär eingestuft und seines Amtes enthoben, während Balla,

der sich als treuer Freund Katis erwiesen hat, sich der Partei annähert.

Der Ruhm, den *Spur der Steine* bei Filmhistorikern und Cineasten im wiedervereinigten Deutschland und im Ausland genießt, hängt eng mit seinem Status als Film zusammen, der »aus der Zeit gefallen« scheint, wie Karen Ruoff Kramer es so treffend formulierte.² Da er nur das prominenteste Beispiel aus mehr als einem Dutzend Spielfilmen ist, die dem wohl heftigsten Akt politischer Zensur in der Geschichte der staatlichen Produktionsgesellschaft DEFA zum Opfer fielen, ist die ideologische Agenda hinter den Entscheidungen des 11. Plenums filmhistorisch umfassend dokumentiert und breit aufgearbeitet worden.³ Ursprünglich als Forum zur strategischen Planung der Staatswirtschaft gedacht, rückte bei dem vom 16. bis 18. Dezember 1965 in Ostberlin abgehaltenen Plenum die verheerende Situation der DDR-Industriewirtschaft schnell in den Hintergrund. Umso unerbittlicher konzentrierte sich die Diskussion auf die von den Mitgliedern des Zentralkomitees als eklatant empfundenen Defizite der kulturellen Hervorbringungen der DDR. Die Folge war die vollständige Zensur zahlreicher Bücher, Theaterstücke und Tonträger bis hin zum Verbot fast der gesamten Jahresproduktion an DEFA-Spielfilmen. Zusammen mit anderen abendfüllenden Produktionen wie Frank Vogels *Denk bloß nicht, ich heule* (1965), Gerhard Kleins *Berlin um die Ecke* (1965/66 + 1990), Kurt Maetzig's *Das Kaninchen bin ich* (1965), Herrmann Zschoches *Karla* (1965 + 1990) oder Jürgen Böttchers *Jahrgang 45* (1966 + 1990) wurde *Spur der Steine* offiziell als irreführend und potenziell subversiv gebrandmarkt.

Seit der Wiederentdeckung einer erhaltenen Filmkopie von *Spur der Steine* in der Spätzeit der DDR wurde Frank Beyers Film immer wieder eingehenden analytischen Betrachtungen unterzogen.⁴ Was jedoch bis heute fehlt, ist ein konkreter Einblick in die Reaktionen des Kinopublikums auf diesen rücksichtslosen Eingriff der Politik in die DDR-Filmkultur. Auf der Grundlage erst vor einiger Zeit entdeckter, bislang unveröffentlichter »Leserbriefe« zum Verbot von *Spur der Steine*, die an die Zeitschrift »Film Spiegel« gerichtet waren, soll im Folgenden diese entscheidende Dimension zum Verständnis der sozialen und kulturellen Auswirkungen des 11. Plenums näher beleuchtet werden.

Vorab sei jedoch noch einmal kurz die Chronologie der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Films rekapituliert. Das Drehbuch für *Spur der Steine* wurde zwischen Juni 1964 und Januar 1965 ausgearbeitet, die Filmarbeiten fanden zwischen April und Oktober 1965 statt.⁵ Im November 1965 erfolgte die Rohschnittabnahme. Obwohl der Film während des 11. Plenums namentlich nicht mal erwähnt wurde, reagierten Beyer und seine Mitarbeiter in der KAG (Künstlerische Ar-

beitsgruppe) »Heinrich Greiff« auf die Veränderung des politischen Klimas durch die Beschlüsse des Plenums und schnitten Teile des Films um oder drehten sie neu. Im März 1966 bewertete eine Kommission aus hochrangigen Vertretern des DEFA-Studios und des Ministeriums für Kultur die Endfassung von *Spur der Steine* und kam in allen Punkten zu einem negativen Ergebnis. Die endgültige Entscheidung wurde jedoch an den »Filmbeirat« des Ministeriums delegiert, in dem die ideologischen Debatten fortgesetzt wurden, ohne jedoch zu Schlussfolgerungen zu gelangen, die ein Verbot der öffentlichen Aufführung des Films gerechtfertigt hätten. Ganz im Gegenteil empfahl der Beirat die Freigabe des Films, da er ihn als »wichtigen Beitrag in der Entwicklung des Gegenwartsfilms, der sich mit Problemen des sozialistischen Aufbaus befaßt«, ansah.⁶

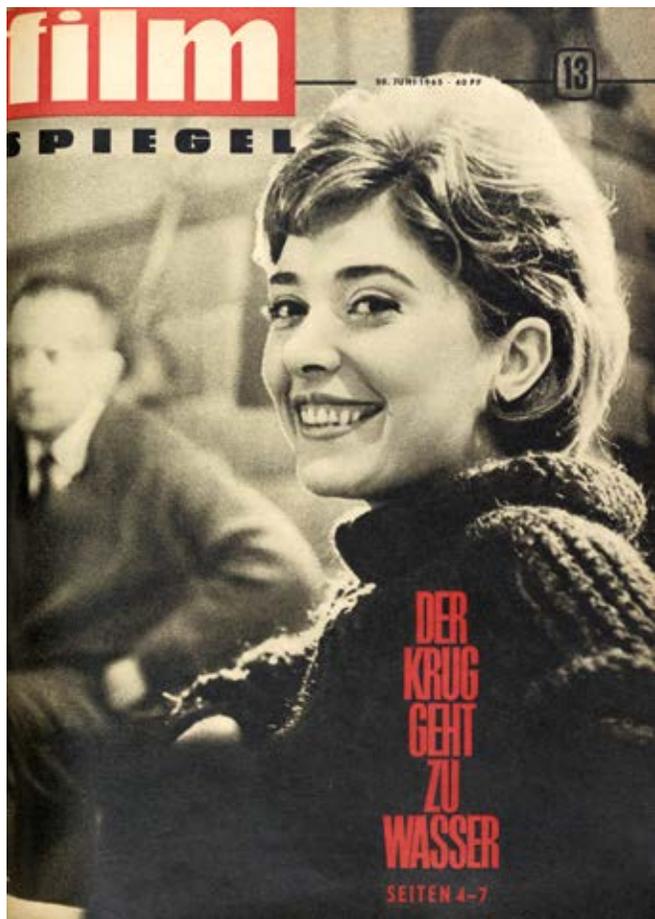
Spur der Steine wurde am 15. Juni 1966 im »Thalia«-Kino in Potsdam-Babelsberg im Rahmen der Arbeiterfestspiele uraufgeführt und dort eine Woche lang in ausverkauften Vorstellungen gezeigt. Der Film war für das Festival in Karlovy Vary vorgesehen und sollte am 1. Juli mit 56 Kopien in die Kinos der DDR kommen,

eine für DEFA-Verhältnisse recht hohe Zahl. Zwei Tage vor dem Start beschloss das Zentralkomitee der Partei jedoch, den Film aus dem Kinoprogramm zu nehmen und die Plakate aus den Innenstädten zu entfernen. Zur Rechtfertigung dieser Maßnahmen wurde eine Strategie entwickelt: Es wurden Proteste gegen den Film organisiert, um den öffentlichen Widerstand gegen die Darstellung der DDR-Gesellschaft zu inszenieren und die ersten Aufführungen in Berlin, Leipzig und Rostock zu stören. Das »Neue Deutschland« veröffentlichte unter dem Pseudonym »Hans Konrad« eine manipulierte Filmkritik und informierte die überregionale Leserschaft darüber, dass das heimische Publikum eindeutig gegen den Film gestimmt und seine Herausnahme aus den Kinoprogrammen gefordert habe.⁷ Der Eindruck, dass die Rücknahme von *Spur der Steine* von der Bevölkerung gefordert worden sei, wurde durch eine weitere von der Partei gesteuerte Aktion noch verstärkt: Ein missbilligender Brief an Frank Beyer, der von zwölf Arbeitern unterzeichnet war, wiederholte die Vorwürfe, dass sein Film die Partei falsch darstelle und sich fälschlicherweise ausschließlich auf wirtschaftliche Schwierigkeiten und andere negative Aspekte der sozialistischen Gesellschaft konzentriere.⁸

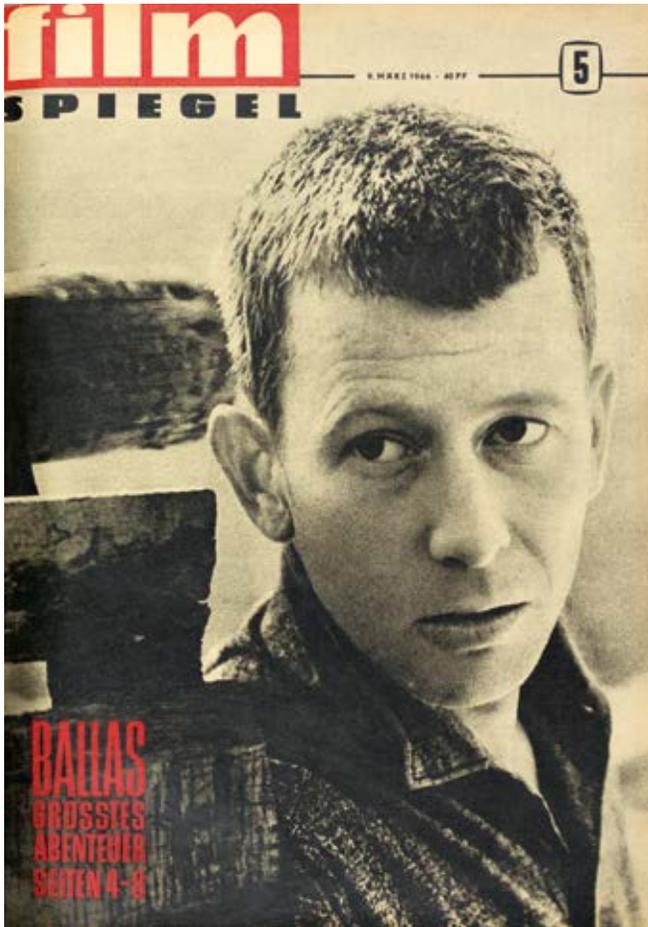
Die Berichterstattung über *Spur der Steine* in der Zeitschrift »Film Spiegel«

Vor dem kurzlebigen Kinostart von *Spur der Steine* hatte die Publikumszeitschrift »Film Spiegel« recht ausführlich über die Produktion des Films berichtet. Die von 1954 bis 1989 erschienene Filmzeitschrift verstand sich als Spiegel des DDR-Publikumsgeschmacks. In ihr wurden illustrierte Artikel, Leserbriefe und Resultate aus Umfragen unter der Leserschaft veröffentlicht, die man sich als jung, modern und DEFA-affin vorstellte.⁹ Ein gutes Beispiel für die Beförderung dieser Vorstellung ist die im Frühjahr 1966, anlässlich des 20-jährigen Bestehens der DEFA, durchgeführte Umfrage nach den beliebtesten DEFA-Filmen, deren Ergebnisse (darunter vier Titel von Frank Beyer) unter der Überschrift »Jugend traf die Wahl« in einer Top 20 veröffentlicht wurden.¹⁰

Nachdem schon Ende Juni 1965 in einer ausführlichen Reportage über die gerade angelaufenen Dreharbeiten unterrichtet worden war,¹¹ brachte der »Film Spiegel« im März und Juni 1966 zwei weitere Titelgeschichten über *Spur der Steine*. Die erste berichtete unter der Überschrift »Ballas größtes Abenteuer« ausführlich über den Inhalt und die Besetzung des Films.¹² Die zweite, betitelt »Sie alle schufen *Spur der*



Film Spiegel 13 (30. Juni 1965)



Filmspiegel 5 (9. März 1966)



Filmspiegel 13 (29. Juni 1966)

Steine«, berichtete von den Dreharbeiten, die bereits mehr als ein Jahr zuvor in Leuna stattgefunden hatten, und konzentrierte sich dabei auf den Anteil, den der lokale »Held der Arbeit« Meister Köppe zum Gelingen des Films beigetragen hat, indem er Beyer und Krug in allen Dingen des Tischler-Handwerks beraten hatte.¹³ Die erste Seite dieses Artikels sollte ursprünglich mit einem Bild illustriert werden, das Beyer vor einer Reihe leerer Stühle zeigt, begleitet von der Bildunterschrift: »Zwischen allen Stühlen in festem Sitz: Regisseur Frank Beyer«. Angesichts der aufkeimenden Kontroverse um den Film und seinen Regisseur wurden sowohl Bild als auch Bildunterschrift wahrscheinlich als zu anspielungsreich erachtet und in letzter Minute durch anderes verfügbares Material ersetzt, das nicht dazu angetan war, im Sinne sozialer Stigmatisierung und politischer Dissidenz gelesen zu werden.¹⁴

In derselben Ausgabe Nummer 13 vom 29. Juni 1966 erschien auch ein kurzer Bericht über die erste Vorführung des Films auf dem Arbeiterfest in Babelsberg. Es wurde berichtet, dass die Arbeiter applaudierten und

den Filmmachern für ihre Bemühungen dankten, »diffizile Probleme des sozialistischen Lebens« darzustellen. Der Beitrag wies auf eine gewisse Divergenz der Meinungen hin, wobei sowohl anerkennende als auch eher kritische Reaktionen zu verzeichnen wären, die negativen Debattenbeiträge sich vor allem auf die Charakterisierung der Hauptdarsteller des Films bezögen. Der Bericht schließt mit der Bemerkung, dass genau diese Art von kritischen Reaktionen als Auftakt für eine »produktive öffentliche Diskussion über das zeitgenössische Filmschaffen« verstanden werden könne.¹⁵

Die letzte »Filmspiegel«-Berichterstattung über *Spur der Steine* erschien zwei Wochen später, am 13. Juli 1966, etwa eine Woche nach dem Verbot des Films. In einem kurzen redaktionellen Kommentar hieß es, dass letztlich das Publikum über den »Wert oder Unwert« dieses Films entscheide. Nach Ansicht des verantwortlichen »Filmspiegel«-Redakteurs hätten die Proteste des Publikums – die von einfacher Ablehnung bis hin zur Forderung, den Film aus den Kinoprogrammen zu entfernen, reichten – deutlich gemacht, dass im Film



Frank Beyer »Zwischen allen Stühlen«. Ursprüngliches, letztlich verworfenes Foto für den Artikel im Film Spiegel 13 (29. Juni 1966)

die »Partei der Arbeiterklasse, die führende Kraft aller gesellschaftlichen Prozesse, verzerrt dargestellt« sei. Im Lichte dieser Entwicklungen bedauere die Redaktion des »Filmspiegels« die vorhergehende Berichterstattung über den Film in der Zeitschrift und versichere, dass sich die Redaktionspolitik in Zukunft eng an den Positionen des 11. Plenums orientieren werde.¹⁶

Ansichten eines verhinderten Publikums: Die Leserbriefe

Zwischen Juli und Dezember 1966 erhielt der »Film Spiegel« insgesamt 42 Briefe, die an den Chefredakteur Klaus Lippert gerichtet waren.¹⁷ Dies ist zumindest die Anzahl der Briefe, die ich im Dezember 2012 in einem Ordner mit Dokumenten mit der Bezeichnung »Leserbriefe zum Verbot von *Spur der Steine*« unter Lipperts persönlichen Sachen gefunden habe.¹⁸ Die Briefe wurden von der Redaktion nicht angefordert und sind auch nicht Teil einer Umfrage. Sie wurden geschrieben und an den »Film Spiegel« gesandt, um die Meinung einzelner Leserinnen und Leser zum Ausdruck zu bringen, und sollten nach Möglichkeit in die Rubrik »Meinungen« aufgenommen werden. Es ist schwer zu sagen, wie repräsentativ diese Briefe für die allgemeine Leserschaft der Zeitschrift sind. Sicher ist nur, dass keiner von ihnen jemals auf den Seiten des »Filmspiegels« abgedruckt oder an anderer Stelle veröffentlicht worden ist.

In den meisten Briefen wird um weitere Erläuterungen gebeten und Unmut über das Verbot eines Films geäußert, der nicht nur eine der teuersten Produktionen der DEFA war, sondern über den auch ausführlich in der Zeitschrift berichtet wurde. In einem kollektiv verfassten Brief, unterzeichnet von der Brigade »Peter

Göring« aus Nünchritz (bei Leipzig) am 19. Oktober 1966, wird die Meinung vertreten, dass ein Film wie *Spur der Steine*, der das langsame Hineinwachsen des Einzelnen in die neue Gesellschaftsordnung zeige und die täglichen Probleme der Arbeiter auf der Baustelle ebenso beschreibe wie die Fürsorge der Partei für jeden Einzelnen als Mitglied der Gesellschaft, in den DDR-Kinos gezeigt werden sollte. Damit bildet dieses Schreiben den perfekten Kontrapunkt zum oben erwähnten, vermutlich fingierten Kollektivbrief, den Frank Beyer über ein Jahr zuvor erhalten hatte. In einem am 3. November 1966 in der Redaktion eingegangenen Brief erkundigt sich die 17-jährige Bianka P., ob es stimme, dass *Spur der Steine* aus den Kinos der DDR zurückgezogen worden sei. Falls dem so ist, würde sie gerne mehr über die Gründe für diese Entscheidung erfahren. In Kenntnis des dem Film zugrundeliegenden Romans fragt sie, warum ein Parteisekretär nicht



Direkt »Jung für Arbeiter«

Film Spiegel-Bericht von Heinz Hofmann
stografiert von Klaus D. Schwarz



Schweidnitzer Publikum

Frank Beyer und Regie-Assistent Bodo Schmitt

Szenenbildner Harald Pflanz



er selbst ein großes Objekt weiterführen und verantworten mußte, war er beim Drehen immer dabei, und wenn etwas fehlte, oder wenn etwas unmöglich schien: Wilhelm Köppe besorgte sogar während der angespanntesten Arbeitszeit eine Zugmaschine oder ein anderes Gerät, das im Film nicht nur als Requisit gebraucht wurde.

Die erste Seite des Artikels »Sie alle schufen *Spur der Steine*«, so, wie sie im »Film Spiegel« Nr. 13 vom 29. Juni 1966 als Seite 5 der Ausgabe veröffentlicht wurde.

wie jeder andere Mensch auch Fehler haben kann; sie halte es für falsch, den Menschen nicht zu zeigen, dass dies ganz normal sei. Sollte *Spur der Steine* tatsächlich verboten worden sein, wäre das jedenfalls eine große persönliche Enttäuschung für sie, die die DEFA-Filme immer gegen die Kritik ihrer Freunde verteidigt hätte.

In ähnlichem Sinne schrieb Marie A. aus Gotha am 9. Dezember 1966:

»Nur wenn wir so offen und ehrlich die Menschen schildern, wird man uns in der Welt anerkennen und glauben, daß wir ehrlich einen vorbildlichen sozialistischen Menschen erziehen wollen; daß das nicht jeder sein kann oder ist, ist selbstverständlich[,] aber es sollen doch von Jahr zu Jahr mehr Menschen so werden. Niemand wird uns glauben, daß wir nur gute, fehlerlose Bürger haben, das gibt es nicht. [...] Hier hat der Film eine große Aufgabe zu lösen, das Theater und die Schriftsteller. Wenn man hier aber nur Gutes berichtet, wird jeder sagen, das ist durch die rosarote Brille gesehen und so sollte es sein, ist es aber noch nicht. Wo bleibt der Film *Spur der Steine*? Vor vielen Wochen wurde er bereits in der Reklame angeführt[,] aber bis jetzt war er hier nicht zu sehen. Oder ist es ihm so ergangen wie dem Film: *Das Kaninchen bin ich*? Das würde ich sehr bedauern.«

Günter S. aus Berlin insistierte in einem auf den 26. September 1966 datierten Schreiben:

»Wenn man mir erst sagt, dass ein Film ausgezeichnet sei und plötzlich 14 Tage später das Gegenteil behauptet, dann muß man mir als Leser auch begründen, warum man seine Meinung geändert hat. Sonst entsteht bei mir als Leser die Auffassung, dass man mich nicht für voll nimmt, dass man mich für ›dusslig‹ hält und dass man der Meinung ist, dass ich es nicht merke, wenn man keine klare, parteiliche Meinung hat. Bitte, liebe Genossen, entschuldigt meine etwas ›herben‹ Worte und seid nicht gleich ›sauer‹. Aber es geht mir auch ein bisschen um meine Zeitschrift. Um ihre Ehre, ihr Ansehen, ihr Prestige und ihre Glaubwürdigkeit.«

Etliche Briefe enthalten Details zur Vermarktungs- und Aufführungsgeschichte des Films. Eberhard S. aus Grimma berichtet in seinem Brief vom 20. August 1966, dass ihm großflächige Ankündigungen für die Leipziger Premiere von *Spur der Steine* aufgefallen seien, die für den 1. Juli angesetzt war. Er äußert seine Verärgerung darüber, dass er seitdem nichts mehr von dem Film gehört, nicht einmal Rezensionen in Zeitungen gesehen habe. Margit R. (Dresden, 1. Juli 1966) führt aus, dass sie eine Karte für eine Vorführung von *Spur der Steine* im Schauburg-Theater in Dresden gekauft habe, um dann an der Kasse zu erfahren, dass das Ministerium den Film »aus politischen Gründen« verboten habe. Aus dem Schreiben eines anderen Lesers der Zeitschrift, Günther W., datiert auf den 21. Juli 1966,

geht hervor, dass *Spur der Steine* in Erfurt nach drei Tagen aus dem Programm genommen worden war, »aus technischen Gründen«, wie es in der Mitteilung des Kinobetreibers hieß.

In einem Brief, der die Redaktion am 29. August 1966 erreichte, drückte Felicitas O. ihr Bedauern darüber aus, dass sie *Spur der Steine* verpasst habe, als er drei Tage lang im Kino »International« in Berlin gezeigt wurde. Sie hätte ihn gerne gesehen, wie sie schreibt, zumal er nach dem, was sie von Leuten, die den Film gesehen hatten, gehört habe, sicher ein Kassenschlager geworden wäre. Sie fand es schade, dass sich die ganze Arbeit, die in den Film geflossen war, jetzt nicht auszahlen würde, vor allem die Bemühungen von erstklassigen Schauspielern wie Eberhard Esche und Manfred Krug. Ganz zu schweigen von der Tatsache, dass sie sich über öffentliche Debatten gefreut hätte, in denen der Film mit seiner literarischen Vorlage verglichen wird.

Um noch ein letztes Beispiel zu diesem Punkt anzuführen: Gregor S. aus Jena behauptete in einem Brief vom 16. August 1966, in ausländischen Filmzeitschriften gelesen zu haben, wie sehr das Zurückziehen von *Spur der Steine* aus dem Festival-Programm von Karlovy Vary dem internationalen Ansehen der DEFA geschadet habe. Aus dem Umstand, dass es in der DDR-Presse – abgesehen von dem bereits erwähnten kurzen Kommentar im »Neuen Deutschland« – keinerlei Besprechungen des Films gegeben habe, zog er den Schluss, *Spur der Steine* müsse »also ein Film sein, der wie eine Bombe gewirkt hätte, sonst könnte man sich doch zu einer anderen Verfahrensweise bereithalten«. Dies veranlasste den Verfasser des Schreibens, eine Reihe allgemeiner Punkte anzusprechen, die den Entscheidungsprozess bei der Filmzensur, die Rolle der Filmemacher und die Frage betreffen, wie das Volksvermögen besser geschützt werden könnte, um die Verschwendung erheblicher finanzieller Mittel zu verhindern, »weil das interessierte Publikum nicht gern bereit ist, etwas ohne eigene Möglichkeit der Urteilsbildung als schlecht anzuerkennen, was vorher allseits als hochinteressant angekündigt war«.

Einige der aufschlussreichsten Briefe setzen sich mit der Vorstellung vom Publikum auseinander, die der »Film Spiegel« in seinem Schlusswort über den Film in dem Artikel »Wert oder Unwert ...« durchblicken lässt. Dorothea L. aus Magdeburg schreibt am 13. Juli 1966:

»Mit großem Befremden habe ich in der letzten Nummer Ihren Beitrag unter dem Titel ›Wert oder Unwert‹ gelesen. Über den Film *Spur der Steine* hat Ihrer Meinung nach also das Publikum entschieden. Es tut mir sehr [I]leid, aber ich habe den Film nicht gesehen. Bis Magdeburg kam er nämlich nicht, welches Publikum hat das eigentlich entschieden? Ein paar Kulturfunktionäre, die höchste Stellen vertreten, sicherlich.«

Mit beißender Ironie verweist der Brief auf die Diskrepanz zwischen dem idealisierten Bild der Parteifunktionäre auf der Leinwand und ihren Handlungen im richtigen Leben. Seine Verfasserin hält das Verbot von *Spur der Steine* daher für einen Affront gegen jeden Bürger, der den Film sehen wollte:

»Es ist eben doch gut, daß es einige gibt, die gleich bestimmen, was ich sehen darf, nur damit ich mir keine Gedanken machen muß. Damit wäre das Wort ›Denken ist erste Bürgerpflicht‹ auch hinfällig. [...] Ich nahm an, daß ich gerade in einem Staat wie der DDR das Recht habe[,] mir ein eigenes Urteil bilden zu dürfen, aber was von höchster Stelle abgelehnt wird, habe ich als gegeben hinzunehmen. Damit kann ich gläubig werden, ohne zu prüfen[,] und gleich in die Kirche eintreten, wenn es so gemeint ist.«

Das Schreiben endet mit den Worten:

»Am besten ist[,] wir drehen keine Filme mit Gegenwartsthematik mehr, da kann keiner etwas falsch machen. Bald wird sich sicher kein Regisseur mehr dazu finden, denn Frank Beyer ist nicht der erste, der darüber stolpert. Mehr Mut zu Kritik, mehr Ehrlichkeit, wäre bei uns angebracht.«

Monika H. schreibt ähnlich in ihrem Leserbrief vom 30. September 1966:

»Ich frage Euch, warum habt Ihr nicht den Mut, etwas offen und ehrlich, selbstkritisch und ohne große Worte zu widerrufen, wenn es wirklich schlecht war? Zu *Spur der Steine*: Großartig wurde dieser Film in Eurer Zeitung angekündigt und gelobt. Ich sah auch schon im Sommer die Werbeplakate, die dann stillschweigend verschwanden. Was habt Ihr gegen diesen Film? [...] Was Ihr bisher von dem Film angekündigt habt, fand unsere Sympathie und unser Interesse, daß endlich wieder ein sehenswerter DEFA-Film mit Niveau gedreht wurde [...]. An einer freundlichen, offenen Antwort bin ich sehr interessiert.«

Henry S. aus Görlitz erklärt zu Beginn seines Briefes vom 15. August 1966, dass er lediglich eine Karte schicke, um sein Beileid zur Todesanzeige des »Filmspiegels« für *Spur der Steine* auszudrücken. Er fragt sich, »wie schwach wir geworden sind« und was vom schwindenden Publikum für DEFA-Filme zu halten sei. Was ihn selbst beträfe, so hätte er keinerlei Verständnis dafür, die Beschlüsse des 11. Plenums auf einen Film anzuwenden, der sich in mehr als einem Gremium bewährt hat und auf den Arbeiterfestspielen mit Beifall bedacht wurde. In der Annahme, er würde in der Rubrik »Meinungen« des »Filmspiegels« abgedruckt werden, endet der Brief mit der an die Öffentlichkeit gerichteten Frage: »Was soll aus *Spur der Steine* werden?«

Eine Reihe von Briefen lässt im Gegenteil erkennen, dass ihre Verfasser sich durchaus im Klaren darüber waren, dass ihre Äußerungen niemals in der Rubrik

»Meinungen« der Zeitschrift erscheinen würden. Ein 26-jähriger Leser aus Halle, Wolfgang R., beginnt seinen Brief vom 24. Juli 1966 mit der Feststellung, dass seine folgenden Ausführungen zum Verbot von *Spur der Steine* natürlich nicht in der Zeitschrift erscheinen werden. Da er die beiden Vorführungen in Halle am 2. Juli 1966 verpasst habe, verweist er auf das Genehmigungsverfahren, das jeder DEFA-Film durchlaufen hat, und fragt sich, wie ein einmal genehmigter und in der Presse stark beworbener Film erst in die Kinos kommen und dann aus dem Verkehr gezogen werden konnte. Während er für die Zensur von Filmen wie *Denk bloß nicht, ich heule* oder *Das Kaninchen bin ich* Verständnis zeigt, nennt er das nachträgliche Verbot von *Spur der Steine* eine »Kulturschande«. Der Brief schließt mit der anspielungsreichen (und in Bezug auf diesen speziellen Schauspieler, der die DDR nach der Biermann-Affäre 1977 verlassen sollte, fast prophetischen) Bemerkung, wenn er Manfred Krug wäre, wüsste er, was er zu tun hätte ...

Ein anderes Vergleichsbeispiel zieht Karsten B. aus Senftenberg in seinem Brief vom 24. August 1966 heran:

»In letzter Zeit brachte die DEFA zwei Filme heraus. In *Spur der Steine* fühlte sich ein Teil des Publikums bemüßigt, sich zu empören und so - meiner Meinung nach ungerechter Weise - diesen Film vom Spielplan unserer Kinos zu verdammen. Die *Schwarzen Panther* aber ließ man geduldig über sich ergehen. Niemand empörte sich, verließ das Lichtspieltheater oder wagte es gar, seine empörende Stimme zu erheben. Das ist leider ein ausgesprochenes Armutszeugnis - anders läßt sich das nicht bezeichnen. Ein künstlerisch so schlechter Film wie die *Schwarzen Panther* schadet uns dann doch mehr als die Diskussionen, die *Spur der Steine* zweifellos hervorbringen im Stande ist. Das war so meine ganz unerhebliche Meinung.«

In einem Schreiben vom 26. September 1966 schlägt ein anonymes Autor aus Gera, der mit der Art und Weise der Berichterstattung des »Filmspiegels« über die aktuellen Entwicklungen im DEFA-Studio unzufrieden ist, die Einführung einer neuen redaktionellen Rubrik namens »Filme bei uns« vor. Die Beispiele für passende Unterkategorien - u. a. »Geplant«, »In Vorbereitung«, »Im Atelier«, »Außenaufnahmen«, »Endfertigung«, »Premiere«, »Neu im Verleih« und vor allem »Zurückgestellt« - werden mit Fantasietiteln bestückt, unter der Zwischenüberschrift »Geplant« steht der Titel »Ballas größtes Abenteuer«, womit der Brief den Titel eines der beiden Artikel über *Spur der Steine* wieder aufgreift.

Ein Abdruck an ausgewählten Briefen auf den folgenden Seiten.

G. S. [redacted]
69 Jena

Jena, d. 16. 8. 1966

[redacted]

17. AUG 1966

Filmspiegel

Redaktion

104 B e r l i n

Oranienburger Straße 67/68

Betr. Zurückziehen des Filmes "Spur der Steine"

Andere Filmfreunde haben wie auch ich sehr bedauert, daß "Spur der Steine" so spurlos verschwunden ist. Zum Glück für alle Verantwortlichen ist das Interesse am Lichtspieltheaterfilm, besonders wenn es sich nicht um Revuekitsch und Buntromantik handelt, in ständigem Schwinden begriffen - sonst wären die Diskussionen wohl noch heftiger gewesen.

Aus ausländischen Filmzeitschriften habe ich entnommen, daß das Zurückziehen dieses Streifens auch in Karlovy Vary einigermassen hervorgehoben wurde und unsere DEFA in kein gutes Licht rückte. In unserer Presse herrscht dazu - bis auf den spärlichen ND-Kommentar - "Schweigen im Walde". Es muß also ein Film sein, der wie eine Bombe gewirkt hätte, sonst könnte man sich doch zu einer anderen Verfahrensweise bereitfinden.

Nehmen wir einmal an, der Film sei wirklich so gefährlich oder schlecht, daß eine derart peinliche Aktion notwendig wurde, so ergeben sich doch einige grundsätzliche Fragen, auf die viele Filmfreunde gern Antwort hätten:

- a) Wie kann es sein, daß ein Film monatelang in allen Zeitschriften freundlich angepriesen wird, von dem Szenenfotos in großer Zahl gebracht werden, der eine große Besetzung hat - von keinem Verantwortlichen jedoch während seiner Entstehungszeit etwas unter die Lupe genommen wird? Sind Drehbücher nicht einzusehen? Macht ein Mann einen Film?
- b) Was sagen die Schauspieler dazu - ihre monatelange Arbeit ist schließlich ganz sinnlos gewesen!?
- c) Was sagt Regisseur Beyer dazu - ist er mit der Kritik einverstanden?
- d) Gibt es in der DEFA keine Parteigruppe der SED - sie müßte sich doch eigentlich auch mit der Dreharbeit beschäftigen und "faule Sachen" bemerken!?
- e) Wer bestimmt eigentlich, was abgesetzt werden muß? Sowa ist schließlich eine politisch und finanziell bedeutsame Entscheidung, denn Filme werden nicht gratis hergestellt.

Ich würde mich freuen, wenn Sie in Ihrer Zeitschrift zu diesen und ähnlichen Fragen Stellung nehmen könnten, weil das interessierte Publikum nicht gern bereit ist, etwas ohne eigene Möglichkeit der Urteilsbildung als schlecht anzuerkennen, was vorher allseits als hochinteressant angekündigt war.

Mit freundlichen Grüßen G. S. [redacted]

25

Magdeburg, den 13.7.66

Redaktion "Filmspiegel"

104 Berlin

Cranienburger Str. 67/68

Mit großem Befremden habe ich in der letzten Nummer Ihren kurzen Beitrag unter dem Titel "Wert oder Unwert" gelesen.

Über den Film "Spur der Steine" hat Ihrer Meinung nach also das Publikum entschieden. Es tut mir sehr leid, denn ich habe den Film nicht gesehen. Bis Magdeburg kam er nämlich nicht, welches Publikum hat da eigentlich entschieden? Ein paar Kulturfunktionäre, die höchste Stellen vertreten, sicherlich. Es kann auch nicht sein, daß es eine Großbaustelle in der DDR gibt, auf der staatliche Leitung und Parteiorganisation versagen. Ein Kritisieren an der Partei ist unmöglich, denn kein Parteifunktionär würde jemals einen Fehler machen. Also kann das kein Regisseur in einem Film darstellen, geschieht es denn trotzdem einmal, dann gibt er ein verzerrtes Bild, es stimmt nicht mit den Realitäten unseres Aufbaus überein, man stempelt ihn bald zum Staatsfeind. Eine Parteiorganisation, die eine farblose Rolle gibt es also in der DDR nicht. Das tut jedem weh, der das liest, und im täglichen Leben den Tatsachen gegenübergestellt ist. Muß man dann eigentlich gleich am Sozialismus zweifeln, wenn einmal ein Parteisekretär oder die Partei kritisiert wird. Ich bin der Meinung die Partei kann sich irren, sie hat sich schon geirrt, ebenso wie jeder einzelne.

Nun wäre der Film also verboten, wie ich Ihren Zeilen entnehmen muß. Ich empfinde das als Bräskierung jedem Bürger gegenüber, der sich diesen Film ansehen wollte. Es ist eben doch gut, daß es einige gibt, die gleich bestimmen, was ich sehen darf, nur damit ich mir keine Gedanken machen muß. Damit wäre das Wort "Denken ist die erste Bürgerpflicht" auch hinfällig. Ein Meinungsstreit, ich meine ein echter und kein gelenkter wie beim Dr. Schlüter-Film, kommt nun auch nicht mehr zustande. Ich nahm an, daß ich gerade in einem Staat wie der DDR das Recht habe mir ein eigenes Urteil, bilden zu dürfen, aber was von höchster Stelle abgelehnt wird, habe ich als gegeben hinzunehmen. Damit kann ich glücklich werden, ohne zu prüfen und gleich in die Kirche eintreten, wenn es so gemeint ist. Die Meinung des

Publikums, die Sie in Ihrem Beitrag schildern, nehme ich Ihnen nicht ab. Es ist doch in jedem Falle sehr leicht, wenn ich breite Schichten überzeugen will, eine Gegenstimmung zu erzeugen mit solchen Besuchern, die sich in dem Film direkt angesprochen fühlen. Wenn Sie mir nicht glauben, daß es Parteiorganisationen, Funktionäre oder staatliche Leiter gibt, die auch einmal Fehler machen, bin ich gern bereit, Ihnen genügend zu nennen. Sie reichen vom moralischem Versagen bis zum Schachern um die besten Posten. Wenn ich nun solche Dinge erlebe, ist es mir noch nie in den Sinn gekommen plötzlich etwa an der führenden Rolle der Partei zu zweifeln oder etwa 20 Jahre Aufbau des Sozialismus zu leugnen. Ein Genosse, der ständig sein Parteiabzeichen trägt, ist noch lange kein gutes Parteimitglied, der immer die Interessen der Partei vertritt. Das gleich gilt auch für eine Partelleitung.

Ich nahm an, daß die Zeiten vorbei sind, bei denen jeder auf eine Kritik des anderen gleich mit dem Ohr des Spitzels hörte. So etwas kenne ich als junger Mensch zwar nur aus den Erzählungen der Älteren Genossen, aber wenn ich dann dies miterlebe, macht sich eine große Beklemmung breit. Die Meinung der Bevölkerung gilt nicht, wenn sie im Widerspruch zur offiziellen Meinung steht. Ich bin dazu übergegangen über die verschiedensten Probleme die möglichst wenigsten Gedanken zu machen, nur so kann man sich viel ersparen.

Entschuldigen Sie bitte meine etwas ausführlichen Zeilen, obwohl ich sowieso der Meinung war reden aneinander vorbei. Sie sind auch nur Ausführende, aber es wäre an der Zeit das Ohr einmal mehr an der Masse zu haben und sich nicht in rosaroten Wolken zu glauben.

Damit habe ich den Film zwar nicht gesehen und werde es wohl auch nicht. Die These, daß nicht sein kann, was nicht sein darf, steht bei uns zu sehr im Vordergrund. Nicht jeder ist ein Feind des Staates, der ein Wort der Kritik sagt und nicht immer will man nur das zu sehen bekommen, was ausgesucht wurde. Ich danke dabei, an die beiden anderen verbotenen Filme. Schade für Regisseur, Schauspieler usw., die sicher mit ehrlichem Herzen an ihre Arbeit gegangen sind und denen jetzt das Gegenteil bewiesen wird. Am besten ist wir drehen keine Filme mit Gegenwartsthematik mehr, da kann keiner etwas falsch machen. Bald wird sich sicher kein Regisseur mehr dazu finden, denn Frank Beyer ist nicht der erste, der darüber stolpert. Mehr Mut zur Kritik, mehr Ehrlichkeit, wäre bei uns angebracht.

Viele Grüße

D. [redacted] [redacted]

An den

Görlitz, am 15.8.1966

" Filmspiegel "

104 B e r l i n .

Oranienburger Str. 67

Betr.: Die verschwundene " Spur der Steine "

Lieber Filmspiegel!

Eigentlich wollte ich mir erlauben, Dir eine Trauerkarte, betreffs der Todesanzeige der " Spur der Steine " ²¹⁶ übersenden. Ich war mir nur nicht im klaren, ob diese Karte dann bei Dir auch an der richtigen Adresse gewesen wäre. Ich erlaube mir daran zu zweifeln. Trotzdem aber frage ich mich und Dich, wie schwach wir eigentlich geworden sind? - Wofür hält man eigentlich unser ohnehin schon immer mehr absinkendes, ich meine jetzt zahlenmäßig - wenn es sich um DEFA - Filme handelt, Kinopublikum? Ich bin nicht der Meinung, daß man ein Recht hat, es derartig zu veralbern! Ganz gleich, wer sich da dieses Recht herausnimmt. Sind wir denn so empfindlich gegen jede harte Kritik geworden oder will man etwa behaupten, daß es solche Entgleisungen, wie die eines Parteisekretäres Morrath, nicht geben kann in unserer Gesellschaftsordnung? Ich bin gern bereit, dazu auch einige Beispiele zu bringen, wenn man daran interessiert ist. Aber ich gehe noch weiter mit meiner Fragestellung! Wen macht man eigentlich nun Schadensersatzpflichtig für diese vielen tausend Meter hochwertigen Filmmaterial, die man jetzt im Archiv schlummern lassen will. Ich glaube nicht, daß man die Beschlüsse des 11. Plenums des ZK jetzt so radikal anwenden darf. Hier verfährt man nämlich von einem Extrem ins andere. Nicht zuletzt muß sich eine solche unverständliche Maßnahme ja auch auf die Schauspieler verhängnisvoll auswirken. Wäre ich Manfred Krug, ich wüßte was ich jetzt täte! - Man muß sich doch einmal ganz nüchtern überlegen, mit welchem ungeheuren, zumindestens für unsere Begriffe ungeheuren, Reklameaufwand man diesen Film angekündigt hat. Und jetzt auf einmal finden sich einige Leute, denen er nicht in den Kragen paßt. Trotzdem aber hat dieser Film vorher allen möglichen und unmöglichen Gremien standgehalten und wurde sogar mit Beifall bei den Arbeiterfestspielen aufgenommen. Man kann mir da sagen, was man will, hier geht etwas daneben und ich bitte um Aufklärung. Ich stelle sogar die öffentliche Anfrage: Was wird aus dem Film " Spur der Steine " ???

Mit freundlichen Grüßen.

104 Berlin

Karl - Liebnecht - Str. 5

am 15.8.1966

Herrn

89 Görlitz

Re/Br 31.8.66

Sehr geehrter Herr

Wir bestätigen hiermit den Erhalt Ihres Schreibens, das wir mit Interesse gelesen haben. Aus Kreisen der Leser sind uns im Zusammenhang mit "Spur der Steine" zahlreiche Anfragen, kritische Stellungnahmen und sonstige Meinungsäußerungen zugegangen. Auf Grund der uns vorliegenden Informationen sowie der eigenen Einschätzung nach der Premiere halten wir die in Heft 14 angekündigte Zurückziehung dieses Filmes für gerechtfertigt. Für die Produktionsanleitung und staatliche Zulassung von DEFA-Filmen ist das Ministerium für Kultur, HV Film, zuständig. Wir werden die an uns gerichteten Zuschriften deshalb zu dieser Stelle weiterleiten.

Mit freundlichem Gruß!
Redaktion FILMSPIGEL

1. A. Reichow

Man muß sich doch einmal ganz nüchtern Überlegen, mit welchem ungeheuren, zumindestens für unsere Begriffe ungeheuren, Reklameaufwand man diesen Film angekündigt hat. Und jetzt auf einmal finden sich einige Leute, denen er nicht in den Kragen paßt. Trotzdem aber hat dieser Film vorher allen möglichen und unmöglichen Gremien standgehalten und wurde sogar mit Beifall bei den Arbeiterfestspielen aufgenommen. Man kann mir da sagen, was man will, hier geht etwas daneben und ich bitte um Aufklärung. Ich stelle sogar die öffentliche Anfrage: Was wird aus dem Film "Spur der Steine" ???

Mit freundlichen Grüßen,

89 Görlitz./

K. R. [redacted]
1162 Berlin
[redacted]

14-7-66

6

Redaktion Filmspiegel
104 Berlin
Oranienburger Str. 67

10. 11. 66

Werte Kollegen!

Ich habe gerade Ihre Schmonzette verdaut, die Sie über
"Spur der Steine" abgezogen haben. Dazu möchte ich
Ihnen meine Meinung mit Max Liebermann mitteilen: Man
kann gar nicht so viel fressen, wie man kotzen möchte.

Mit freundlichen Grüßen

[Handwritten signature]
[redacted]

Leserbrief von K. R.
aus Berlin

An den Filmspiegel

Dresden 13. 66

Lieber Filmspiegel

Mit großen Erwartungen sehen viele Dresdner
(darunter auch ich) folgenden Filmen entgegen:
Den Defa Filmen "Spur der Steine", "der Frühling
braucht seine Zeit", "Lebende Wände", "das Kommando
bin ich", den (DDR) Filmen "die", "Liebe eines Blond-
schopfes". All diese genannten Filme werden
in Dresden mit großer Aufmerksamkeit und Begehr-
te empfängt (allerdings nur amgehändigt). Wo
sind sie geblieben??

Auf Antwort

hoffend

in Form von vielen

Filmfreunde

[Handwritten signature]
[redacted]

Leserbrief von P. K. aus Dresden

Nur in einem einzigen der 42 Briefe wurde das Verbot von *Spur der Steine* gerechtfertigt. Aus einem Brief vom 17. Juli 1966 geht hervor, dass ein Bauarbeiter, Ernst D. aus Greiz, offenbar zu den wenigen gehörte, die den Film tatsächlich gesehen haben. Mit bemerkenswerter Eloquenz und Gelehrsamkeit prangert er *Spur der Steine* sowohl aus ideologischen wie auch aus künstlerischen Gründen an und begrüßt die Entscheidung, den Film aus den Kinoprogrammen zu entfernen als eine Entscheidung, die der schweren Verantwortung der sozialistischen Parteiorgane der DDR gerecht wird.

Schließlich bleibt noch die Frage, wie die »Film Spiegel«-Redaktion mit den eingegangenen Briefen umgegangen ist. Natürlich wurde keiner der Briefe in die Rubrik »Meinungen« aufgenommen oder an anderer Stelle in der Zeitschrift veröffentlicht. Strenggenommen hätte die Zeitschrift allen Lesern, die Briefe einsandten, antworten sollen. Allerdings wurde keine einzige der in den Briefen aufgeworfenen Fragen jemals wirklich beantwortet. Stattdessen wurde ein standardisierter Text verschickt, in dem bestätigt wurde, dass der Brief erhalten und gelesen worden war. Der kurze Text informierte den jeweiligen Verfasser des Leserbriefs ferner darüber, dass eine beträchtliche Anzahl von Briefen zu *Spur der Steine* eingegangen sei und dass die Zeitschrift an der in Heft 14 veröffentlichten Stellungnahme »Wert oder Unwert ...« festzuhalten gedenke. Zuletzt wurde mitgeteilt, dass der jeweilige Brief an die Filmabteilung des Kulturministeriums weitergeleitet werde, die schließlich für die Lizenzierung von Filmen zuständig sei. Die Briefe haben das Ministerium jedoch offenbar nie erreicht.¹⁹ Stattdessen wurden die Originale sorgfältig abgeheftet und fast ein halbes Jahrhundert lang im Keller des »Film Spiegel«-Chefredakteurs verborgen gehalten.

Schlussbemerkung

Historiker des Kinos in der DDR haben seit langem erkannt, dass eine der dringendsten Herausforderungen der 1965/66 verbotenen Filme darin besteht, »die subtilen und weniger subtilen Wege zu rekonstruieren, auf denen sie in die öffentliche Sphäre, die sie zu schaffen versuchten, eingreifen wollten.«²⁰ Es ist eine Aufgabe, deren Bewältigung Karen Ruoff Kramer durch »zu wenig« und zugleich »zu viel« Erinnerung erschwert sieht: zu wenig Erinnerung, weil es »keine zeitgenössische Rezeptionsgeschichte gibt (außer dem Totengeläut der Partei)«, und zu viel Erinnerung, weil jeder Rückblick auf die DEFA mit dem »zusätzlichen Gepäck« beladen sei, »das unsere (postkommunistischen) Köpfe mit sich herumschleppen, beladen mit Geschichts- und Interessensunterschieden auf einem vereinigten deutschen Terrain, wo immer etwas (anderes) auf dem Spiel steht.«²¹



Krystyna Stypukowska und Manfred Krug
in *Spur der Steine*

Die in den Briefen geäußerten Ansichten und Meinungen zeugen von den mitunter »erstaunlich komplexen Verhandlungen zwischen Machthabern und Beherrschten«, wie sie die gesellschaftliche Realität der DDR geprägt haben.²² Das an dieser Stelle erstmals präsentierte und diskutierte Quellenmaterial lenkt die Aufmerksamkeit damit auch auf die »kommunikativen Möglichkeiten«²³, die an einem entscheidenden Punkt der DDR-Geschichte gegeben waren, und auf die Strategien der Eindämmung, die der Staat und seine Institutionen in Momenten des kulturellen Wandels und der ideologischen Krise einsetzten. Eine Schlussfolgerung aus der Lektüre der Briefe könnte darin bestehen, dass das Kinopublikum im besonderen Fall der harten Folgen des 11. Plenums für die DDR-Filmkultur zumindest nicht an seiner eigenen Unterdrückung mitschuldig war.²⁴

In diesem Sinne können die Briefe als wichtige Beiträge zu dem gelesen werden, was Joshua Feinstein das »staatsbürgerliche Imaginäre« der DDR genannt hat.²⁵ Als Interventionen auf einem »symbolischen Feld, aus dem die Konstruktion sowohl staatlicher als auch individueller Identitäten gespeist wurde«,²⁶ offenbaren die Briefe Fragmente eines Diskurses, der jeder retrospektiven Konstruktion der DDR-Identität als einheitlich und monolithisch zuwiderläuft. Vielmehr vermitteln sie einen prägnanten Eindruck vom komplizierten Kräftespiel eines Interessensausgleichs zwischen sozialistischem Staat, seinen Bürgern und Kultureinrichtungen wie Kino und Presse, von denen diese Prozesse initiiert und austariert wurden. Nicht zuletzt in dieser Hinsicht

bilden die im Gefolge des 11. Plenums verbotenen Filme tatsächlich Resonanzkörper »breiterer Kommunikationsprozesse in der DDR, die zu einem tiefgreifenden sozialen und kulturellen Wandel beigetragen haben.«²⁷

Dank

Ich bin Doreen Lippert sehr dankbar, dass sie mir großzügig Zugang zum Nachlass ihres Vaters Klaus Lippert (1918–2002) gewährt hat. ■

Endnoten

- 1 Vgl. Barton Byg: DEFA Films of the Past and the Future of German Cinema. In: Cineaste, 17:4 (1990), 9–15.
- 2 Karen Ruoff Kramer: Representations of Work in Forbidden DEFA Films of 1965. In: Seán Allan/John Sandford (Hg.): DEFA: East German Cinema, 1946–1992. New York/Oxford: Berghahn Books 1999, S. 134.
- 3 Vgl. z. B. Christiane Mückenberger (Hg.): Prädikat: Besonders schädlich. *Das Kaninchen bin ich/Denk bloß nicht, ich heule*. Filmtexte. Berlin: Henschel Verlag 1990; Günter Agde (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. 2., erw. Aufl. Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verlag 2000; Andreas Kötzing/Ralf Schenk (Hg.): Verbotene Utopie. Die SED, die DEFA und das 11. Plenum. Berlin: Bertz + Fischer 2015.
- 4 Vgl. z. B. Joshua Feinstein: The Triumph of the Ordinary. Depictions of Daily Life in the East German Cinema. 1949–1989. Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press 2002, S. 176–193; Stefan Soldovieri: The Politics of the Popular. *Traces of the Stones* (1966/89) and the Discourse of Stardom in the GDR Cinema. In: Randall Halle/Margaret McCarthy (Hg.): Light Motives. German Popular Film in Perspective. Detroit: Wayne State University Press 2003, S. 220–236; Daniela Berghahn: Hollywood behind the Wall. The cinema of East Germany. Manchester/New York: Manchester University Press 2005, S. 152–158.
- 5 Der folgende Abriss basiert auf den entsprechenden Kapiteln in Berghahn, Hollywood behind the Wall, S. 134–174, und Feinstein, The Triumph of the Ordinary, S. 176–193, sowie auf Dokumenten, die in folgenden Büchern wiederabgedruckt sind: Ralf Schenk (Hg.): Regie: Frank Beyer. Berlin: Edition Hentrich 1995, S. 108–123, und Frank Beyer: Wenn der Wind sich dreht. Meine Filme, mein Leben. München: List 2002, S. 126–153.
- 6 Filmbeirat empfiehlt *Spur der Steine*. In: Schenk (Hg.), Regie: Frank Beyer, S. 108.
- 7 Hans Konrad: Spuren der Steine? Zu einem Film von Frank Beyer. In: Neues Deutschland (Republik-Ausgabe), 6.7.1966. Für Hintergrundinformationen über die Entscheidung der Zeitung, diesen Text anstelle einer Besprechung ihres festangestellten Kritikers Horst Knietsch zu drucken, vgl. dessen Brief vom 17.1.1994 an Frank Beyer und die Originalbesprechung vom Mai 1966, beide wiederabgedruckt in Schenk (Hg.), Regie: Frank Beyer, S. 114–117.
- 8 Werktätige gegen *Spur der Steine*. In: ebd., S. 110–111.
- 9 In dieser Hinsicht war der »Film Spiegel« unter den Filmzeitschriften der DDR keine Ausnahme. Vgl. Rosemary Stott: Crossing the Wall. The Western Feature Film Import in East Germany. Oxford u.a.: Peter Lang 2012, S. 58–59: »The press did attempt to represent a variety of opinions from the public by using readers' letters [...]. Ordinary citizens were encouraged to write in to newspapers and magazines with their opinions, and the majority of letters were responded to by a specialist team of editors. Most were not published, however, and those which were published were used as legitimization of the ruling party and to address controversial policies or social phenomena. They also provided a barometer of public opinion and a source of information about what was happening in the country for the SED. For the citizens of the country, the letters acted as a vent for pent-up frustration with the system and an opportunity to influence local policy making.« Vgl. auch Julia Heupel: Der Leserbrief in der deutschen Presse. München: Reinhard Fischer 2007, S. 37–42.
- 10 Vgl. Wer sind die 5? In: Film Spiegel, Nr. 6, 23.3.1966, S. 22–23; Jugend traf die Wahl. In: Film Spiegel, Nr. 10, 18.5.1966, S. 10. Frank Beyers *Nackt unter Wölfen* (1962) landete auf Platz drei, *Königskinder* (1962) auf Platz 8, *Karbid und Sauerampfer* (1963) auf Platz 13 und *Fünf Patronenhülsen* (1960) auf Platz 16.
- 11 Dieter Wolf: Der Krug geht zu Wasser. In: Film Spiegel, Nr. 13, 30.6.1965, S. 4–7.
- 12 Heinz Hofmann: Ballas größtes Abenteuer. In: Film Spiegel, Nr. 5, 9.3.1966, S. 4–8.
- 13 Heinz Hofmann: Sie alle schufen *Spur der Steine*. In: Film Spiegel, Nr. 13, 29.6.1966, S. 4–7.
- 14 Vgl. das Original-Layout der Seite im Nachlass von Klaus Lippert, Mappe »Leserbriefe zum Verbot von *Spur der Steine*«, Sammlungsabteilung Filmmuseum Potsdam.
- 15 Balla bei Thalia. In: Film Spiegel, Nr. 13, 29.6.1966, S. 3.
- 16 Wert oder Unwert ... In: Film Spiegel, Nr. 14, 13.7.1966, S. 2.
- 17 Zu Lipperts früherer Tätigkeit als Chefredakteur der Zeitschrift »Deutsche Filmkunst« vgl. Sarah Kordecki: Filmwissenschaft auf schwierigem Terrain. Die »Deutsche Filmkunst« und ihr Chefredakteur Klaus Lippert. In: Rolf Aurich/Ralf Forster (Hg.): Wie der Film unsterblich wurde. Vorakademische Filmwissenschaft in Deutschland. München: edition text + kritik 2015, S. 340–350.
- 18 Mittlerweile ist der Lippert-Nachlass in die Sammlungen des Filmmuseums Potsdam eingegangen. Die im Folgenden zitierten Passagen stammen aus der Mappe »Leserbriefe zum Verbot von *Spur der Steine*«.
- 19 Mit Ausnahme eines einzigen Schreibens: Ein Leser (Erich G., Berlin-Pankow) schickte eine Kopie seines Briefes vom 18. Juli 1966 direkt an das Ministerium für Kultur.
- 20 Kramer, Representations of Work in Forbidden DEFA Films of 1965, S. 134–135.
- 21 Ebd., S. 135.
- 22 Konrad H. Jarausch: Beyond Uniformity. The Challenge of Historicizing the GDR. In: Ders. (Hg.): Dictatorship as Experience. Towards a Socio-Cultural History of the GDR. New York/Oxford: Berghahn 1999, S. 6.
- 23 Feinstein, The Triumph of the Ordinary, S. 9.
- 24 Im Unterschied zum Fernsehpublikum der DDR, wie Heather L. Gumbert kürzlich argumentiert hat. Vgl. Heather L. Gumbert: Envisioning Socialism. Television and the Cold War in the German Democratic Republic. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2014, S. 157.
- 25 Feinstein, The Triumph of the Ordinary, S. 7.
- 26 Ebd.
- 27 Ebd., S. 233.

*Kids* (Sabine Ehrl, 2019)

Die Babelsberger Filmhochschule 1954–2024

Eine Geschichte in sieben Filmen

■ Ilka Brombach

In diesem Herbst begeht die Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF ihr 70-jähriges Bestehen und zugleich das 10. Jubiläum ihrer Universitätswerdung. In den sieben Jahrzehnten hat sich die Institution gewandelt – von der künstlerischen Hochschule zur Universität; sie hat mehrfach ihren Namen gewechselt – bei Gründung hieß sie Deutsche Hochschule für Filmkunst (DHF), ab 1969 Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (HFF), ab 1985 mit dem Namenszusatz »Konrad Wolf«, ab 1990 ohne den Zusatz »DDR«, ab 2014 Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Sie hat neue Gebäude bezogen – bei Gründung war sie im Schloss Babelsberg untergebracht, dann in verschiedenen Villen in der Nähe des Griebnitzsees; seit 2000 befindet sie sich in den Neubauten an der Marlene-Dietrich-Al-

lee. Es sind kontinuierlich neue Studiengänge dazugekommen – bei Gründung waren es vier, heute sind es 23. Und die Studierendenzahl ist immer weiter gestiegen – von circa vierzig im Gründungsjahr bis zu ca. 900 heute.

Ihre Geschichte umfasst die institutionelle Entwicklung (vor der jeweiligen [inter-]nationalen politischen und filmkulturellen Kulisse der Jahrzehnte), die Abfolge von acht Rektoren bzw. Präsidentinnen (bei Gründung leitete der DEFA-Regisseur und promovierte Betriebswirt Kurt Maetzig [1954–1964], heute ist es die promovierte Volkswirtin Susanne Stürmer) sowie das Wirken der Dozenten und Dozentinnen in den verschiedenen Fächern und die siebzig Jahrgänge der Studierenden. Da die Filmhochschule seit ihrem Bestehen nicht nur

Ort der Filmbildung, sondern auch der Filmproduktion ist, gehört zu ihrer Geschichte auch die Filmgeschichte. Mehr als 4.500 Studentenfilme sind im Katalog der Hochschulbibliothek verzeichnet.

Im Folgenden bilden sieben Filme (jeweils ein Film aus jedem Jahrzehnt) den roten Faden, um ausschnittsartig die Hochschulgeschichte zu erzählen. Gemeinsam ist den sieben Filmen ein Motiv, das in vielen Filmen wiederkehrt, nämlich das der Kindheit und Jugend. Die Filme behandeln es höchst unterschiedlich, zum Beispiel um die eigene Biografie oder die eigene Generation zu thematisieren oder um am Umgang mit Kindern und Jugendlichen (in der Familie, der Schule oder im Heim) die Verfasstheit der Gesellschaft zum jeweiligen historischen Zeitpunkt zu dokumentieren. Gemeinsam ist fast allen Filmen, dass sie die Kreativität, mit der sich Kinder und Jugendliche ihre Umwelt aneignen, in den Blick nehmen.

Notwendige Lehrjahre (Jürgen Böttcher, 1960)

Als Jürgen Böttcher 1960 seinen Diplomfilm *Notwendige Lehrjahre* drehte, war die Hochschule noch im Aufbau begriffen. Sechs Jahre zuvor, 1954, war sie als erste deutsche und einzige DDR-Filmhochschule gegründet worden, um dringend benötigten Nachwuchs für die DEFA und (vor allem ab den 1960er-Jahren) für das DDR-Fernsehen auszubilden. Böttcher hatte 1955, im zweiten Jahrgang, im Fach Regie begonnen. Mit ihm studierten Hans-Dieter Grabe, Rolf Losansky und Kurt Tetzlaff; außerdem im Fach Kamera Ingrid Gericke, Peter Brand und Hans-Eberhard Leupold und in der Dramaturgie Beate Hanspach. Im Jahrgang über ihm waren unter anderem Ingrid Reschke und Herrmann Zschoche

sowie im Fach Kamera Roland Gräf, Günter Ost, Christian Lehmann und im Fach Dramaturgie Christel Gräf und Winfried Junge. Viele Namen, die kurz darauf und für Jahrzehnte den DEFA-Spiel- und Dokumentarfilm prägen sollten. Auch die Dozentenschaft war in den ersten Jahren namhaft besetzt, die meisten waren in leitender Position bei den DEFA-Studios und kamen für einen Tag zum Unterricht an die Schule. Etwa Kurt Maetzig, der als Rektor Regie unterrichtete, Heiner Carow und Günter Reisch als seine Assistenten, Martin Hellberg im Fach Schauspiel-Regie, Hans Rodenberg, der bis 1960 die Dramaturgie leitete, bevor er ins Kulturministerium ging, Albert Wilkening als Leiter des Fachs Kamera, Werner Bergmann als Dozent, der neben Kamera in den Fächern Regie, Produktion und Dramaturgie lehrte.¹ Auch wenn die kulturpolitischen Restriktionen der 1950er-Jahre in die Schule hineinwirkten, war der Umstand, eine künstlerische Hochschule zu sein, für das eigene Selbstverständnis (im Sinne der Beförderung des künstlerischen Films, aber auch hinsichtlich der Idee der Kunstautonomie) zentral. Mit Heinz Baumert als geschäftsführendem Direktor – dem promovierten Filmwissenschaftler aus Jena, der ab 1960 die Fachzeitschrift »Film-Wissenschaftliche Mitteilungen« herausgab und ab 1963 das Institut für Filmwissenschaft leitete – kam zum künstlerischen auch ein akademischer Schwerpunkt hinzu. In Bezug auf Konzeption und Ausstattung der Schule hatte man sich bereits vor Gründung Anregungen bei den Filmhochschulen in Moskau, Łódź und Prag² geholt – womit die internationale Einbettung der Schule vorbereitet war, die mit der Mitgliedschaft im internationalen Verband der Filmhochschulen (CILECT) ab 1958 institutionalisiert wurde.



Notwendige Lehrjahre (Jürgen Böttcher, 1960)

Außer dem Diplomfilm wäre auch Böttchers Filmübung *Der Junge mit der Lampe* (1957) für die Filmreihe interessant gewesen.³ Er war ohne Ton gedreht, 100 Filmmeter standen zur Verfügung; Andrew Thorndike war betreuender Dozent. Angelehnt an das Vorbild des französischen Kinderfilms *Le ballon rouge* (*Der rote Ballon*, Albert Lamorisse, 1956) hatte Böttcher einen Jungen mit einer Stehlampe durch das kriegsversehrte Berlin geschickt, vorbei an der Ruine des zerstörten Nordbahnhofs, an Kindern, die Rollschuh laufen und mit Kreide Bilder auf den Asphalt malen. Obwohl Kurt Maetzig kritisierte, Böttcher habe »die Kamera in den Dreck gehalten«⁴, was übersetzt bedeutete, er habe sich am (kulturpolitisch beargwöhnten) Stil der Neorealisten orientiert, hatte der Film gerade wegen dieses Stils Erfolg und Einfluss auf die nachfolgenden Jahrgänge. Auch Böttchers Diplomfilm *Notwendige Lehrjahre* war von einem Film der europäischen Kinetographie inspiriert, von Nikolai *Ekks Putjowka w schisn* (*Der Weg ins Leben*, 1931). Wie bei diesem ging es auch bei Böttcher um ein Kinderheim und die Pädagogik Anton Makarenkos. Böttchers Dokumentarfilm wurde in einem Jugendwerkhof in Römhild, Thüringen gedreht. Heute gelten die Jugendwerkhöfe als eines der dunkelsten Kapitel der DDR, als Disziplinaranstalten, in denen, spätestens seit dem 1964 gegründeten Jugendwerkhof Torgau, sogenannte »schwer erziehbare« Jugendliche misshandelt, gebrochen wurden. Der Jugendwerkhof »Rudolf Harbig«, in dem Böttcher drehte, war zum damaligen Zeitpunkt eine Art Modellprojekt; Eberhard Mannschatz, später Leiter der Abteilung Jugendhilfe im Ministerium für Volksbildung, hatte zur Heimpädagogik Anton Makarenkos promoviert und führte ab 1955 hier dessen Erziehungsmethoden ein. Trotz des Sujets und eines der Zeit entsprechenden Kommentars gelingen Böttcher Szenen, die an Ekk, der mit jugendlichen Laiendarstellern gearbeitet hatte, anschließen. Die Szenen zeigen ein Theaterprojekt, das Böttcher selbst während der Dreharbeiten im Heim initiiert und für das er eine Schauspielerin, Katharina Lind, als Lehrerin engagiert hatte. Mit ihr erarbeiteten die Jugendlichen Stegreifszenen im Stile Brechts, in denen sie Ereignisse des Heimlebens, Konflikte, erlebte Gewalt nachspielen. Böttchers Film begegnet den Jugendlichen auf der Ebene der Kunst und des Spiels auf Augenhöhe und zeigt, dass sie in der Lage waren, ihr Zusammenleben im Heim mitzugestalten und zu reflektieren.

Der Brief (Ivanka Grybcheva, 1967)

Die bulgarische Studentin Ivanka Grybcheva gehörte zu den internationalen Studierenden der Filmhochschule, welche seit ihrer Gründung Bewerber und Bewerberinnen aus sozialistischen Staaten sowie aus

Ländern Afrikas, Asiens und Lateinamerikas (und vereinzelt aus westeuropäischen Staaten) aufnahm. Bis Mitte der 1960er-Jahre war der Anteil internationaler Studierender in Babelsberg allerdings noch relativ gering (bis 1964 gab es insgesamt 31 Absolventen und Absolventinnen)⁵. Grybchevas Diplomfilm *Der Brief* ist eine Entdeckung im Filmarchiv. Der Film wurde seit seiner Entstehung selten gezeigt.

Obwohl er nur sieben Jahre nach *Notwendige Lehrjahre* gedreht wurde, unterscheidet er sich in vielfacher Hinsicht von jenem. Ging es bei Böttcher noch um die Generation von Kindern und Jugendlichen, die den Zweiten Weltkrieg und die Nachkriegszeit erlebt hatten, so skizziert Grybcheva Kindheit unter den Bedingungen einer liberaler werdenden DDR-Gesellschaft, in der sich die Verhältnisse zwischen den Geschlechtern und den Generationen veränderten. Sie beschreibt in ihrem kurzen Spielfilm den Alltag eines kleinen Jungen, der – als »Schlüsselkind« – den Nachmittag allein verbringen muss, bis am Abend endlich der Vater kommt. Die Mutter, für die der Junge am folgenden Tag einen Brief bastelt, scheint die Familie verlassen zu haben. Einprägsam sind die Szenen, in denen man sieht, wie das Kind sich selbst beschäftigt, malt, durch die Wohnung streift. Einprägsam wegen der Spielfreude des kleinen Hauptdarstellers, aber auch weil die Aufnahmen in der Schwebelage halten, ob der Junge unter der Abwesenheit der Eltern leidet oder mit seiner Kreativität die Unbestimmtheit der Situation, die Freiräume, die ihm daraus erwachsen, nutzt.

Grybcheva hatte während ihres Studiums zum »Kollektiv 63«⁶ gehört, das von 35 Studierenden (darunter Grybcheva, Rainer Simon, Klausdieter Roth, Egon Schlegel) gegründet worden war. Es ging den Mitgliedern um mehr studentische Mitbestimmung innerhalb der Filmhochschule und, inspiriert durch die tschechische Neue Welle, darum, ausschließlich Gegenwartsstoffe umzusetzen. Zu den Filmen, die im Kontext des »Kollektivs 63« entstanden sind, gehören mehrere, die sich mit dem Thema Generationsverhältnis/kindliche Kreativität auseinandersetzen, darunter Rainer Simons *Vatis Beschwerdebuch* (1963) und *Peterle und die Weihnachtsgans Auguste* (1964) sowie Klausdieter Roths *Wir spielen Hochzeit* (1964).

Das 11. Plenum des ZK der SED, 1965, das die Aufbruchsstimmung innerhalb der DEFA-Studios jäh gestoppt hatte, war auch in der Filmhochschule folgenreich. Der Diplomfilm *Ritter des Regens* (1965) von Klausdieter Roth und Egon Schlegel wurde verboten, drei Kollegen und Kolleginnen aus der Filmwissenschaft (Heinz Baumert, Christiane Mückenberger und Günther Dahlke) entlassen. Letzteres bedeutete für das Fach Filmwissenschaft, das den Studierenden Filme der internationalen Filmkultur zugänglich machte



Die Kollwitz und ihre Kinder
(Christa Mühl, 1971)

und neben der Möglichkeit, sich filmisch auszuprobieren, für viele Studierende das Wertvollste war, was die Hochschule zu bieten hatte, einen Einschnitt. Trotzdem entstanden weiterhin Filme, die die vorhandenen Spielräume der Hochschule nutzten, etwa *Paragraph 14* (Ulrich Weiß, 1968).

Ab 1968 und im Zusammenhang des Prager Frühlings intensivierte das MfS seine Arbeit an der Hochschule, etwa indem es gezielt Studierende observierte.⁷ Thomas Brasch, Student im Fach Dramaturgie, wurde wegen des Verteilens von Flugblättern gegen den Einmarsch in Prag verhaftet und von der Hochschule relegiert.⁸ Die Bestrebungen, mehr Kontrolle in die Hochschule zu bringen, mündeten dann 1969 in der Umwandlung der DHF in die HFF. Das Fernsehen der DDR wurde Partner der Hochschule, was ökonomisch zwar von Vorteil war, aber auch eine weitere Kontrollinstanz ins Haus brachte. 1969 wurde der bisherige Rektor Konrad Schwalbe (1964-1969/1980-1986) von Lutz Köhlert (1969-1973) abgelöst.

Die Kollwitz und ihre Kinder (Christa Mühl, 1971)

Die Kooperation mit dem Fernsehen brachte mehr Technik, neue Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen und vor allem Studierende in höherer Zahl ins Haus. 1969 ging das 2. Programm des Deutschen Fernsehfunks, DFF 2, auf Sendung. Dafür wurde Personal gebraucht. Unter den Studierenden waren nun wesentlich mehr Frauen als zuvor, darunter Christa Mühl, die sich für das Me-

dium Fernsehen interessierte und deren Filmübung des 2. Studienjahrs über das Denkmal der Käthe Kollwitz im Prenzlauer Berg sogar im Fernsehen gesendet wurde.⁹ Mit ihrem Filmteam, das (fast) nur aus Frauen bestand, drehte sie auf dem Kollwitzplatz, zeigte die spielenden Kinder, die dort auf dem Denkmal herumkletterten und interviewte im Reportagestil Anwohner, Mütter und Kinder dazu, ob das wohl erlaubt sein sollte (was mehrheitlich verneint wird). Ein Brief des Bildhauers Gustav Seitz bildet dann Pointe und Schluss des Films. Er schreibt, er



Die Kollwitz und ihre Kinder (Christa Mühl, 1971)

habe eine solche Nutzung vorgesehen und den Sockel eigens niedrig gehalten. Bei der Abnahme des Films, die nun nicht nur durch die Schule, sondern auch durch das Fernsehen zu erfolgen hatte und bei der Karl-Eduard von Schnitzler (ein enger Vertrauter des Rektors) persönlich erschien, wurde zwar eine Szene beanstandet, aber nach der Überarbeitung wurde der Film (zusammen mit vier weiteren HFF-Filmen) beim Festival in Leipzig gezeigt und bekam eine ehrende Anerkennung. Andere Filme hatten es in der Zeit schwerer. Etwa **Zöglinge** (Peter Heinrich, 1974), ein Dokumentarfilm über das Kinderheim in der Königsheide, der die schwierige Lebenswirklichkeit von Heimkindern ins öffentliche Bewusstsein rücken wollte. Der Film gehört damit zu den wenigen (und in den Akten der Stasi als »kritische Welle« vermerkten)¹⁰ HFF-Filmen der frühen 1970er-Jahre, die Themen der DDR-Gegenwart offen verhandelten – und aus dem Grund verboten wurden.

Verstecken (Helke Misselwitz, 1979)

Der Direktorenwechsel 1973, bei dem der restriktive Köhler von Peter Ulbrich (1973–1980) abgelöst wurde, änderte das Klima an der Hochschule ein wenig. Einerseits blieb der Einfluss des Fernsehens bestehen, waren Hochschulmitarbeiter installiert, die wie der Parteisekretär oder der Leiter des Studios der HFF als Informanten der Stasi berichteten. Andererseits bildeten Persönlichkeiten wie die Filmwissenschaftlerin Christiane Mückenberger, die ihre Kontakte in der osteuropäischen Filmkultur nutzte, um brisante Filme (etwa aus Polen) zu zeigen, und der Künstlerische Direktor Wito Eichel, der sich hinter talentierte Studierende und ihre Filme stellte, ein Gegengewicht. In der Zeit entstanden unter anderem dokumentarische Porträts von eigenwilligen, unangepassten Jugendlichen, darunter **Jacki** (1977) von



Verstecken (Helke Misselwitz, 1979)

Angelika Andrees und **Wozu denn über DIESE LEUTE einen Film?** (1980) von Thomas Heise sowie Spielfilme wie **Ramona** (1979) von Sibylle Schönemann oder **Die Kaminski** (1980) von Hannes Schönemann.

Ab 1973 setzte sich Ulbrich als Rektor für die Internationalisierung der Hochschule ein (die nach Abschluss des Grundlagenvertrags zwischen der BRD und der DDR in vielen Institutionen der DDR Thema war). Die CILECT-Mitgliedschaft wurde sehr aktiv gestaltet, es wurden vermehrt internationale Kooperationen eingegangen, außerdem wurde das sogenannte »Ausländerstudium« stärker gefördert.¹¹ So bekam die Filmhochschule eine zunehmend internationale Studentenschaft. Helke Misselwitz zum Beispiel, die für das Studium (mit ihrer kleinen Tochter) ins Studentenwohnheim in Babelsberg gezogen war, lebte dort mit Studierenden aus der DDR, aus Bulgarien, dem Libanon, Syrien, Vietnam, der Sowjetunion, Guinea und anderen Ländern zusammen.¹² Ihr kurzer Spielfilm **Verstecken**, den sie im 1. Studienjahr realisierte, gehört zu den HFF-Filmen, die sich ab Ende der 1970er-Jahre wieder vermehrt dem Thema »deutsche Geschichte« zuwendeten. Bei Misselwitz war das Thema sogar für die gesamte Studienzeit (mehrere Filme, sowie die Diplomarbeit) bestimmend.

In **Verstecken** geht es um das Thema der versteckten Juden, die die NS-Zeit in der Illegalität überlebten. Misselwitz erzählt es anhand von zwei kindlichen Figuren, einem Jungen und einem jüdischen Mädchen, die zunächst auf dem Hof Verstecken spielen, bis aus dem Spiel Ernst wird und das Mädchen im Keller des Hauses ausharren muss, um nicht entdeckt zu werden. Das Vermögen von Kindern, sich die Welt um sie herum spielend zu erschließen, bildet die Klammer der filmischen Erzählung.

Hofpause (Andreas Dresen, 1986)

1986 übernahm Lothar Bisky (1986–1990) das Amt des Rektors. Damit begann eine neue Ära an der Hochschule, die für Andreas Dresen und die Studierenden der Jahrgänge eine große Ermutigung darstellte. Direkt zu Beginn seiner Amtszeit setzte Bisky ein Zeichen. Bei der Abnahme eines Films von Regiestudent Andreas Voigt – **Alfred** (1987) –, bei dem Dozenten dafür plädiert hatten, politisch strittige Szenen herauszuschneiden, sagte er: »Die Schere ist an dieser Hochschule nicht mehr Dozent«¹³, und damit einen Satz, der die Runde machte. Anschließend sorgte er dafür, dass die Studierenden selbst vorschlugen, welche Filme bei Festivals eingereicht wurden, und dass sie mit ihren Filmen auch ins westliche Ausland fahren konnten. Er lud Christoph Hein, Volker Braun und Markus Wolf¹⁴ zu Veranstaltungen ein, verteidigte Studierende, die 1988 offen gegen das Verbot der Zeitschrift »Sputnik« protestiert hatten. Denkwürdig war dann sein Handeln



Hofpause (Andreas Dresen, 1987)



Amazona (Sabine Michel, 1997)

auf der Hochschulversammlung am 9. Oktober 1989. Er wollte dem Drängen der Studierenden nachgeben, die Ereignisse draußen auf der Straße filmisch festzuhalten. Da er keine Drehgenehmigung bei den zuständigen Stellen hatte erwirken können, wollte er selbst, eigenmächtig, die Erlaubnis geben. Ob der politisch riskanten Entscheidung stellte er die Vertrauensfrage, die einstimmig positiv beantwortet wurde und einen für die Anwesenden eindrucksvollen Moment gelebter Hochschuldemokratie darstellte.¹⁵

Seine Filmübung *Hofpause* drehte Andreas Dresen 1986 am Schlaatz, einem Neubaugebiet in Potsdam. Es war die erste von drei dokumentarischen Filmübungen, die er im Rahmen des Grundlagenstudiums zu Beginn des Studiums zu realisieren hatte. Da er eigentlich an die Schule gekommen war, um Spielfilme zu machen, schien ihm die umfangreiche Dokumentarbildung zunächst mühevoll. Im Nachhinein beeinflusste die Erfahrung, zuerst »raus ins wirkliche Leben« zu gehen, bevor »man sich Geschichten am Schreibtisch ausdenkt«, seine spätere Arbeitsweise.¹⁶ *Hofpause* ist ohne Ton gedreht, die Kamera beobachtet, wie sich ein Schulhof zu Beginn der Pause füllt und die Schüler das gesamte Spektrum menschlichen Verhaltens in der kurzen Zeitspanne ausleben – von Spiel, Bewegung, Lernen über Freundschaft und Liebe zu Streit und körperlicher Auseinandersetzung.

Amazona (1997) und Kids (2019)

Nach 1990 wurde die HFF in das Hochschulsystem der BRD integriert. Die Umbruchszeit – der Wechsel der Strukturen, die Arbeit einer Evaluierungskommission hinsichtlich der Stasi-Tätigkeit von Dozenten, die Veränderung des gesamten Lehrkörpers inklusive zeitweiser Gastprofessuren, zum Beispiel von Rainer Simon,

Egon Günther, Frank Beyer –¹⁷ wäre ein eigenes Kapitel. Institutionelle Veränderungen waren unter anderem die Umwandlung der Fachschul-Studiengänge in Fachhochschul- und schließlich in Kunsthochschul-Studiengänge, der Hochschulneubau, der 2000 bezogen wurde, die Einführung der digitalen Filmproduktion, die institutionelle Hochschulzugehörigkeit des Film museums Potsdam und die Einführung von Bachelor- und Masterabschlüssen. Nach Wolf-Dieter Panse (1990–1995) war es vor allem Dieter Wiedemann, der als Rektor (1995–2013) mit diesen Maßnahmen den Fortbestand der Hochschule nach 1990 sicherte. Unter der Leitung von Susanne Stürmer, Präsidentin seit 2013, erfolgten 2014 der Statuswechsel hin zur Universität (und das Erreichen des Doppelstatus als Kunsthochschule und Universität im Jahr 2024), die Stärkung der Forschung (als medienwissenschaftliche, wissenschaftlich-künstlerische und künstlerische Forschung) und die verstärkte internationale Vernetzung. Es wurden auch weitere neue Fächer eingeführt (Filmkultur-erbe, Creative Technologies, VFX – Visual Effects sowie Weiterbildungsstudiengänge). Kontinuität markieren wiederum der Namenszusatz »Konrad Wolf«, der nach hochschulinternen Diskussionen beibehalten wurde, und die Traditionspflege der Schule, welche insbesondere zu den Jubiläen mit Publikationen, Zeitzeugeninterviews und Retrospektiven die eigene Geschichte reflektiert. In diesen Kontext gehört auch ein Projekt zur Aufarbeitung der Rolle des MfS an der Filmhochschule, in den DEFA-Studios und beim Verband der Film- und Fernsehschaffenden, das gemeinsam mit der DEFA-Stiftung gestartet wurde.

Die beiden Filme *Amazona* (1997) von Sabine Michel und *Kids* (2019) von Sabine Ehrl sind Beispiele für Kontinuitäten auf der personellen und künstlerischen Ebene.

Bei der dokumentarischen Übung *Amazona*, die Kinder und Jugendliche des Fanfarenzuges in Großräschen mit der Kamera begleitet und dabei atmosphärisch etwas von der Situation in der Lausitzer Bergbaustadt einfängt, in der Ende der 1990er-Jahre der Tagebau eingestellt wurde, hatten Helke Misselwitz¹⁸ und Petra Tschörtner¹⁹ als fachliche Beraterinnen gewirkt. *Kids* wiederum, der Film, der Kinder im soziokulturellen Zentrum »Rabryka« in Görlitz zeigt, war im Rahmen einer Werkstatt bzw. Exkursion entstanden, die im Fach Kamera seit den 1980er-Jahren (damals unter Hans Hattop²⁰) und dann von Peter Badel²¹ als Ausbildungsformat genutzt wurde, um außerhalb des Hochschulalltags künstlerische Spontaneität und persönlichen Austausch zu ermöglichen.²²

Neben Filmen – wie die von Michel und Ehrl, die Kinder und Jugendliche im Kontext der Veränderungen Ostdeutschlands zeigen, und zu denen weitere wie zum Beispiel *Kriegerin* (2011) von David Wnendt und *Siebenpunkt* (2018) von Jonas Ludwig Walter zählen – umfassen die mittlerweile etwa 300 Filme, die ab 1990 zum Thema »Kindheit und Jugend« entstanden sind, ein großes Spektrum an Perspektiven. Das sind unter anderem *Eine* (Aelrun Goette, 1994) über eine 17-Jäh-

rige, die wegen Körperverletzung mit Todesfolge im Strafvollzug ist, *Barfuß* (Maria Speth, 1999) über eine 17-Jährige, die ihre Sexualität entdeckt, *Aleya – Little Miss Neukölln* (Štěpán Altrichter, 2010/11) und *Mein Vater und ich* (Ali Tamim, 2016) über Kindheit und Jugend in Berlin-Neukölln – bis hin zu Filmen wie *Markos Kinder* (Sophia Kambaki, 2005) über Kinder, die während des Bürgerkriegs in Griechenland von linken Partisanen in die DDR gebracht wurden, oder *Planet Carlos* (Andreas Kannengießer, 2008) über einen 13-Jährigen, der in einer Hütteniedlung am Rande von León in Nicaragua aufwächst. Auf weitere Filme, die im 71./72. Hochschuljahr und danach hinzukommen, kann man gespannt sein.

Alle sieben in den Zwischenüberschriften benannten Filme wurden am 11. November 2024 im Rahmen der Reihe »DEFA-Stiftung präsentiert ...« und in Kooperation mit der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF im Kino »Arsenal«, Berlin gezeigt. Der von Ilka Brombach kuratierte Filmabend fand aus Anlass des 70. Jubiläums der Filmuniversität unter dem Titel »Babelsberger Filmhochschule 1954–2024. Eine Geschichte in sieben Filmen« statt. ■

Endnoten

- 1 Brigitte Klotz/Torsten Schulz (Hg.): *Filmkunst hat einen Namen*. Professorinnen und Professoren der HFF »Konrad Wolf« im Porträt. Berlin: Vistas 2012, S. 156 ff.
- 2 Peter Ulbrich: Internationaler Erfahrungsaustausch – ein hoher Wert für die Ausbildung. In: 25 Jahre Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, *Filmwissenschaftliche Beiträge (FWB)*, Sonderband 1/1979, S. 25 ff.
- 3 *Der Junge mit der Lampe* ist nicht erhalten; er wurde wahrscheinlich in den 1960er-Jahren entsorgt, um im Filmlager der Schule Platz zu schaffen; es existierte noch kein richtiges Archiv.
- 4 Ilka Brombach: Interview mit Jürgen Böttcher, Berlin, 27.10.2015, nicht veröffentlicht.
- 5 Günter Althaus: 10 Jahre Deutsche Hochschule für Filmkunst. In: 10 Jahre Deutsche Hochschule für Filmkunst, *Film-Wissenschaftliche Mitteilungen (FWM)*, Sonderheft, 10/1964, S. 5.
- 6 Das »Kollektiv 63«. Aus der Werkstatt. In: Erika Richter, Ralf Schenk (Red.): *apropos: Film 2001 – Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*. Berlin: Verlag Das Neue Berlin 2001, S. 35; erstmals erschienen in der Zeitschrift »film« (redigiert v. Fred Gehler), Heft 1/1964.
- 7 Vgl. u. a. Dokumente zum operativen Vorgang OV »Widersacher« ab 1969, BStU, MfS BV Pdm AOP1009/72.
- 8 Sabine Michel: *Dableiben heißt Wegtreiben. Späte Rehabilitation des exmatrikulierten Filmhochschülers Thomas Brasch*, Diplomarbeit, Potsdam 2006.
- 9 *Die Kollwitz und ihre Kinder* (I. TC 0:01–10:12). Interview mit Christa Mühl (II. TC 10:13–20:13). In: *Kollwitz Skizzen* (I.–III.; Christa Mühl, 2018). In: <https://www.youtube.com/watch?v=H2gt3rYopt4> [24.9.2024].
- 10 Bericht v. 6.2.1973, BStU, MfS BV Pdm AIM 1391/68/Teil 2, Bd.3.
- 11 Ulbrich, Internationaler Erfahrungsaustausch – ein hoher Wert für die Ausbildung.
- 12 *Internat II* (Ivan Cibulka, 1979), HFF-Film über das Internatsleben im Wohnheim Domstraße 1.
- 13 Lothar Bisky: *So viele Träume. Mein Leben*. Berlin: Rowohlt 2005, S. 134 f.
- 14 Markus Wolf las an der HFF 1989 erstmals aus seinem Buch »Troika«.
- 15 Ebd., S. 153 f. Vgl.: [Andreas Dresen]: Für Lothar Bisky. Die Rede von Andreas Dresen in der Volksbühne. In: *Tagesspiegel*, 15.9.2013.
- 16 Andreas Dresen: Interview mit Marcus Seibert, 2015. In: *Revolver*, Heft 13.
- 17 Egbert Lipowski: *Curriculum vitae einer Berühmten. 50 Jahre Filmhochschule in Babelsberg im Wandel des Zeitgeistes*. In: Horst Schättle/Dieter Wiedemann (Hg.): *Bewegte Bilder – bewegte Zeit. 50 Jahre Film- und Fernsehhausbildung HFF »Konrad Wolf« Potsdam Babelsberg*. Berlin: Vistas 2004, S. 97.
- 18 Helke Misselwitz: 1978–1982 Studium Regie/1997–2014 Professorin Regie.
- 19 Petra Tschörtner: 1978–1983 Studium Regie/1990er Gastdozentur Regie.
- 20 Hans Hattop: 1968–1973 Studium Kamera/anschließend Assistent, Dozent Kamera/1993 Professor Kamera.
- 21 Peter Badel: 1977–1981 Studium Kamera/2008–2019 Professor Kamera.
- 22 Ilka Brombach: Interview mit Peter Badel, 13.9.2024, nicht veröffentlicht.

Schon bevor die Cineteca Nacional de Chile 2006 gegründet wurde, hast du nach den chilenischen Filmen gesucht, die kurz vor und nach dem Putsch im Jahr 1973 aus dem Land gebracht worden sind. In deinem Buch »Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado«² beschreibst du 2012 die Suche nach den Filmen. Kannst du diese Geschichte kurz zusammenfassen. Mich interessiert besonders, wo du Filme gefunden hast.

Diese Geschichte ist umfangreich und deshalb existiert sie auch als Buch! Aber ich kann kurz etwas zur Suchaktion erzählen: Die Idee einer Cineteca Nacional de Chile war eine wichtige Initiative, um endlich eine zentrale Sammlung des chilenischen Films zu kreieren. Die staatliche Produktionsfirma Chilefilms, die in den 1940er-Jahren entstand, wurde 1973 von der Diktatur privatisiert und das Firmenarchiv war nicht mehr zugänglich. Es gab auch viele Filmnegative im Ausland, die bei Firmen lagerten, die über die Jahre geschlossen wurden. Und es gab die chilenischen Filme des Exils, die in vielen verschiedenen Ländern, unter anderem in Schweden, Frankreich, West- und Ostdeutschland, produziert wurden. Die Suche nach den Exilfilmen war prioritäres Ziel für alle Beteiligten.

Während meiner ersten Reise zur Berlinale im Jahr 2005 habe ich Ulrich Gregor kennengelernt, und er sagte mir, dass das »Arsenal« in Berlin viele chilenische Filme besitze, die aus den Zeiten vor dem Putsch (1968-1973) und einige aus der Diktaturzeit stammten. Das war ein unglaublich wertvoller Anfang meiner Suche. Uns war bereits bekannt, dass im Jahr 1999 diverse Filme vom »Arsenal« und aus dem DEFA-Filmstock nach Chile geschickt wurden. Es stellte sich später heraus, dass es sich in diesen Fällen um das journalistische Bildarchiv des H&S-Studios handelte, welches viele Filmschnipsel (alle stumm) enthielt und wahrlich ein Puzzle darstellte, da die Autorenschaft dieser Materialien sehr divers und oftmals ungeklärt war. Das war der Anfang meiner gemeinsamen Recherche mit Mónica Villarroel, meiner Ko-Autorin des erwähnten Buches und der späteren Direktorin der Cineteca Nacional de Chile.

Im Jahr 2011 reiste ich erneut für zehn Tage nach Berlin, um für unser Buch vor Ort Zeitzeuginnen und Zeitzeugen zu interviewen. Dort traf ich auch Wolfgang Klaue, den ehemaligen Direktor des Staatlichen Filmarchivs der DDR und Gründungs-Vorstand der DEFA-Stiftung. Er half mir mit Informationen über die einzelnen Archive, in denen ich nach den Filmen suchen konnte. Neben dem »Arsenal«, dem Bundesfilmarchiv und der



Filmkuratorin Isabel Mardones, Goethe-Institut Santiago de Chile

DEFA-Stiftung hatte ich dann auch später Kontakt zum Deutschen Rundfunkarchiv (DRA) und dem Archiv der Filmuniversität Babelsberg, wo ich zum Beispiel die Filme von Carlos Puccio fand. Alle diese Orte halfen, das Mosaik der chilenischen Exilfilme zusammenzusetzen.

Eines meiner letzten Interviews in Berlin war mit Helmut Morsbach, damals Vorstand der DEFA-Stiftung. Er äußerte einen persönlichen Wunsch: Er würde gerne die DEFA-Filme, die unter Beteiligung chilenischer Künstlerinnen und Künstler im Exil entstanden sind, in Santiago vorführen, bevor er in einem Jahr in Rente gehen würde. Diese DEFA-Filme waren in Chile völlig unbekannt, und ich dachte, dass es sehr spannend sein könnte, sie mit einem chilenischen Publikum zu entdecken!

Als ich wieder in Chile war, machte ich mich ans Übersetzen und an die Untertitel zu diesen Filmen. Das Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Museum für Vergangenheitsbewältigung und Menschenrechte), war mir eine große technische Hilfe. Im Jahr 2012 haben wir dann diese chilenischen DEFA-Filme in der Cineteca Nacional vorgeführt. Im Saal saßen die Kinder der Exilchilenen – eine neue Generation – und die bereits mit eigenen Kindern. Diese Filme machten einen großen Eindruck auf die Chileninnen und Chilenen, die nie das Exil erlebt hatten. Sie zeigen Realitäten, die ihnen bisher unbekannt waren. Noch bis heute ist »Exil« ein Tabuwort in Chile. Viele Menschen hier glauben immer noch, dass das Exil eine Art bezahlter Urlaub gewesen sei. Die Filme ermöglichen ein neues Verständnis für unsere eigene Geschichte. Und dieses Phänomen wiederholte sich im letzten Jahr, als wir anlässlich des 50. Jahrestages des Militärputsches in



Studio H & S: Walter Heynowski und Gerhard Scheumann

chen Geschichten, die mit den Filmen verbunden sind, gesammelt? Und wo könnte man sie nachlesen?

Alejandra Holzapfels Schicksal ist besonders bitter gewesen. Sie hat erstmals in dem Buch »La mujer de los perros«³ von Nancy Guzmán darüber berichtet und bat, dass das Buch erst nach dem Tod ihrer Mutter veröffentlicht werden darf, was dann mehrere Jahre nach dem Interview passierte. Das ist ein gutes Beispiel für die existierenden Tabus, die erlebte Folter und Exil mit sich gebracht haben, und auch die Schwierigkeit, darüber zu reden. Dennoch gibt es in Chile viele Bücher und Dokumentarfilme zu verschiedenen Geschichten und Erfahrungen dieser Zeit, und es wird auch in Zukunft sicher weitere geben. Das Thema der chilenischen Diktatur ist als Literatur- und Filmthema vergleichbar mit dem des Zweiten Weltkriegs: Das letzte Wort ist noch nicht gesprochen. Es dauert Generationen, derartige traumatische Ereignisse zu verarbeiten. Wir können also noch viele Werke in Zukunft erwarten.

Einige der Künstlerinnen und Künstler sind zu unterschiedlichen Zeiten nach Chile zurückgekehrt, zum Beispiel der Regisseur Juan Forch, die Animateurin Vivienne Barry oder der Schauspieler Victor Carvajal. Wie wurden diese Lebensläufe mit ostdeutscher Erfahrung in Chile fortgesetzt und wie haben sie möglicherweise chilenische Kultur bereichert?

Zu dieser Liste gehören auch der Schriftsteller und Regisseur Antonio Skármeta, die Schauspielerin Naldy Hernández, der Musiker Julio Alegría, der Filmemacher Orlando Lübbert und viele andere. Die Erinnerung an die DDR ist bei vielen noch sehr präsent, für andere war es nur eine kurze Episode in ihrem Leben

inmitten vielerlei weiterer Lebenserfahrungen und Herausforderungen. Die Erinnerung ist bei den Exil-Kindern besonders stark, wie bei der Schauspielerin Irina Gallardo, der Filmemacherin Alejandra Carmona Cannobbio und meinem Kollegen Álvaro Camú. Das kann man auch in dem 2003 veröffentlichten Film von Thomas Grimm *9/11 Santiago - Flucht vor Pinochet*⁴ sehen.

Im Jahr 2001 kam Walter Heynowski nach Chile und hat die Filme, die das Studio H&S über Chile produziert hat, präsentiert. Wie war die Reaktion auf diese Filme damals, und wie war die Reaktion im vergangenen Jahr?

Es gab viel Interesse für diese Filme. Wir hatten sie seit 1998 (die erste Vorführung war *Ich war, ich bin, ich werde sein* [Walter Heynowski/Gerhard Scheumann, 1974] auf dem Santiago Dokumentarfilmfestival am Goethe-Institut Chile) immer wieder gezeigt. Natürlich war die Anwesenheit des Regisseurs Walter Heynowski auf dem Filmfestival Valparaíso 2001 ein Höhepunkt. Es wurde der gesamte H&S-Chile-Zyklus gezeigt und jede Vorführung hatte circa 800 Zuschauerinnen und Zuschauer, darunter waren vor allem Jugendliche und Studierende. Walter Heynowski wurde sogar vom chilenischen Präsidenten Ricardo Lagos Escobar im Präsidentenpalast La Moneda empfangen.

Letztes Jahr hatten wir, im Rahmen der Filmaktivitäten um den 50. Jahrestag des Putsches, auch einige Workshops zu den H&S-Filmen organisiert, die der Filmkritiker Wolfgang Bongers leitete. Die H&S-Filme wurden an der Cineteca Nacional gezeigt, liefen auch am Goethe-Institut und in Puerto Montt, im Süden Chiles. Obwohl die H&S-Filme seit 1998 ab und an in Chile gezeigt wurden, haben die Veranstaltungen im Jahr 2023 geholfen, dass diese nun einem breiten chilenischen Publikum und der Presse bekannt sind.

Viele Bilder aus den H&S-Filmen sind in Chile ikonisch, wie zum Beispiel die Bombardierung von La Moneda, aber man war sich nicht bewusst, dass diese Filmbilder dem Studio H&S zuzuordnen sind.

Kannst du etwas zur Produktion der H&S-Filme sagen? Zum Beispiel: Wie war es möglich, dass die Filmemacher Pinochet interviewen oder die Bilder des brennenden La Moneda-Palastes am 11. September 1973 drehen konnten? Es gibt kritische Stimmen, was die Autorenschaft der Filme betrifft ...

Während der Recherchen zu unserem Buch habe ich Hanns Stein, den Dolmetscher von Peter Hellmich (Kameramann von H&S) in Chile interviewen können. Hanns Stein erzählte mir vieles aus erster Hand und konnte einige Mythen über die Arbeit des Studios H&S aufdecken.

Heynowski und Scheumann waren zweimal in Chile: von Oktober bis November 1972 (ohne Kamera), und

dann von Februar bis April 1973 mit ihrer Crew. Ihr Kameramann Peter Hellmich kam noch weitere Male: im Juli, dann im September und Dezember 1973 und im Februar 1974. Hellmich hatte einen westdeutschen Pass und gab sich in Chile als westdeutscher Journalist aus. Er hatte auch gute Beziehungen zu den rechten Parteien und dem Militär. Seine Kontakte waren so eng, dass er schon Tage vor dem geplanten Putsch davon wusste und daraufhin zusammen mit dem Tontechniker Manfred Berger nach Santiago flog. Sie sind dann direkt vom Flughafen zu einem Hotel gegenüber von La Moneda gefahren und haben dort ein Zimmer gebucht, von dem aus sie die Bombardierung von La Moneda filmen konnten.

Es war auch nicht schwer für Hellmich, kurzfristig ein Interview mit Pinochet und anderen Generälen zu bekommen, denn Pinochet brauchte die Öffentlichkeit in Westdeutschland. Niemand wusste etwas über die wahre Identität von Hellmich, und so durfte er auch die Gefangenen im Nationalstadion und das Begräbnis von Pablo Neruda filmen. Hellmich brachte zudem andere Materialien von seinen Reisen mit nach Ostberlin. Es waren Materialien von Chilefilmen oder anderen chilenischen Kameramännern, die als Archivmaterial für die H&S-Filme benutzt werden sollten. Nach dem Putsch war die Autorschaft entweder nicht mehr bekannt oder wurde zum Schutz der Kameraleute nicht bekannt gegeben. Das betrifft auch die Fotos von Domingo Juan Politi Donati, die unter anderem Folterszenen im Nationalstadion zeigen, und die nach Ostdeutschland geschmuggelt werden konnten. Diese Fotos wurden 1974 von H&S in dem Buch *Operación Silencio. Chile nach Salvador Allende* in der DDR herausgegeben, und Peter Hellmich wurde als Urheber der Fotos angegeben, was nie korrigiert wurde.⁵

Aber es gab auch andere Situationen: Im Februar 1974 konnten Peter Hellmich und Manfred Berger, zusammen mit dem Spanier Miguel Herberg als Dolmetscher, mit Erlaubnis des Militärs in den Norden Chiles reisen und in den Konzentrationslagern in Chacabuco und Pisagua filmen, was später in dem Film *Ich war, ich bin, ich werde sein* gezeigt wurde. Herberg bestreitet, dass er als Produzent agierte, aber er war auf jeden Fall Teil der Crew und als Dolmetscher angeheuert worden. Der Dokumentarfilm wurde weltweit bekannt und war eine Blamage für die Militärbehörden in Chile. Sie haben alles darangesetzt, eine ähnliche Situation in Zukunft zu verhindern. Hellmich, Berger und Herberg bekamen Einreiseverbot und durften nie wieder in Chile drehen. Da das H&S-Studio jedoch das Leben unter der Diktatur weiterverfolgen wollte, stellte man ein neues Team zusammen, damit heimlich weitergedreht werden konnte. Das Resultat war der Film *Eine Minute Dunkel macht uns nicht blind* (Gerhard Scheumann/Peter Hellmich/Walter Heynowski, 1976). Die Namen des Teams waren aus Sicherheitsgründen nur mit weißen Balken im Film angegeben.

Während meiner Buchrecherche konnte ich mithilfe des H&S-Produzenten Mathias Remmert zwei Namen des neuen Filmteams herausfinden. Zu dem Team gehörten der Brite George Peter Boulwood als Kameramann und als Tontechniker ein Herr März, sein Vornamen ist bis heute unbekannt. Doch der Name der dritten Person blieb ein Geheimnis, obwohl er derjenige war, der nicht nur als Dolmetscher gearbeitet, sondern unter Lebensgefahr das Material aus Chile geschmuggelt hatte - was bekannt war.

Bevor wir im vergangenen Jahr den Film *Eine Minute Dunkel macht uns nicht blind* zeigten, wurde dieses Geheimnis endlich gelüftet, denn die unbekannt drit-



Vorführung von
Eine chilenische Hochzeit
(Rainer Ackermann,
Walentin Milanow, 1977)
und anderer DEFA-Kurzfilme
während eines Seminars
von María Angélica Franken
an der Facultad de Artes
Liberales, Universidad Adolfo
Ibáñez am 6. November
2023. Die Filme wurden von
Claudia Sandberg (University
of Melbourne) und Isabel
Mardones (Goethe-Institut
Santiago) eingeführt.

te Person trat an die Öffentlichkeit! Es handelt sich um den deutsch-brasilianischen Journalisten Frederico Füllgraf. Er hatte uns ein Video geschickt, in welchem er die Erlebnisse dieser heimlichen und gefährlichen Dreharbeiten schilderte. Wir haben dieses Video dann zusammen mit dem H&S-Film im vergangenen Jahr gezeigt. Es war ein wunderbares Geschenk, endlich dieses Rätsel lösen zu können.

Du hast es schon mehrfach kurz angesprochen ... Im Jahr 2023, der 50. Wiederkehr des militärischen Putsches, hast du ein umfangreiches Programm mit DEFA-Exilfilmen kuratiert. Wie war die Reaktion des Publikums, besonders der jungen Leute, die den Putsch nur aus Erzählungen kennen?

Wie gesagt, es gab viel Interesse an den Filmen. Wir waren zur richtigen Zeit am richtigen Ort mit diesen Filmen in der Cineteca Nacional, welches das Zentrum der Filmevorführungen war. Die DEFA-Filme waren für Chile vielleicht nicht neu, aber sie in restaurierter Fassung zu sehen, war spannend, besonders auch im Kontext mit den vielen anderen Aktivitäten der Cineteca Nacional. Mit Unterstützung der DEFA Film Library at UMass Amherst, war es uns auch möglich, wieder Dr. Claudia Sandberg, die Expertin der DEFA-Exilfilme, einzuladen. Sie hat viele der Vorführungen eingeführt, und das Publikum konnte mehr über die Herstellung der Filme erfahren.

Unsere DEFA-Filmvorführungen fanden um den 50. Todestag des Sängers Victor Jara statt, und wir organisierten eine Vorführung von *El Cantor* an der Technischen Universität, jetzt Universität von Santiago. Genau an der Universität, wo Jara unterrichtet hatte und festgenommen wurde. Im letzten Drittel des Filmes werden der militärische Überfall auf die Universität und die Festnahme von Victor Jara gezeigt. Das Publikum war berührt und überrascht, wie in der fernen DDR die

se Universität so präzise nachgebaut werden konnte. Ich nehme an, dass Dean Reed die Universität kannte, da er ja eine gewisse Zeit in Chile gelebt hatte und auch immer wieder zu Konzertreisen dort hinkam.

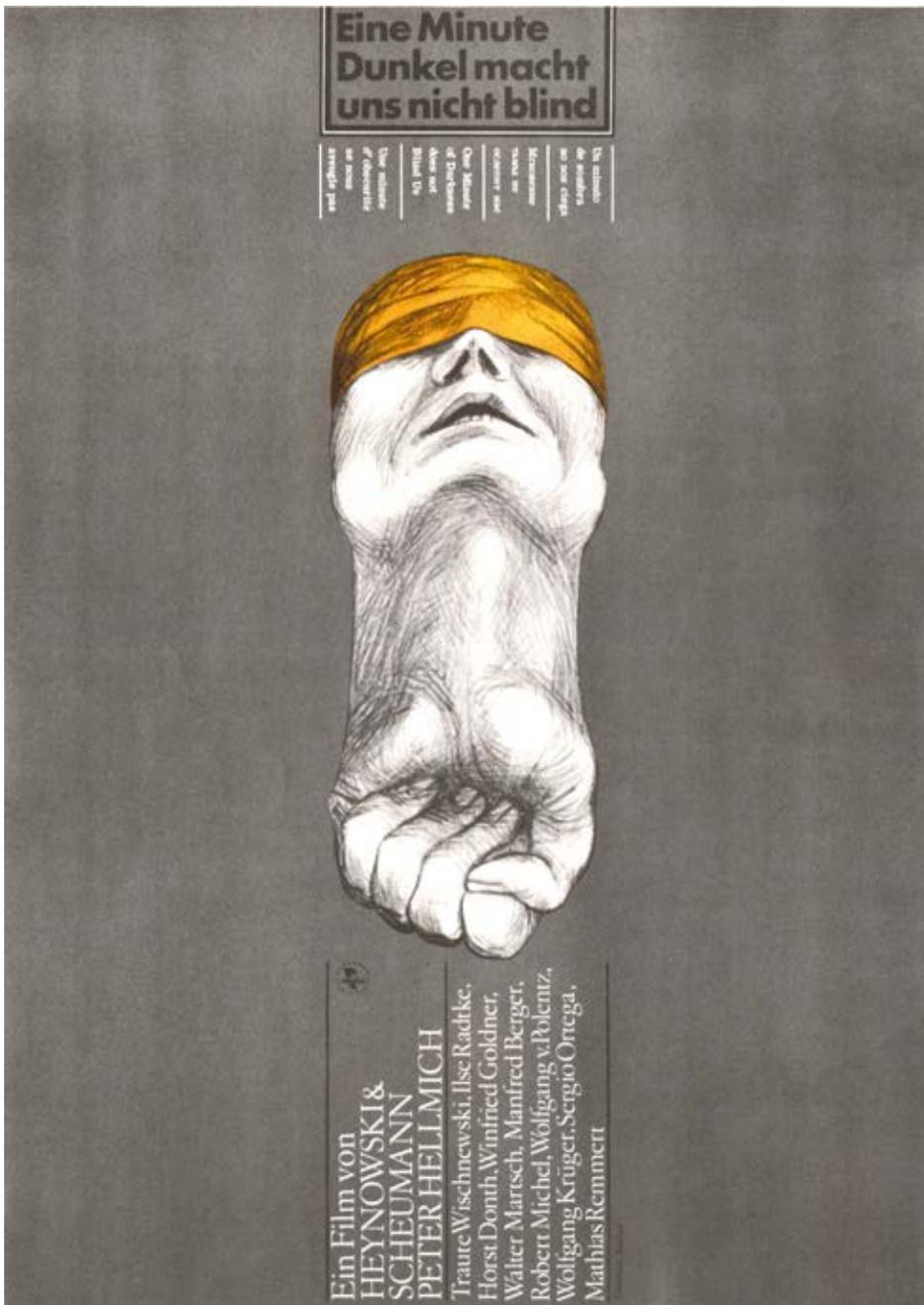
Die DEFA-Stiftung hat ein umfangreiches Paket mit Filmen über Chile und Filme von chilenischen Künstlerinnen und Künstlern zur Archivierung und Auswertung an das Goethe-Institut Santiago lizenziert. Welche Aktivitäten und Veranstaltungen sind für diese Filme geplant? Welche Ideen gibt es, diese Filme künftig einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen?

Die Filme sind im Museum für Vergangenheitsbewältigung und Menschenrechte archiviert, und sie dürfen dort für öffentliche Filmreihen ausgeliehen werden. Wir wollen, dass die Filme einem breiten Publikum bekannt werden, sodass das Exil in der DDR zu einer konkreten Vorstellung wird. Unsere Gesellschaft hat immer noch offene Wunden, die nicht verheilt sind oder die sogar verleugnet werden. Diese Filme bieten die Möglichkeit, über die Vergangenheit zu sprechen. Film ermöglicht, Emotionen zu wecken und einen Dialog zu beginnen. Wir werden neue Ideen entwickeln, sodass die DEFA-Exilfilme hier in Chile im Gespräch bleiben.

Isabel Mardones, seit 2003 die Filmkuratorin und Betreuerin des Filmarchivs am Goethe-Institut in Santiago de Chile, ist die Ko-Autorin des Buches »Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado« (2012). Als Teil ihrer Arbeit hat sie auch über Filme der Exilzeit in Deutschland recherchiert und diese nach Chile geholt, wie zum Beispiel die DEFA-Reihe und die Filme von Peter Lilienthal, die er in Chile gedreht hat: *La Victoria* (BRD, 1973) und *Der Radfahrer von San Cristóbal* (BRD, 1987/88). Außerdem hat sie auch die Filme von Antonio Skármeta, die das Goethe-Institut als DVD veröffentlicht hat, dem chilenischen Publikum vorgestellt.⁶ ■

Endnoten

- 1 Hiltrud Schulz arbeitet seit 2002 bei der DEFA Film Library an der University of Massachusetts in Amherst und ist verantwortlich für die Veröffentlichung von über hundert DEFA-Filmen auf DVD und über 400 Titel für das Streaming-Angebot im Bildungsbereich. Sie ist die Kuratorin/Organisatorin des »Visiting Artist«-Programms und wichtiger Retrospektiven, unter anderem CLAIMING SPACES: Art Interventions in East Germany (2024), Wagenstein 100 (2022), Everyday Poetry: The Early Films of Helke Misselwitz (2021) und Art & Power: Lutz Dammbeck (2019).
- 2 Mónica Villarreal/Isabel Mardones: Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado. Santiago de Chile: Cuarto Propio 2012, 207 S.
- 3 Nancy Guzmán: Ingrid Olderock. La mujer de los perros. Santiago de Chile: Montacerdos Ediciones, 2021, 267 S.
- 4 *9/11 Santiago - Flucht vor Pinochet. Kinder des chilenischen Exils* (Thomas Grimm, 2003). Siehe dazu auch: Grimm, Thomas (Hg.): 9/11 Santiago - Flucht vor Pinochet. Kinder des chilenischen Exils in Deutschland. Bundeszentrale für politische Bildung: Bonn 2003, 351 S., mit DVD.
- 5 Vgl. hierzu auch: Walter Heynowski/Gerhard Scheumann/Peter Hellmich: Anflug auf Chacabuco. Mit Kamera und Mikrofon in chilenischen KZ-Lagern. Verlag der Nation: Berlin 1974, 236 S.; Walter Heynowski/Gerhard Scheumann: Operación Silencio. Chile nach Salvador Allende. Peter Hellmich (Fotos). Verlag der Nation: Berlin 1974, 237 S.
- 6 Filmmuseum München/Goethe-Institut: *Ardiente Paciencia & Abschied von Berlin*. Antonio-Skármeta-Collection (3 Filme). Doppel-DVD. Köln: Alive 2015, 244 min Enth.: *Mit brennender Geduld (Ardiente Paciencia, 1983) Abschied in Berlin (1984)* und als Bonusmaterial *Wenn wir zusammen lebten (1983)*.



Plakat zu ***Eine Minute
Dunkel macht uns nicht blind***
(Walter Heynowski, Gerhard
Scheumann, Peter Hellmich, 1976)

»Mission Widerstand«

Making-of-Notizen zu den geheimen Dreharbeiten in Chile
für den Film *Eine Minute Dunkel macht uns nicht blind*



Als Student am Institut für Publizistik der Freien Universität Berlin sowie an der Deutschen Film- und Fernsehakademie (DFFB), Mitte der 1970-er Jahre, finanzierte ich meinen Unterhalt als Dolmetscher sowie mit Dialogübersetzungen und Filmuntertitelungen für Westberliner Filmproduktionsfirmen. In diesem Zusammenhang stellten mir Anfang 1975 Kameramann George Peter Boulwood und Tontechniker Gerhard Biroth als Vertreter der Westberliner Produktionsfirma Cintec den Kameramann Peter Hellmich vor. Nach wiederholten Treffen in einer Pizzeria überraschte mich Hellmich mit seinem Wunsch, die beiden Cintec-Vertreter und mich für einen brisanten Drehauftrag nach Chile zu entsenden.

Von Pinochet zur »Persona non grata« erklärt, suchte das DEFA-Studio H & S ein Ersatzteam

Hellmich deutete an, als Vermittler des Ostberliner DEFA-Studios Heynowski & Scheuman (H & S) zu handeln, das mir bis dahin unbekannt war, und erhellte sodann den Kontext.

H & S hatten während der letzten Monate der demokratisch gewählten Regierung Salvador Allendes, zwischen Ende 1972 und April 1973, zwei getrennte Drehteams in Chile koordiniert; eines dokumentierte die Reformbemühungen Allendes, das andere unterwanderte die rechtsradikale Szene, deren Umtriebe im Militärputsch vom 11. September gipfelten. Während H & S bereits im April 1973 Chile verlassen hatten, war Hellmich im Lande verblieben. Unter anderem waren ihm das erste Interview mit General Augusto Pinochet nach dem Putsch sowie couragierte Bildzeugnisse politischer Gefangener im Konzentrationslager Chacabuco und die Momentaufnahmen des Luftwaffen-Bombardements des Regierungspalasts La Moneda am Morgen des 11. September 1973 gelungen. Danach

musste auch Hellmich Chile eilends verlassen und wurde zusammen mit H & S von der Diktatur Pinochet mit einem dauerhaften Einreiseverbot belegt.

»Film-Mission Widerstand«

Knappe zwei Jahre nach dem Putsch wollte jedoch das Studio H & S die Entwicklung in Chile weiterverfolgen. Da es selbst nicht einreisen durfte, benötigte es ein fremdes, westliches Filmteam. Dass Cintec seit Jahren mit H & S kooperierte, ging mir erst im Laufe der darauffolgenden Tage auf, um die ich als Bedenkzeit bat. Ich befürchtete, meine Tätigkeit in der damaligen bundesweiten Chile-Solidarität könne von der Diktatur ebenso als Vorwand für mein Einreiseverbot benutzt werden. Doch von Abenteuerlust angetrieben, sagte ich zu. Und der Auftrag lautete, »den Widerstand in Chile gegen die Diktatur Pinochets zu dokumentieren«. Sicherheitshalber informierte ich vor dem Abflug die deutsche Sektion von Amnesty International von unserer »Mission«.

Hellmich überreichte Boulwood ein paar Handnotizen und Kontaktadressen. Sie ersetzen ein Treatment; von einem durchdachten Drehbuch konnte keine Rede sein. Der Auftrag gebende Kameramann setzte vielmehr auf unsere Improvisationsfähigkeit.

Federico Willoughbys Doppelspiel

Meine Befürchtungen wurden bald bestätigt. Als erste unvorsichtige Maßnahme, anscheinend aus Ersparnisgründen, mussten wir mit einer schweren Arriflex 16mm-Doppelausrüstung unsere Reise über den Ostberliner Flughafen Schönefeld, obendrein mit einem Verbindungsflug der DDR-staatseigenen »Interflug«, nach Amsterdam antreten. Dort zwischengelandet, vernichteten wir erst einmal die arglistigen Interflug-



Screenshots aus **Eine Minute Dunkel macht uns nicht blind**

Gepäck-Etiketten und bestiegen den Anschlussflug einer britischen Airline nach Buenos Aires.

In der argentinischen Hauptstadt besprachen wir unser Einreise-Alibi nach Chile: »Landschaftsaufnahmen für Tourismus-Werbung und Dokumentation des wirtschaftlichen Erfolges der Regierung Pinochet« - ein »Skript«, das Pinochet-Pressesprecher Federico Willoughby wenige Tage später mit den Worten verspottete: »Ich glaube Ihnen kein einziges Sch...ßwort!« Der Pressesprecher testete, ob wir etwas mit den »kommunistischen DDR-Filmemachern« am Hut hatten, die 1973 ihn und die gesamte Diktatur getäuscht hatten. Wir waren bemüht, uns dumm zu stellen. Wenige Tage danach erteilte uns Willoughby überraschenderweise die notwendigen Akkreditierungen, allerdings mit einem aus dem Hut gezauberten Hasen: Er machte die Akkreditierungen von der Auflage »mit filmischer Begleitung bei öffentlichen Veranstaltungen der Diktatur« abhängig. Wir akzeptierten, wir hatten keine andere Wahl.

Die Dreharbeiten in Chile dauerten rund drei Wochen. Tagebuchnotizen der lieben, doch inzwischen verstorbenen Kollegen Boulwood und Biroth dazu, sind unbekannt. Der vorliegende Abriss ist also die einzige offizielle, lebendige Erinnerung an jenes Filmwagnis. Dessen Komplexität und psychische Belastung im gerafften Zeichenlimit wiederzugeben, bedeutet mit vollem Verständnis für die Editions-Vorgabe allerdings eine betrübliche Unterlassungssünde; zu vielfältig und turbulent waren die Kriminalfilm-reifen Umstände hinter der Kamera.

Beschattung, Verfolgung und Festnahme

Im teuren Sheraton Hotel, San Cristóbal, mit Panorama-Blick auf Santiago, mieteten wir vier Einzelzimmer. Das vierte diente als »Studio« für brenzlige Interviews.

Der Besuch von Interviewten weckte bald das Misstrauen der Sheraton-Bediensteten. Bespitzelungen durch Pinochets Geheimpolizei DINAs standen bald auf der Tagesordnung, und zwar mit Provokationen der Hotel-Telefonistin oder Nachstellungen von Geheimagenten in den Gängen des Sheraton. Einer von ihnen sorgte eines Morgens bei unserem Gang zum Frühstück für eine groteske Szene. Er schien sich von unserer plötzlichen Erscheinung »erwischt« zu fühlen, versteckte hastig seinen Kopf hinter der Tageszeitung »El Mercurio«, die er in der Hand hielt, übersah dabei jedoch, dass das Blatt auf dem Kopf stand. Wir liefen weiter, von Lachkrämpfen geschüttelt.

Die Dreharbeiten, insbesondere die geheimen, wären jedoch kaum ohne den Beistand zweier unvergesslicher Kontakte vor Ort gelungen: zum einen dank des chilenischen Korrespondenten einer US-Nachrichtengenerierung, zum anderen dank Freiherrn Raban von Mentzingen, dem damaligen Presseattaché an der Botschaft der Bundesrepublik in Chile. Beide vermittelten uns Aufnahmen und Interviews mit Verfolgten sowie mit Familienangehörigen von Mordopfern der Diktatur. Mit einer chilenischen Pinochet-Gegnerin verheiratet, teilte von Mentzingen nicht den Pro-Pinochet-Kurs der Botschaft.

Die Dreharbeiten begannen mit atmosphärischen Außenaufnahmen wie Publikumsverkehr und Stimmung auf den Straßen Santiagos, Bilder, die den Film einleiten. An den betonierten Ufern des Mapocho-Stroms im Bezirk Recoleta dokumentierten wir ausgebliebene politische Wandmalereien der Brigada Ramona Parra, jenes Künstler-Kollektivs aus der Zeit Salvador Allendes, das mit politischer Malkunst nach wie vor die Diktatur herausforderte. Einige hundert Meter davon entfernt erreichten wir den städtischen Großmarkt

Vega Central, wo ich Straßenverkäuferinnen und -verkäufer über ihren Alltag interviewte.

Doch schon am ersten Drehtag wurden wir von der Pinochet-Polizei festgenommen. Als ausländisches Team wahrgenommen, hatte sich ein wachsender Kreis Neugieriger um uns geschart und sprach mutige Kritik an der anhaltenden Armut und Freiheitsberaubung in unsere Kamera und das Mikrofon. Wenige Minuten vergingen, die Bereitschaftspolizei Carabineros de Chile schritt ein, die Menschenmenge wurde mit beleidigenden Schimpfworten aufgelöst. Wir bedankten uns bei den Interviewten, wollten den Drehort verlassen, wurden jedoch »wohlerzogen« festgenommen und zu einer Kaserne eskortiert. Dort angekommen, forderte die Carabineros Einsicht in unsere Aufnahmen. Die Sichtung war ja nicht möglich, das 16mm-Negativ müsse ja erst entwickelt werden, erklärte ich zwei staunenden Offizieren. Eine kurze Ablenkung der beiden Offiziere nutzend, stellte ich mich vor Tontechniker Biroth und flüsterte ihm zu, schleunigst die »gefährliche vierte Tonspule« mit den Protesten der armen Marktverkäuferinnen und -verkäufer durch die erste Tonspule mit bloßen Atmo-Geräuschen auf dem Tonbandgerät zu ersetzen.

Der Trick gelang, die Polizisten stimmten zu. Mit gegenseitigem Austausch des Kopfhörers bedeuteten ihre Gesichtsausdrücke, dass der Straßenlärm und das Vogelgezwitscher am Ufer des Mapocho wohl kaum »subversive Klänge« darstellten. Wir durften gehen, allerdings unter der Bedingung, dass wir die Einladung des Kasernen-Kommandanten zum Mittagessen annehmen. Was wir an jenem Mittagstisch mit den Pinochet-Polizisten erlebten, war eine erneute groteske Komödie: Ich trat Boulwood, der mir gegenüber saß, gegen das Schienbein und flüsterte ihm ermutigend zu, er möge die Kamera aus unserem Mietauto holen, um die skurrilen Tischszenen zu filmen, aber der Kameramann fand es zu riskant. Obwohl wir nach diesem Einschüchterungsversuch »frei« waren, verging kein Tag ohne Überwachung.

Einzelne »Pflichtaufnahmen« – wie die Dokumentation eines Propaganda-Besuchs von Generalleutnant und Innenminister César Benavides Escobar in einem Armenviertel oder einer Militärparade der Marine in Valparaíso – waren unvermeidbar. Doch nahmen Geheimaufnahmen nahezu drei Viertel der Drehzeit in Anspruch:

- auf Einladung des lutherischen Bischofs Helmut Frenz dokumentierten wir die mutige Arbeit des ökumenischen »Vikariats der Solidarität« (Vicaría de la Solidaridad) gegen die Menschenrechts-Verbrechen der Diktatur;
- durch Vermittlung des Vikariats interviewten wir insgeheim – privat und vor einem Friedhofsgrab – Familienangehörige von Gefangenen und Mordopfern der Diktatur;

- wir begleiteten die erste Vollversammlung der Bauarbeiter Chiles mit Interview ihres unerschrockenen Vorsitzenden, der ein knappes Jahr danach ermordet wurde;
- im Sheraton-»Studio« nahmen wir politische Witze über Pinochet mit einem Studenten auf. Der Close-up-Ausschnitt seines Mundes verrät nicht das Gesicht des Witzeerzählers;
- als Produktionsleiter vor Ort besuchte ich den deutschen Klub »Condor« und führte Gespräche über dessen Involvierung in die Putsch-Vorbereitungen. Durch ein Misstrauen uns gegenüber kam es nicht zum erwünschten Interview; ... und so weiter.

Überraschender- und bedauerlicherweise kommen drei Viertel dieser anstrengenden und spannungsgeladenen Bilder im Film nicht vor.

Nach etwa drei Wochen Drehzeit – mit Nachstellungen, Zwischenfällen und körperlichen Beschwerden als Folge unserer Anpassungen an die ständige Überwachung – hatten wir mehrere Stunden Material aufgenommen. Doch tagsüber, wenn wir das Hotel verließen, bestand die Gefahr, dass das Filmmaterial gestohlen oder in unseren Zimmern »sichergestellt« würde. Also verließ ich Chile »bei Nacht und Nebel« mit einer schweren Tasche, gefüllt mit Dutzenden Rollen belichteten 16mm-Negativs, den dazu gehörenden Tonspulen und ca. zwölf Rollen Drehort-Fotos, die ich freiwillig und auf eigene Kosten geknipst hatte, und überreichte das gerettete Material zwei Tage später Peter Hellmich in Westberlin. Boulwood und Biroth verblieben noch eine knappe Woche in Chile zur Aufnahme zugesagter »offizieller« Interviews, darunter das den Film einleitende lange Interview mit dem Propaganda-Offizier der Diktatur.

Rund fünfzig Jahre nach diesem Drehauftrag wäre es daher erfreulich, wenn die DEFA-Stiftung nun mit dem einwandfreien namentlichen Nachweis des ausführenden Teams in Chile für die Korrektur des Film-Vor- und -Nachspans sorgen würde.²

Curitiba, im Juli 2024 ■

Endnoten

- 1 Frederico Füllgraf ist brasilianischer Buch-, Film- und Fernsehautor deutscher Abstammung und arbeitete als beauftragter Dolmetscher und Produktionsleiter während der Dreharbeiten in Chile für den DEFA-Dokumentarfilm *Eine Minute Dunkel macht uns nicht blind* (Regie/Drehbuch: Walter Heynowski/Gerhard Scheumann/Peter Hellmich; Kamera/Interviews: George Boulwood; Ton (Chile): Gerhard Biroth; Produktionsleitung/Interviews (Chile): Frederico Füllgraf. <https://www.defa-stiftung.de/filme/filme-suchen/eine-minute-dunkel-macht-uns-nicht-blind/>).
- 2 In der Datenbank der DEFA-Stiftung sind die Nachtragungen bereits erfolgt. Die Namen der Vor-Ort-Beteiligten waren zum Schutz vor der chilenischen Geheimpolizei in allen Begleitmaterialien zum Film geschwärzt. Diese ergänzenden Daten werden auch bei der Digitalisierung des Films hinzugefügt. Die Stiftung ist für Ergänzungen und Hinweise dieser Art immer dankbar.



Für das Deutsche Institut für Animationsfilm (DIAF) von der Puppengestalterin Martina Großer angefertigte Kopie der Kulicke-Puppe

Puppen werben für nationale Streitkräfte

Kurt Weiler und der holprige Weg zu einem DEFA-Studio für Trickfilme

■ Jeanpaul Goergen



Trickfilmregisseur Kurt Weiler während der Herstellung von **Oskar Kulicke und der Pazifist** (1952)



Der Neuanfang des deutschen Animationsfilms nach Kriegsende gestaltete sich schwierig. In der DDR dauerte es bis April 1955, ehe die DEFA dem Trickfilm ein eigenes Studio zugestand. Bis dahin sorgten Einzelkämpfer dafür, dass animierte Filme nicht in Vergessenheit gerieten. Der propagandistische Puppentrickfilm **Oskar Kulicke und der Pazifist** (1952) von Kurt Weiler markiert einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur Anerkennung des Genres.

In der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) arbeiteten Teile der von Propagandaminister Joseph Goebbels 1941 ins Leben gerufenen Deutschen Zeichenfilm GmbH unter der Leitung von Gerhard Fieber vorerst weiter. In dem Sujet **Der U-Bahn-Schreck** für die erste Ausgabe des **Augenzeugen** vom 19. Februar 1946 karikiert er jene rücksichtslosen Fahrgäste, die sich mit sperrigem Gepäck in die bereits überfüllten Züge drängen.

Offenbar von diesem Zeichenfilm angetan, nahm die DEFA i. Gr. am 1. April 1946 die Trickfilmer unter ihre Fittiche.¹ Die neue Abteilung Zeichenfilm stellte Fiebers bereits 1944 begonnenen Farbfilm **Purzelbaum ins Leben** fertig; die lustige Hundegeschichte kam 1946 als Überläufer in die Kinos der SBZ.² Im gleichen Jahr entstanden jedoch nur zwei neue Kurzfilme. Im September 1946 erhielt der Zeichenfilm **Bazillen** die Freigabe für den Kinoeinsatz mit der Auflage, ein SED-Zeichen einzufügen.³ Fiebers Bildsprache in diesem Film, der zur Bekämpfung des Schwarzhandels aufruft, erinnert

stark an die Feindbilder des Nationalsozialismus. In **Aufbau Berlins** wirbt die Partei für die Wahl zur Berliner Stadtverordnetenversammlung am 20. Oktober 1946.⁴

Am 29. Oktober 1946 löste die DEFA wegen Materialmangel und Betriebseinschränkungen die Zeichentrickfilmabteilung auf.⁵ Gerhard Fieber verließ die DEFA und gründete in Göttingen mit der EOS-Film ein eigenes Trickfilmstudio. Nach Protesten blieb das von der Deutschen Zeichenfilm GmbH übernommene Ausbildungs-Studio erhalten und wurde an die Hochschule für angewandte Kunst in Berlin-Weißensee überführt. Zum Wintersemester 1947/48 arbeitete dort eine Animationsfilm-Klasse unter dem erfahrenen, bereits in den 1930er- und 1940er-Jahren aktiven Trickfilmer Wolfgang Kaskeline.⁶

Währenddessen lebte der Animationsfilm in der Werbung sowie unter Filmamateuren weiter. In Leipzig realisierten Hans Fischerkoesen und Curt Schumann für die DEFA eine Reihe von farbigen Werbetrickfilmen, in denen sie in ihrem bewährten Stil die Warenwelt verlebendigten. Der Amateur Jan Hempel drehte 1950 den Puppentrickfilm **Wjelka a liška** (dt. Wolf und Fuchsin) nach einem sorbischen Märchen.⁷ Anfang 1951 zeigte der Leipziger Bäckermeister und Schmalfilmamateur Herbert Sack im Kulturpalast der Stadt vier Puppentrickfilme nach Märchenmotiven.⁸

Oskar Kulicke klärt auf! Anfang der 1950er Jahre versuchte auch die Arbeitsgemeinschaft Film der Freien

Deutschen Jugend (FDJ) in Berlin um den aus der Emigration aus England zurückgekehrten Kurt Weiler einen Neuanfang. Weiler hatte im Londoner Exil im Animationsstudio Larkins & Co. bei Peter Sachs Erfahrungen mit der Trickfilmherstellung gesammelt. Mit dem 2½-minütigen *Oskar Kulicke und der Pazifist* realisierten er und seine Mitstreiter 1952 den ersten Puppentrickfilm der DDR, der auch in die Kinos gelangte.⁹

Als Vorlage griff die Arbeitsgemeinschaft die Figur des Oskar Kulicke aus »Deutschlands Stimme«, dem Wochenblatt der Nationalen Front, auf. Ab Sommer 1950 klärte dort der 48-jährige Maurer Kulicke mit Berliner Schnauze nach Texten von Martin Böttcher die Leser über aktuelle gesellschaftliche Fragen auf; der Pressezeichner Herbert Reschke steuerte jeweils eine Karikatur bei. Die Rubrik war so erfolgreich, dass der Verlag 1951 einen Sammelband mit ausgewählten Beiträgen herausbrachte.¹⁰

Am 17. Februar 1952 erschien in »Deutschlands Stimme« ein Leserbrief mit der Anregung, die Artikel von Oskar Kulicke zu verfilmen, um dessen Argumente »verstärkt in die breite Öffentlichkeit« zu tragen. Leider würden noch sehr viele Menschen politisch abseitsstehen: »Dieser Aufklärungsfilm müsste dann vor dem Hauptfilm laufen.«¹¹ Die um eine Stellungnahme gebetene DEFA teilte mit, dass sich ihre Kurzfilm-Abteilung seit einiger Zeit bemühe, Zeichentrickfilme herzustellen und dafür auf die tagesaktuellen Kommentare von Oskar Kulicke zurückgreife. In etwa drei bis vier Mona-

ten, so erfuhr die Redaktion, könne der Film einsatzbereit sein.¹² Von Seiten der DEFA passierte aber vorerst nichts, was wohl dem dort herrschenden Durcheinander geschuldet war.

Das Kulicke-Filmprojekt war an der von Kurt Weiler geleiteten Marionettenbühne des VEB Bau-Union Berlin angesiedelt. Die Gruppe traf sich regelmäßig, um die »künstlerische Entwicklung eines fortschrittlichen Puppenspiels und Puppenfilms« zu diskutieren; an der Hochschule für angewandte Kunst suchte sie Hilfe für ihre künstlerische Entwicklung.¹³ Das »Laienkollektiv« arbeitete in einer Holzbaracke in Berlin-Weißensee unter »ungünstigen technischen Bedingungen«.¹⁴ Die Dreharbeiten dauerten drei Monate; mit einer modernisierten alten 35mm-Kamera entstanden 2.000 Einzelbilder. Lehrlinge von Bergmann-Borsig leisteten technische Beihilfe. Die Musik- und Sprachaufnahmen erfolgten in den Filmateliers in Berlin-Johannisthal.¹⁵ Der Kongreß-Verlag der Nationalen Front, in dem auch »Deutschlands Stimme« erschien, unterstützte das Vorhaben finanziell; Autor und Zeichner der Kulicke-Reihe standen den engagierten Trickfilmern zur Seite.¹⁶

Der Filmvorspann von *Oskar Kulicke und der Pazifist* nennt keine Mitarbeiter. Aus den zeitgenössischen Veröffentlichungen sowie ihrem späteren Berufsweg ergibt sich folgendes Bild: Für Buch, Regie und Puppengestaltung zeichnete Kurt Weiler, für die Kamera Peter Sbrzesny und für die Kostüme Lilo Sbrzesny, während Hans Schröder das Szenenbild fertigte. Über



1951 brachte der Kongress-Verlag ausgewählte Kulicke-Geschichten in Buchform heraus. Links die von Herbert Reschke entworfene Kulicke-Figur.



Horst Jakob ist leider nichts bekannt; vielleicht verantwortete er die Musik.

Die Ausgestaltung der Kulicke-Puppe orientiert sich an den Karikaturen von Herbert Reschke in »Deutschlands Stimme«. Untersetzt mit ausgeprägtem Bauch, ein rundes, pausbäckiges Gesicht, eine breite Stirn, eine spitze Nase sowie eine fesch nach hinten gekämmte Tolle, strahlt er Lebensfreude und Optimismus aus. Mit einer dunkelgemusterten Weste und einer hellen Anzugsjacke präsentiert er sich im Sonntagsstaat und erinnert so eher an einen Funktionär denn an einen Maurerpolier. Weiler stattet die Figur dagegen mit einer Joppe aus einem groben Stoff, einem Strickpullover und einem um den Hals geschlungenen Wollschal aus und entwickelt sie so eindeutiger als Arbeiter. Sein Gegenüber, der etwas naiv aussehende Schreiber Petermann ist dagegen mit seinem dunklen Jackett nebst Hut als Intellektueller und Kleinbürger gezeichnet; die weiße Blume im Knopfloch weist ihn als Pazifisten aus.

Ein Pazifist lernt schießen. Nach Feierabend verlassen Kulicke und Petermann ihre Baustelle; ein Konsum-Geschäft im Hintergrund verortet das Geschehen in der DDR. Petermann kommentiert einen großen Propagandaaufsteller mit der Parole »Nationale Streitkräfte schützen den Aufbau des Sozialismus« und wundert sich über den Politikwechsel: Erst seien alle für den Frieden und jetzt würden wir das Scharfschützenabzeichen machen. »Ist das eine Logik?«, fragt er.

Kulicke entgegnet mit dem Sprichwort, dass der Beste nicht in Frieden leben könne, wenn es dem bösen Nachbarn, also der Bundesrepublik, nicht gefalle. Petermann antwortet unpolitisch, im Sinne der pazifistischen Ohne-mich-Bewegung: Ihm sei das alles schnuppe, er habe die Nase voll. Nun wird Kulicke deutlicher: »Der

Adenauer stellt 'ne Söldnerarmee uff und Petermann bläst in de pazifistische Posaune.« Drastisch führt er Petermann vor Augen, was ihm drohe, kämen die Amerikaner ans Ruder. Ein Arm mit US-Abzeichen greift ins Bild und stellt den Pazifisten in eine Reihe mit Rekruten. Die bis dahin unterlegte fesch Polka verwandelt sich in ein bedrohliches Grummeln. Ein Amerikaner bellt: »Hey, get the bloody uniform on!« Verdutzt fragt Petermann, nun in Uniform und ohne Pazifisten-Blume: »Und für wen?«, und bekommt als Antwort: »Für die da!«

Die folgende Szene präsentiert »die da« in Form eines Tableaus mit zwei Militärs und einem Bankier; es sind die maßgeblichen Akteure der Bonner Republik. Der Kapitalist in vornehm gestreiftem Dreiteiler hält seine prall gefüllten Geldsäcke fest. Die Uniformen der Militärs sind zwar recht einfach gehalten, lassen sich dennoch zuordnen. Auf einem kleinen Tisch thront breitbeinig ein amerikanischer 5-Sterne-General, wohl eine Anspielung auf die 5-Sterne-Generäle George C. Marshall und Dwight D. Eisenhower. Daneben steht ein deutscher General, identifizierbar an dem angedeuteten Kragenspiegel. Ein Art Abzeichen auf der rechten Brustseite erinnert an den Reichsadler, den die Wehrmacht an dieser Stelle trug. Die Weingläser, die beide schwenken, verweisen auf Bonn als dem Sitz der Bundesregierung.¹⁷

Die Fahne, die der Amerikaner hält, zeigt den mit Stars and Stripes gefüllten Umriss eines Kartoffelkäfers und das Giftzeichen, den Totenkopf auf gekreuzten Knochen.¹⁸ Mit dieser Inszenierung visualisiert Weiler das Propagandamärchen, wonach die Amerikaner diese Schädlinge mit Flugzeugen über der DDR abwerfen, um die Kartoffelernte zu vernichten – eine Behauptung, die bereits die Nationalsozialisten in die Welt gesetzt



Filmstills **Oskar Kulicke und der Pazifist** (1952)

hatten.¹⁹ Darauf spielt wohl das kleine Hakenkreuz in der Fahne an.

Das westdeutsche Trio hebt die Weinkelche und brüllt: »Auf Genossen, Prost!« Daraufhin schießt eine geballte Arbeiterfaust ins Bild und Kulicke ruft: »Niema!« Im Hintergrund erklingt nun ein von Kindern gesungenes Propagandalied. Kulicke verkündet die Botschaft des Films: »Niema! lassen wir das zu, unsere Arbeiter und Bauern nicht, unsere Jugendlichen nicht, das ganze Volk nicht. Wir sind keine Petermänner. Unsere Jugend lernt schießen und geht in die Reihen der Volkspolizei. Schmeiß deine pazifistische Blume weg, Petermann, und hilf uns, unser besseres, schöneres, unser sozialistisches Leben zu schützen.« Von einem Spot hell erleuchtet, liegt die weggeworfene weiße Blume des Pazifismus im Straßendreck; zwischen den Altbauten versperrt bereits eine Mauer die Straße. Die letzte Einstellung zeigt Kulicke in heroisierender Untersicht, mit H.O.-Päckchen beladen, vor einem sich gen Himmel erhebenden Hochhaus – eine Anspielung auf das am 1. Mai 1952 eingeweihte Hochhaus an der Weberwiese in Berlin, einem Symbol für den Aufbau des Sozialismus.

Voll auf Linie. Die politische Aussage von *Oskar Kulicke und der Pazifist* bewegt sich ganz auf der politischen Linie der SED. Die 2. Parteikonferenz der SED vom 9. bis 12. Juli 1952 hatte nicht nur den planmäßigen Aufbau des Sozialismus, sondern auch die Errichtung nationaler Streitkräfte in die Wege geleitet, wie sie der Kulicke-Film bewirbt. Mit diesem Entschluss reagierte die Parteiführung auf den am 26. Mai desselben Jahres zwischen der Bundesrepublik und den Westalliierten geschlossenen Deutschlandvertrag. Dieses als »Generalkriegsvertrag« bekämpfte Abkommen hätte der Bundesrepublik eine

Teilnahme an der (später gescheiterten) Europäischen Verteidigungsgemeinschaft ermöglicht.

Mit dem Kulicke-Film bezieht sich Kurt Weiler zudem auf die Patenschaft, die die FDJ im Mai 1952 gegenüber der Deutschen Volkspolizei eingegangen war. Damit waren weniger die zivile Polizei als vielmehr die paramilitärischen Verbände gemeint, aus denen am 1. Juli 1952 die Kasernierte Volkspolizei hervorging. Die FDJ sollte durch Agitation und Propaganda für den bewaffneten Schutz der DDR werben und den vor allem unter christlichen Jugendlichen verbreiteten Pazifismus bekämpfen.²⁰

Der PROGRESS Film-Verleih übernahm den anfangs nur für den Einsatz innerhalb der FDJ vorgesehenen Kulicke-Film in den Verleih. Er startete am 12. September 1952 im Vorprogramm zu dem französischen Spielfilm *Des anderen Weib* (1938) von Marcel Pagnol.²¹ Obschon unter Amateurbedingungen realisiert, überzeugt *Oskar Kulicke und der Pazifist* in Ausstattung und Puppenführung, auch wenn einige Passagen der Voice-over-Stimmen schwer verständlich sind. Ohne wirkliche Handlung leidet er aber unter dem Übergewicht der Sprache und der holzschnittartigen Argumentation. Weilers Kulicke diskutiert eben nicht »mit gesundem Menschenverstand« wie sein Vorbild aus »Deutschlands Stimme«, das leere Schlagworte ablehnt und bemüht ist, »auch das Schwierige einfach zu sagen«²².

Kulicke und Petermann repräsentieren in Mimik und Bewegungen verschiedene »Typen«, wie sie Weiler in seinem 1954 veröffentlichten Aufsatz »Gedanken zum Puppentrickfilm« als Gestaltungsmerkmal für Puppen insbesondere in Kinderfilmen definierte.²³ Seine Forderung nach Eindeutigkeit erfüllt bereits der Kulicke-Film: Hier der »parteitreu Arbeiter«, dort der »pa-



Filmstill **Oskar Kulicke und der Pazifist** (1952)

zifistische Kleinbürger: als Gegenspieler. Auch die von Weiler verlangte charakteristische Bewegungsart der Puppen ist hier schon zum Teil umgesetzt, werden sie doch nicht naturalistisch, sondern beschwingt, fast tänzerisch geführt. Allerdings bewegen sich Kulicke und Petermann im gleichen Rhythmus; es fehlt noch die Differenzierung in der Puppenführung.

Für einen weiteren, längeren Kulicke-Film stünden »alle technischen Möglichkeiten« bereit, hieß es nach der Uraufführung.²⁴ Dazu kam es aber nicht; allerdings wurde die Puppentrickfilmgruppe Weiler – die FDJler der Arbeitsgemeinschaft Film sowie bekannte Puppenspieler – von der DEFA übernommen.²⁵ Weiler hatte sich bereits früher bei der DEFA beworben, jedoch erfolglos. Er hatte die »englische Krankheit«, wie er später erklärte: Emigranten aus dem westlichen Ausland galten der SED grundsätzlich als verdächtig.²⁶

Gefordert: Karikaturistisch-agitatorische Filme. Heino Brandes, Leiter der Abteilung für populärwissenschaftliche Filme, setzte sich im Herbst 1952 vehement für den Animationsfilm ein und verwies dabei auf die Sowjetunion und die Tschechoslowakei, wo neben »kindertümlichen« Sujets auch Filme für Erwachsene entstünden, »die insbesondere feuilletonistische oder karikaturistische Themen« behandelten.²⁷ Er betrieb sich zudem auf die Abteilung Agitation beim Zentralkomitee der SED, wo »ernsthafte Anstrengungen« unternommen würden, karikaturistisch-agitatorische Zeichentrickfilme zu entwickeln, die monatlich in einer Länge von rund 100 Metern erscheinen sollten.²⁸

Der Animationsfilm als Mittel der politischen Propaganda war zwar nun anerkannt, aber interne Rängeleien um die Eingliederung der Trickfilmer in die

einzelnen Studios führten zu einem langandauernden unproduktiven Wirrwarr.²⁹ Einzelnen Formen wie dem Silhouettenfilm wurde gar die Existenzberechtigung abgesprochen.³⁰ Nach elf Monaten in der DEFA löste sich im August 1953 die Gruppe Weiler im Studio für populärwissenschaftliche Filme wieder auf: Es gab weder eine einsatzfähige Kamera noch ein Drehbuch. In einer ausführlichen Abrechnung klagt Weiler zudem über die Querelen um die Zuordnung der Trickfilmer, die mitten in der Arbeit vom Spielfilm zum populärwissenschaftlichen Film wechseln mussten, ohne dass dort die Finanzierung geklärt war. Themenvorschläge – unter anderem auch ein weiterer Kulicke-Film über die mangelhafte Belieferung der Bevölkerung durch die HO – würden ohne bzw. mit fadenscheinigen Begründungen abgelehnt. Viel Geld sei verschleudert und »mit dem guten Willen junger Menschen Schindluder« getrieben worden. Nur Weiler selbst und einige wenige Mitstreiter erklärten sich bereit, »auf dem Gebiet des Trickfilms weiterzuarbeiten, da diese Filme besonders für unsere Kinder so wichtig sind«.³¹

1954 plante das Studio großspurig die Herstellung von elf Puppen-, Silhouetten und Zeichentrickfilmen; das Ministerium für Kultur hatte den Wunsch geäußert, deren Anzahl zu erhöhen. Kurzstreifen wie »Der Pflücker« und »Disziplin in der Schule« griffen die Anregung der SED nach kurzen Agitprop-Filmen auf. Sie sollten sowohl als Puppen- als auch als Puppentrickfilme anhand einer Standardfigur entwickelt werden, die in der Bevölkerung »beliebt und bekannt« ist – offenbar wurde hier an die Kulicke-Figur gedacht. Auf dem Plan standen Themen aus dem sozialistischen Alltag wie »Kampf gegen Stromsünder« und »Verbesserung der Arbeit einer Gewerkschaftsleitung«.³²

Ein Puppentrickfilm »Amerikanische Lebensweise« sollte die Vorstellung des sozialen Aufstiegs vom Stiefelputzer zum Millionär als eine »üble Verfälschung der Wirklichkeit« entlarven. Ein weiterer Puppentrickfilm »Das Gespenst von Canterville« nach Oscar Wilde wollte die »Unverfrorenheit und Schnoddrigkeit des Amerikaners« und seine Reklamegläubigkeit ironisieren, während in »Bomme geht ein Licht auf« ein Kraftmeier und Gernegroß erkennt, »dass man mit dem Bizeps allein keine Zukunft aufbauen kann«.³³ Leider ist nicht bekannt, wer für diese allesamt nicht realisierten Sujets als Regisseur vorgesehen war. Als Puppentrick sollte auch das sorbische Märchen »Der Bauer und der Edelmann« umgesetzt werden.

Tatsächlich entstanden bis zur offiziellen Gründung des DEFA-Studios für Trickfilme im April 1955 nur einige wenige agitatorische Puppentrickfilme. Der wie Weiler ebenfalls von der DEFA übernommene sorbische Puppentrickfilmer Jan Hempel prangerte in *Der Hemmschuh*³⁴ und in *Streichholzballade*³⁵ die Mängel

des sozialistischen Aufbaus an und forderte in *Blinder Alarm* die Amerikaner auf, Deutschland zu verlassen.³⁶

Kurt Weiler drehte mit *Die Wippe* noch einen zweiten antiamerikanischen Kurzfilm, in dem zwei betrunkene amerikanische Soldaten auf einer Baustelle randalier-

ren. Der auf 1955 datierte Film gelangte aber vermutlich nicht in den Verleih.³⁷ Ab 1955 konnte sich Weiler dann im DEFA-Studio für Trickfilme in Dresden ganz auf die Umsetzung seiner Vorstellungen von Puppentrickfilmen für Kinder konzentrieren. ■

Endnoten

- 1 Vgl. grundlegend Günter Jordan: Am Anfang war das Wort. Debatten um den Trickfilm 1946–1954. In: Ralf Schenk, Sabine Scholze (Red.): Die Trick-Fabrik. Berlin: Bertz Verlag 2003, S. 63–71.
- 2 *Purzelbaum ins Leben* (1944/46, 35mm, Farbe, 243 m = 8'53"). Vgl. *Purzelbaum ins Leben*. Erster Zeichenfarbfilm der DEFA. In: Neues Deutschland, Nr. 175, 15.11.1946.
- 3 *Bazillen* (1946, 35mm, s/w, 38 m = 1'23"). Vgl. Kommission Rundfunk, Film beim ZK der SED, 5.9.1946. BArch DY 80050.
- 4 *Aufbau Berlins* (1946, 35mm, s/w, 57 m = 2'05").
- 5 Vgl. Aktennotiz Hirsch, Zentralverwaltung für Volksbildung, Referat Film, 31.10.1946; Gerhard Fieber an Herbert Volkmann, Zentralverwaltung für Volksbildung, Abt. Film, 31.10.1946. BArch DR 2/8268.
- 6 Vgl. Berliner Zeitung, Nr. 188, 15.8.1947 (Kultur-Mosaik); Filminstitut im Aufbau. In: Neues Deutschland, Nr. 40, 17.2.1949.
- 7 *Wjelka a liška* (dt. Wolf und Füchsin, 1950, 16mm, s/w, 134 m = 12'14"). Vgl. Grit Lemke, Andy Räder (Hg.): Sorbische Filmlandschaften. Serbske filmowe krajiny. Berlin: DEFA-Stiftung 2024.
- 8 Vgl. Filmatelier in der Backstube. In: Neue Zeit, Nr. 13, 17.1.1951.
- 9 *Oskar Kulicke und der Pazifist* (1952, 35mm, s/w, 68 m = 2'29"). Fassung: DVD Kurt Weiler. Die Kunst des Puppenanimationsfilms. Hg.: Deutsches Institut für Animationsfilm. Berlin: absolut MEDIEN 2012.
- 10 Martin Böttcher (Text), Herbert Reschke (Zeichnungen): »Also wat soll ick Ihn' sagen ...« Oskar Kulicke diskutiert Tagesfragen. Berlin 1951.
- 11 Vgl. H. Müller: Kulicke-Film? In: Deutschlands Stimme, Nr. 7, 17.2.1952, S. 8. Vgl. Det jeht um Oskar! In: Deutschlands Stimme, Nr. 10, 9.3.1952, S. 5.
- 12 Vgl. Oskar wird verfilmt! In: Deutschlands Stimme, Nr. 11, 16.3.1952, S. 5.
- 13 Erklärung Kurt Weiler, undat. [ca. August 1953], 6 Seiten, Typoskript. BArch DY 30/85050.
- 14 Erster Puppen-Trickfilm. In: Berliner Zeitung, Nr. 216, 16.9.1952.
- 15 Vgl. Kulicke und Petermann. Die FDJ dreht unseren ersten Puppenfilm. In: Neue Film-Welt, Nr. 10, 1952, S. 28–29.
- 16 Vgl. Oskar Kulicke und der Pazifist. In: Deutschlands Stimme, Nr. 39, 28.9.1952.
- 17 Für diese und weitere Hinweise danke ich der Ansprechstelle für militärhistorischen Rat beim Zentrum für Militärgeschichte und Sozialwissenschaften der Bundeswehr, Potsdam.
- 18 Vgl. Ralf Schenk: Ein Plädoyer für Phantasie. Kurt Weiler seine Filme im Booklet zur DVD-Edition Kurt Weiler. Die Kunst des Puppenanimationsfilms, S. 5–6.
- 19 Vgl. Klaus Körner: Politische Broschüren im Kalten Krieg 1947–1963. In: Deutschland im Kalten Krieg 1945–1963. Berlin: Argon Verlag, S. 85–100, hier S. 92f; Geständnis des USA-Bakterienfliegers Hilarole. In: Neues Deutschland. Nr. 132, 6.6.1952; USA-Flugzeug wirft Kartoffelkäfer ab. In: Neues Deutschland. Nr. 143, 20.6.1952.
- 20 Vgl. Peter Skyba: Vom Hoffnungsträger zum Sicherheitsrisiko. Jugend in der DDR und Jugendpolitik der SED 1949–1961. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2000, S. 180, 185, 215.
- 21 Der Film wurde kontrovers diskutiert. Vgl. Willy Karsch: Herzlichen Glückwunsch. In: Deutschlands Stimme, Nr. 39, 28.9.1952; Gerhard Schröder: »Kulicke« – ein Filmproblem? In: Neue Film-Welt, Nr. 11, 1952, S. 28; Harald Zimmer: Nicht unser Oskar. In: Deutschlands Stimme, Nr. 42, 19.10.1952, S. 9.
- 22 Ein »Steckbrief« und einige Bemerkungen dazu. In: Martin Böttcher (Text), Herbert Reschke (Zeichnungen): »Also wat soll ick Ihn' sagen ...«, unpag.
- 23 Vgl. Kurt Weiler: Gedanken zum Puppentrickfilm. In: Deutsche Filmkunst, Nr. 5, 1954, S. 17–19.
- 24 Vgl. Oskar Kulicke und der Pazifist. In: Deutschlands Stimme, Nr. 39, 28.9.1952. (wie Anm. 16).
- 25 Vgl. Erklärung Kurt Weiler, undat. [ca. August 1953], 6 Seiten, Typoskript. BArch DY 30/85050 (wie Anm. 13).
- 26 *Zeitzeugengespräch. Kurt Weiler – Regisseur I.* à jour Film- und Fernsehproduktion Berlin, 14.6.2001 (Video für die DEFA-Stiftung), 23'20"–24'00".
- 27 Schreiben von Heino Brandes an das Staatliche Komitee für Filmwesen, 11.9.1952. BArch DR 1/4953.
- 28 Ebd.
- 29 Für eine ernüchternde Abrechnung mit diesen Zuständen vgl. Beutner: Information über Entwicklung und Situation der DEFA-Zeichentrickabteilung, 8.1.1953. BArch DR 1/4585a.
- 30 Vgl. Ralf Schenk: Eine kleine Geschichte der DEFA. Berlin: DEFA-Stiftung 2006, S. 63f.
- 31 Thematischer Plan der 52 DEFA-Filme im Jahre 1954. Plan A; Thematischer Plan der 55 DEFA-Filme im Jahre 1954. 5. Fassung. BArch DR 1/4662. Vgl. Brief von Kurt Weiler an Otto Grotewohl, 29.10.1953. In: Deutsches Institut für Animationsfilm (Hg.): Kurt Weiler – Die Sammlung des Deutschen Instituts für Animationsfilm. Dresden: Deutsches Institut für Animationsfilm 2021, S. 50.
- 32 Thematischer Plan der 52 DEFA-Filme im Jahre 1954. Plan A; Thematischer Plan der 55 DEFA-Filme im Jahre 1954. 5. Fassung. BArch DR 1/4662.
- 33 Ebd.
- 34 *Der Hemmschuh* (1953, 35mm, s/w, 216 m = 7'54").
- 35 *Streichholzballade* (1953, 35mm, s/w, 428 m = 15'39").
- 36 *Blinder Alarm* (1955, 35mm, s/w, 183 m = 6'41").
- 37 *Die Wippe* (1955 (?), 35mm, s/w, 135 m = 4'56").



**Der Wettlauf zwischen
Hase und Igel**
(Bruno J. Böttge, 1955)

Ein Aprilscherz?

Wie das DEFA-Studio für Trickfilme Dresden
gleich zweimal gegründet wurde

■ Volker Petzold

Kurt Weiler, einer der wichtigsten DDR-Animationsfilmregisseure, bereitete seinen eigentlich ersten »richtigen« Trickfilm für Kinder (*Die gestohlene Nase*) Anfang 1955 in den Dresdner Filmateliers vor. Ihm zur Seite stand unter anderen der Chefdramaturg Rolf Cichon, der sich für die Rechteeinholung vom gleichnamigen Buch der namhaften Kinderbuchautorin und -illustratorin Ingeborg Meyer-Rey an den Kinderbuchverlag Berlin wandte. Beide wurden sich über die Höhe der Lizenzgebühr nicht gleich handelseinig, sodass Cichon in einem Brief an den Verlag vom 4. April etwas schwerere Argumente auffahren musste, um die Kosten zu senken:

»Ihnen ist sicher bekannt, daß wir aufgrund der Programmklärung des Ministeriums für Kultur über den Aufbau einer Volkskultur in der Deutschen Demokratischen Republik seit dem 1.1.1955 als selbständiges DEFA-Studio in Dresden arbeiten. Die Gründung unseres Studios erfolgte, um unsere Kinderfilmprogramme, die z.T. noch sehr dürftig sind, qualitativ und quantitativ zu verbessern. Es handelt sich also bei uns noch um ein sehr junges Studio, das am Anfang einer - hoffentlich erfolgreichen - Produktion steht.«¹

Die erwähnte »Programmklärung«² war als Konzept- und Maßnahmenpapier eine Art »Rundumschlag« des Ministeriums für Kultur der DDR (das selbst

erst Anfang 1954 etabliert wurde) und formulierte auf Basis des ersten und zweiten Fünfjahrplanes konkrete Aktivitäten auf allen Gebieten von Kunst und Kultur, unter anderem auch für solche aus dem Abschnitt »Im Filmschaffen und Lichtspielwesen«.³ Hier finden sich so bekannte Projekte wie die Gründung der Filmhochschule⁴, die Schaffung einer selbstständigen Produktionsgruppe für Jugend- und Kinderfilme im DEFA-Studio für Spielfilme ab 1. Januar 1955 oder die weitere Erhöhung der Zahl der Zeitkinos.⁵ Und last but not least wird das neu aufzubauende DEFA-Studio berücksichtigt:

»Um eine raschere Entwicklung des Puppen- und Zeichentrickfilms zu ermöglichen, wird ein »DEFA-Studio für Puppen- und Zeichentrickfilme« mit dem Sitz in Dresden geschaffen.«⁶

Selbstredend geschah dieser formell anmutende Akt nicht von heute auf morgen. Er war eingebettet in einen schon länger anhaltenden gesellschaftlichen Diskurs über eine eigenständige Trickfilmproduktion in der DDR, der spätestens 1950/51 mit der Welttournee des berühmten russischen Puppenspielers Sergej Oblaszow einsetzte. Damals durchstreifte der umjubelte Meister auch kurz die DDR, und der junge DEFA-Dokumentarfilmregisseur Gerhard Klein drehte mit der DEFA über dessen Inszenierungen die zwei Filme *Aladin* und *Gäste aus Moskau* (mit der Parodie »Unter dem Rauschen deiner Wimpern“, 1951), die beide abendfüllend im Doppelpack zur Aufführung gelangten. Die mit diesen Werken ausgelöste, quasi zweite Oblaszow-Euphorie begünstigte das Klima für das Schaffen der Künstlerinnen und Künstler, die sich in der DDR schon frühzeitig dem auf Zelluloid gebannten Figurespiel verschrieben hatten. Sie alle fanden sich zunächst in der 1953 etablierten Trickfilm-Produktion unter dem Dach des DEFA-Studios für populärwissenschaftliche Filme in Potsdam-Babelsberg wieder. Die Vision eines – nicht unumstrittenen – eigenständigen Studios war zum Greifen nahe.

Die Programmklärung des DDR-Kulturministeriums erlaubte sich in diesem Falle noch keine konkrete Zeitangabe. Die darin im Zusammenhang mit der Nennung eines neuen DEFA-Studios angeführten Beispiele (Filmhochschule, DEFA-Produktionsgruppe für Jugend- und Kinderfilme) lassen einen beabsichtigten Gründungstermin für den Beginn des neuen Jahres 1955 vermuten. Tatsächlich wurde die Inbetriebnahme des Trickfilmstudios quasi per Weisung der Hauptverwaltung (HV) Film, Abteilung Filmproduktion zunächst zum 1. Januar 1955 geplant:

»Mit Wirkung vom 1.1.1955 werden die Produktionsstäbe für Puppentrick-, Handpuppen-, Zeichentrick- und Silhouettenfilme aus dem VEB DEFA Studio für populärwissenschaftliche Filme in Babelsberg heraus-

gelöst, und es wird ein selbständiges VEB DEFA Studio für Trickfilme mit dem Sitz in Dresden errichtet.«⁷

Inwieweit es der Abteilung Filmproduktion der HV Film einfach so möglich war, einen VEB-Betrieb zu »errichten«, sei dahingestellt, aber mit der Programmklärung lag gewissermaßen der offizielle »staatliche Segen« mit Gesetzeskraft des Kulturministeriums ohnehin schon vor, der ja – wie aus dem zitierten Schreiben Rolf Cichons hervorgeht – auch so wahrgenommen wurde. Flankierend dazu wurde das neue Studio auch schon in den Arbeitsplan der gesamten HV Film mit einbezogen:

»Für den Aufbau des neuen Puppen- und Trickfilmstudios [sic!] in Dresden sind alle Voraussetzungen zu schaffen, daß das neue Studio am 1.1.1955 seine Arbeit aufnehmen kann.«⁸

Und in der Tat begannen zur selben Zeit vor Ort in Dresden bereits die ersten Regisseure mit ihren bewährten Drehstäben aus dem DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme zu arbeiten. Die neue Arbeitsstelle hatte ihren Sitz in Dresden-Gorbitz, Kesselsdorfer Straße 208. Zuvor war dort die Boehner-Film beheimatet (1937-1945), nach 1945 arbeitete im ehemaligen Tanzgasthof »Zum Reichsschmied« die DEFA-Produktion Sachsen, und von 1952 bis 1954 befand sich auf dem Gelände eine Außenstelle des DEFA-Studios für populärwissenschaftliche Filme, die »Produktion Dresden«.⁹ Mit der Stoffentwicklung der ersten in Dresden entstandenen Werke war meistens schon in Babelsberg begonnen worden, wie dies im Fall von Johannes (Jan) Hempels Puppentrickfilm *Till Eulenspiegel als Türmer* (Arbeitstitel auch: »Eulenspiegel als Turmbläser«)¹⁰ geschah, quasi ein Sequel zu der Volksbuch-Verfilmung des Regisseurs *Till Eulenspiegel und der Bäcker von Braunschweig* aus dem Jahre 1954. In Dresden arbei-



Die gestohlene Nase (Kurt Weiler, 1955)



Ausgang erlaubt (Herbert K. Schulz, 1955)

tete Regisseur Lothar Barke mit seinen Kolleginnen und Kollegen am Zeichentrickfilm *Katz und Maus* weiter,¹¹ Silhouetten-Experte Bruno J. Böttge an *Der Wettlauf zwischen Hase und Igel*¹². Sie alle erhielten ihre staatliche Zulassung am 25. November 1955. Klaus Georgi setzte die Arbeit am Zeichentrickfilm *Die Geschichte von den Windgeistern* fort (auch: »Die Windgeisterchen«, »Die Geschichte von den Windgeisterchen«)¹³, der am 25. Januar 1956 zugelassen wurde, während Puppenspieler-Regisseur Erich Hammer seinen Handpuppenfilm *Das Gespenst im Dorf*¹⁴ bereits im September 1955 der staatlichen Kommission zur Begutachtung vorlegte. Und oben genannter Kurt Weiler erhielt das Zertifikat für *Die gestohlene Nase* am 17. Januar 1956.

Die »erste Klappe«¹⁵ im neuen Studio fiel nach der Produktionsfreigabe¹⁶ Anfang Februar 1955 für die Polit satire in Puppentrick *Ausgang erlaubt* von Herbert K. Schulz, eine Persiflage auf die amerikanische Besetzung in Westdeutschland (ursprünglicher Titel »Liebe Freunde«). Schulz, seit 1953 im Babelsberger Drehstab von Hempel hauptsächlich als Puppenführer tätig, gab hier sein Debüt als Regisseur. Der Film wurde im November

1955 von der HV Film nicht zugelassen, vorgeblich aus künstlerischen (»Puppenführung und -gestaltung«) als auch aus ideologischen Gründen.¹⁷ Schulz etablierte sich in den folgenden Jahren dennoch zu einem nicht unbedeutenden Regisseur im Studio, bis er es 1958 verließ.

Diese Aktivitäten passierten vor allem im ersten Halbjahr 1955, und alle Beteiligten gingen offensichtlich wie selbstverständlich davon aus, dass sie sich seit Januar in Dresden im VEB DEFA-Studio für Trickfilme befanden. Korrespondenzen wurden – soweit nach Archivunterlagen ersichtlich – mit Adressat bzw. Absender »VEB DEFA-Studio für Trickfilme« versehen, auch adäquate Stempel existierten bereits. Lediglich als Kopfbogen wurde noch der alte mit Bezeichnung »VEB DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme, Produktion Dresden« benutzt.

Dann – nach dem 15. Juni 1955 – erfuhren alle Beteiligten aus einem entsprechenden Gesetzestext, dass sie erst seit dem 1. April im neuen Studio gearbeitet hätten:

»Die Außenstelle Dresden des VEB DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme, Potsdam-Babelsberg, wird mit Wirkung vom 1. April 1955 aus diesem Betrieb herausgelöst und unter dem Namen VEB DEFA-Studio für Trickfilme mit dem Sitz in Dresden ein selbständiger volkseigener Betrieb.«¹⁸

Das dürfte wie ein verspäteter Aprilscherz oder gar eine Eulenspiegelerei geklungen haben. Noch im Rückblick beschrieb 2006 die sonst stets kritische frühere DEFA-Dramaturgin und DIAF-Mitbegründerin Sabine Scholze (die zu der Zeit natürlich noch nicht im Studio zugegen war) den Gründungsakt verklärend und sehr fantasievoll:



Regisseur Herbert K. Schulz bei der Vorbereitung einer Szene aus *Ausgang erlaubt*, 1955

«So finden sich im Frühjahr 1955 auf dem Studiogelände rund 80 Leute ein, die dieses Gesetz mit Leben erfüllen sollten.»¹⁹

Die Gründe für diesen merkwürdigen Akt wurden indes – soweit ersichtlich – nie öffentlich thematisiert. Vielleicht waren Planspiele dafür verantwortlich, denn am 1. April begann ja für die Bilanzierung eigentlich ein neues Quartal. Und wie Verantwortliche der HV Film irgendwann im März 1955 feststellten, gab es im Studio im 1. Quartal noch keine abgeschlossene Produktion und demzufolge auch nichts zu verdienen:

»Im ersten Quartal wurden noch keine Filme sollmässig festgelegt, da das Studio erst am 1.1.1955 in Betrieb genommen wurde.«²⁰

Sicher war im »alten Gründungsakt-Text« von 1954, der ansonsten dem neueren sehr ähnelt, die »Auflösung« des vormaligen Dresdner DEFA-Standorts nicht genügend unterstrichen oder gar vergessen worden, die auch mit einer wertmäßigen Übernahme von Gerätschaften und Material einhergehen musste. Und vielleicht spielte ebenfalls Kompetenzgerangel eine Rolle.

Sei's wie es sei! Die etwas schräge Logik des Vorgangs wurde nie zum Gegenstand irgendwelcher Erörterungen gemacht oder hinterfragt. Spätestens seit dem 10. Jahrestag des Gründungstages, also seit 1965, beging man diesen exakt jeweils am 1. April festlich im Studio. Selbst nach der Studioauflösung trafen sich noch ehemalige Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter viele Jahre lang in Dresden, um diesen Tag feierlich zu begehen. Heutzutage jedoch sollte man dieses Jubiläum, das im nächsten Jahr zum 70. Mal ansteht, getrost schon zum 1. Januar würdigen. ■



Till Eulenspiegel als Türmer
(Johannes/Jan Hempel, 1955)



Grußformel gez. »Cichon« (Chefdramaturg Rolf Cichon, aus einem Schreiben vom 31.1.1955. In: BArch, DR 1/4072a)

Endnoten

- 1 Schreiben Rolf Cichon/Chefdramaturg an Kinderbuchverlag Berlin vom 4.4.1955. In: Bundesarchiv, BArch DR 116/543.
- 2 Johannes R. Becher: Über den Aufbau einer Volkskultur in der Deutschen Demokratischen Republik. Programmklärung des Ministeriums für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin, 12.10.1954.
- 3 Ebd., S. 37-42.
- 4 »Die Deutsche Hochschule für Filmkunst wird noch im Jahre 1954 eröffnet.« In: Ebd., S. 39. Dies geschah dann zwei Wochen später am 1.11.1954.
- 5 Ebd., S. 40.
- 6 Ebd.
- 7 Betrifft: Themenplan für das DEFA Studio für Trickfilme. HV Film – Filmproduktion. Berlin, den 15.11.1954. In: BArch DR 1/4072a.
- 8 HV Film, Abteilung Filmproduktion, Arbeitsplan für das Jahr 1955, o. D. [vermutl. Mitte November 1954]. In: BArch DR 1/4072.
- 9 Vgl. u. a. André Eckardt: Wurzeln. Filmproduktion in Dresden-Gorbitz 1938-1955. In: Ralf Schenk/Sabine Scholze (Red.): Die Trick-Fabrik. DEFA-Animationsfilme 1955-1990. Berlin: Bertz & Fischer 2003, S. 31-42; Jörg Herrmann: Die ersten Schritte. DEFA-Animationsfilme der fünfziger Jahre und ihre Pioniere. In: Ebd., S. 73-98.
- 10 Vgl. BArch DR 116/545.
- 11 Vgl. BArch DR 116/411.
- 12 Vgl. BArch DR 116/565.
- 13 Vgl. BArch DR 116/413.
- 14 Vgl. BArch DR 116/396.
- 15 Gesprächsaufzeichnung Erich Günther mit Volker Petzold am 6. Juli 2006 in Kleinmachnow.
- 16 Vgl. BArch DR 116/544.
- 17 Protokoll der Vorführung vor der HV Film vom 25.11.1955. In: BArch DR 1-Z/2348.
- 18 Anordnung vom 15. Juni 1955 über die Bildung des VEB DEFA-Studio für Trickfilme (GBI. II, 1955, S. 221).
- 19 Sabine Scholze: Kleine Geschichte des DEFA-Studios für Trickfilme Dresden. In: Puppen im DEFA-Animationsfilm. Berlin: DEFA-Stiftung 2006, S. 10.
- 20 Planungsunterlagen der HV Film, Abt. Produktion: »DEFA-Studio für Trickfilme Dresden. Aufschlüsselung der Produktion 1955 zahlenmässig nach Quartalen«, 29.3.1955. In: BArch DR 1/4072.



Das Logo wurde von der Illustratorin Karen Obenauf (Schwerin) zu »100 Jahre Konrad Wolf« entworfen.

»Seid Partner zu den Menschen (Allen – Kollegen, Schauspielern, Laien, Helfern, Zuschauern usw.) – weg mit der Arroganz des wissenden Götzen Film, seiner Exklusivität, seiner alles niederwalzenden Schwerfälligkeit. Je unbedeutamer wir uns bewegen, um so größer die Chance, Bedeutsames zu erzielen! Überzeugen durch Argumente und phantasiereiche Aktivität (Tat), nicht durch aufgeplusterte Ambitionen.«

Aus der Regiekonzeption **Der nackte Mann auf dem Sportplatz**. Konrad-Wolf-Archiv der Akademie der Künste/FGS, Manuskript, Konrad Wolf. Abgedruckt in: Konrad Wolf. Selbstzeugnisse, S. 16.

»Die Reife einer Persönlichkeit zeigt sich letzten Endes in der Gabe, aus schwierigen Situationen das Größtmögliche an Gutem, an Nützlichem zu beziehen.«

Konrad Wolf. Selbstzeugnisse. Fotos. Dokumente. Barbara Köppe (Hg.). Berlin: Henschelverlag 1985, S. 178.

»Ich glaube, dass konventionelle Erwartungen, Klischees wesentlich zählebiger in der Mehrzahl der Köpfe haften, als wir wissen oder in unseren Wunschvorstellungen wahrhaben wollen; und dass wir dies nicht ausschließlich unseren Gegnern zuschancen können, die hier natürlich großen Einfluss nehmen; aber wir müssen einmal bekennen, dass auch wir selbst Architekten dieser massiven Mauer von Vorurteilen und Klischees sind, dass wir vielleicht nur immer partiell einige Steinchen lockern.«

Aus **Der nackte Mann auf dem Sportplatz**, Dialog am Abend 31. Mai 1974. Abgedruckt in: Konrad Wolf im Dialog. Künste und Politik. Dieter Heinze/Ludwig Hoffmann (Hg.). Berlin: Dietz Verlag 1985, S. 163.



Konrad Wolf auf dem Roten Platz in Moskau, Herbst 1981

Konrad Wolf 100

»Würde ist überall möglich – und Gefährdung auch.«¹

■ Stefanie Eckert

Einsam, in Gedanken versunken läuft ein Mann über den Roten Platz im grauen Moskau.

Wer war dieser Mann – nach dem eine deutsche Filmuniversität und der Kunstpreis der Akademie der Künste benannt wurde, dessen Filme in Berlin, Cannes und Moskau ausgezeichnet wurden, der ein Staatsbegräbnis ablehnte und es dennoch bekam?

Am 20. Oktober 2025 wäre Konrad Wolf 100 Jahre alt geworden. Ein Filmemacher, ein Kulturfunktionär, ein Chronist seiner Zeit. Seine Autorität galt als unumstößlich, wenngleich auf eine leise, selbstironische Weise. Wir stellen enge filmkünstlerische Wegbegleiterinnen und Wegbegleiter vor, betrachten einige seiner Filme, versuchen seine Ambitionen und Widerstände zu ergründen und geben damit Anlass, sich mit Konrad Wolf zu beschäftigen, seine Filme neu zu entdecken. Seine Werke geben mal explizit, mal subtil Auskunft über ihn – über seine Gedanken zum Verhältnis von Künstler und Staat, über seine Sehnsucht nach Frieden und Ge-

rechtigkeit, über seine ambivalente Suche nach Glück als Individuum in einer Gesellschaft. Zeitlose Themen. Doch Konrad Wolfs Perspektive ist alles andere als zeitlos. Sie wirkt in ihrer Melancholie geradezu aus der Zeit gefallen, und vielleicht liegt hier die Spannung in der Neubetrachtung seiner Filme.

Das Konrad-Wolf-Jahr 2025 soll Anlass für Begegnungen geben. Begegnungen mit seinen Filmen, den darin enthaltenen Themen und, wichtiger noch, den darin enthaltenen Perspektiven. Über das ganze Jahr hinweg werden Veranstaltungen und Vorführungen stattfinden. Eine Übersicht zum Konrad-Wolf-Jahr wird auf der Website der DEFA-Stiftung vorgehalten: www.defa-stiftung.de/stiftung/aktuelles/konrad-wolf-100

Endnoten

1 Konrad Wolf. Selbstzeugnisse. S. 206.



Thomas Heise am Rednerpult (Laudatio auf Hermann Beyer bei der Preisverleihung der DEFA-Stiftung 2023)

Konrad Wolf – ein Baden-Württemberger

Gastbeitrag zur Eröffnung der Wanderausstellung »100 Jahre Filmland Baden-Württemberg« in Karlsruhe, im Regierungspräsidium am Rondellplatz, 15.5. bis 21.6.2009, die Leni Riefenstahls Kameramann Sepp Allgeier und die bundesdeutschen Heimatfilme der 1950er-Jahre feiert, den **Baden-Württemberger Filmmacher Konrad Wolf jedoch nicht kennt.**

■ Thomas Heise

Am 20. Oktober 1925 wird er in Hechingen in Württemberg als zweiter Sohn eines Arztes, sozialistischen Schriftstellers und Leiters des Volksfilmverbands Stuttgart geboren. Seinen Vornamen erhält er nach der Titelgestalt eines Bauernkriegsdramas. Er besucht ab 1932 die reformpädagogische Schickhardt-Schule in Stuttgart. 1933 muss er Deutschland verlassen und emigriert mit seinen Eltern zunächst in die Schweiz und 1934 weiter in die Sowjetunion und besucht dort in Moskau die 110. Mittelschule. 1937 wird er von Deutschland ausgebürgert. Im Dezember 1942 schließt er die 9. Klasse ab, wird kurz darauf als 17-Jähriger zur Roten Armee an die Transkaukasische Front einberufen und gelangt von dort zur Politabteilung der 47. Armee als Dolmetscher und Übersetzer. Er wird auf einem Lautsprecherwagen eingesetzt.

Am 22. April 1945 erreicht er mit der 47. Armee deutschen Boden und wird Stadtkommandant von Bernau bei Berlin. Er erhält für seine Verdienste im Zweiten Weltkrieg den Orden des Roten Sterns und den Orden des Vaterländischen Krieges und wird 1946 aus der Roten Armee als Oberleutnant entlassen.

Er holt das Abitur auf der Abendschule nach und beginnt, noch als Bürger der UdSSR, ein Regiestudium am Moskauer WGIK. Er studiert bei Alexandrow, dem Assistenten Eisensteins, arbeitet bei Joris Ivens.

Dann wird er einer der bedeutendsten Regisseure Deutschlands.

Ich rede vom Württemberger Konrad Wolf, der später in der DDR lebte und starb, dem langjährigem Präsidenten ihrer Akademie der Künste.

Die Premiere seines 1957 gedrehten, geradezu naturalistischen, drastischen, im Arbeitermilieu spielenden Films *Sonnensucher* über den Uranabbau in der Wismut für die sowjetische Atomrüstung wird abgesagt, der Film bis 1971 nicht in der Öffentlichkeit gezeigt.

Sein Film *Sterne*, die Geschichte um einen Wachsoldaten eines KZs in Bulgarien, der sich in eine jüdische Lagerinsassin verliebt, bis er zu aktivem Widerstand findet, wird in Cannes 1959 wegen der fehlenden diplomatischen Anerkennung der DDR als bulgarischer Film - gegen die heftigen diplomatischen Bemühungen der Bundesrepublik, diesen Film nicht zu zeigen - mit dem Sonderpreis der Jury ausgezeichnet. Später ist er dann doch auch in der Bundesrepublik in zensurierter Form zu sehen, ohne die Schlusszene, in der gezeigt wird, wie der deutsche Wachsoldat des Konzentrationslagers sich entschließt, bulgarischen Partisanen Waffen zu verschaffen. Das ist in der damaligen Bundesrepublik und bis heute in Deutschland ein Straftatbestand.

1963 dreht er *Der geteilte Himmel* nach Christa Wolfs gleichnamigem Roman. Ein gesamtdeutsch viel diskutierter Film über eine Liebe, die an den deutschen Tei-

lungsverhältnissen zerbricht. 1967 beginnt er mit den Dreharbeiten zu *Ich war neunzehn*, einem stark autobiografisch beeinflussten Film über den jungen Deutschen Gregor, der, aus Deutschland vertrieben, als sowjetischer Soldat nach der Befreiung seiner deutschen Heimat von der Naziherrschaft heimkehrt.

Ein weiterer Film - neben vielen zu würdigenden dieses Württembergers - sei hier noch genannt: *Solo Sunny*, die Geschichte einer jungen Frau, die sich als Schlägersängerin zu verwirklichen sucht - ihr individuelles, privates Glücksstreben gleichberechtigt neben den Erwartungen der Gesellschaft, in der sie lebt, es handelt sich um die der DDR. Auch dieser Film war auf der Berlinale zu sehen.

Seinen Namen trägt die Filmhochschule in Potsdam-Babelsberg, eine Schule in der er zu seinen Lebzeiten nicht erwünscht war und an der ich mein Studium seinerzeit nicht beenden konnte. Konrad Wolf, dieser Mann aus der komplizierten und widersprüchlichen 100-jährigen Württemberger Filmgeschichte.

Konrad Wolf ist an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (HfG) mit seinen Filmen einer unserer Lehrer. ■



Konrad Wolf mit Renate Krößner während der Dreharbeiten zu *Solo Sunny* (Konrad Wolf, 1978-1979)



Wolfgang Kohlhaase, Konrad Wolf und Kameramann Eberhard Geick
bei den Dreharbeiten zu **Solo Sunny** (Konrad Wolf, 1978-1979)

Wolfgang Kohlhaase – Momente: Zufriedene Füße

■ Laila Stieler

Ich bin mit seinen Filmen aufgewachsen. Als ich mich traute, mich seine Kollegin zu nennen, waren die ersten Filme nach meinen Drehbüchern bereits gedreht. Und noch etwas später, ganz schüchtern, war eine zarte Freundschaft entstanden. Bei Begegnungen, ich lud ihn auch hin und wieder zu Seminaren an der Filmakademie Baden-Württemberg und zu Filmvorführungen mit Gespräch in unseren Kulturverein ein. Manchmal besuchten wir ihn und seine Frau Emöke. Dann gab es was Feines zum Mittag, Unmengen Kuchen, starken Kaffee und gute Gespräche. Wir brauchten dafür keine richtigen Anlässe.

Einmal fragte ich ihn um Rat. Ich hatte ein Angebot für eine Festanstellung an einer Universität erhalten, und das Sicherheitsbedürfnis, das mich als selbstständige Autorin manchmal plagt, drängte mich, diese Stelle anzunehmen. Was soll ich machen, fragte ich ihn. Und natürlich hatte er keine Lust, mir diese Lebensentscheidung abzunehmen. Er sagte, er habe auch solche Angebote erhalten. Und immer sei ihm versichert worden, er würde trotzdem noch genug Zeit zum Schreiben haben. Aber da gibt es Studenten, denen musst du nicht nur was erzählen, für die übernimmst du Verantwortung, und dann kommen Kollegen dazu, Probleme usw. Und der freie Raum, den du zum Schreiben brauchst, ist um die Hälfte geschrumpft. Da hatte ich meine Antwort. Und ich begriff auch, dass Autor-Sein für ihn kein Beruf war. Es war sein Leben. Wolfgang war nicht Autor, weil er sich morgens an den Schreibtisch setzte und etwas zu Papier brachte. Es war seine Haltung, eine freundliche Distanz, zugleich aber auch eine besondere Aufmerksamkeit, er war umgeben von Geschichten, kleinen und großen. Vielleicht haben sie in seinem Kopf Platz genommen wie Zuschauer in einem Kinosaal?

Wolfgang starb an einem Mittwoch. Am Freitag zuvor hatte ich ihn noch gesehen. Wir saßen bei der Preisverleihung der DEFA-Stiftung nebeneinander. Es wurde Musik gespielt. Als vorletzten Song sang Pascal von Wroblewsky »Solo Sunny«. Ich hatte schon darauf gewartet und dann ein bisschen gejubelt. Als die Veranstaltung zu Ende war und ich aufstand, sah ich, dass Wolfgang Tränen in den Augen hatte. Sein Blick traf mich. Ich erschrak.

Am Abend seines Todes rief mich ein Journalist an und fragte, ob ich schnell einen Nachruf schreiben könnte. Ich hab ihn angefaucht. Der arme Kerl konnte ja nichts dafür, er machte nur seine Arbeit. Was soll



Renate Krößner (Sunny) in *Solo Sunny*

ich über ihn schreiben? Ich kann da nichts schreiben. Ich weiß nicht mal, was ich fühlen soll. Ich hatte es erst mittags erfahren, kurz vor meiner Abreise vom Land in die Stadt. Gott sei Dank überbrachte ein Anrufer die Nachricht. Ich weiß nicht, wie ich reagiert hätte, wenn ich es unterwegs aus dem Radio erfahren hätte. Ich bin so wütend geworden, dass ich auf der Fahrt vor mich hin geflucht habe. Ich war nicht sauer auf ihn, sondern auf mich. Weil ich der Illusion aufgesessen war, dass er immer da ist, immer da sein wird. Auf gewisse Weise stimmt das ja auch.

Als ich ihm einmal gestand, dass ich *Solo Sunny* schon 17-mal gesehen hab, sagte er: »Das finde ich übertrieben.« Das mochte ich so an ihm. Diese kurzen Sätze, in Stein gemeißelt. »Ist ohne Frühstück. Ist auch ohne Diskussion.«

Noch mehr liebte ich seine Poesie.

Hin und wieder werde ich von wohlmeinenden Mitarbeitern ermuntert, auch ruhig mal ein poetisches Bild zu schreiben. Meist ist ein Sonnenuntergang gemeint oder irgendwas anderes mit Himmel. Bei Wolfgang ist die Poesie nie Kitsch. Niemals. »Poesie der Präzision«, »Poesie der Subversivität«, »Filme voller Poesie« heißt es über ihn und seine Texte.

Aber was genau ist die spezielle Poesie eines Wolfgang Kohlhaase? Ist es, wie Andreas Dresen sagt »komplizierte Dinge mit einfachen Worten zu beschreiben«? Ganz sicher. Und doch ist dies auch wieder eine poetische Umschreibung seines Könnens.

Ich glaube, es war in seinem Drehbuch zu »Sommer vorm Balkon«, in dem ich diese zwei Sätze gelesen hab: »Sie steht im Türrahmen. Üppig und verlassen.« Zwei Sätze nur. Sie treffen ins Herz, weil sie Räume im Kopf öffnen über das Woher und Wohin dieser Figur, über ihren Reiz, ihren Trotz, ihre Schwermut. Das Stehen im Türrahmen, auf der Schwelle zu etwas, bestellt, nicht

abgeholt. Die Komposition von »üppig«, also blühend, aber vielleicht auch verblühend, und »verlassen«, alleingelassen, plötzlich einsam geworden, sich noch nicht abgefunden haben. Und mehr nicht. Auch das ist Poesie.

Ist es also die Sprache, in der Wolfgang seine Bücher verfasste? Sind es die Worte, die eine Vielzahl von (Be)Deutungen zulassen? Ihre Komposition, die einen Spannungsraum schafft? Eine Sprache, die Bilder entstehen lässt, Freiräume schafft für Phantasie? Knapp und doch greifbar, plastisch und nie überladen?

Das wäre schon viel. Und doch meine ich, seine Poesie ist mehr als eine Poesie der schönen, knappen Worte, der Beschreibungen. Es ist eine filmische Poesie. Und wie, nun weitergefragt, wurde diese Poesie filmisch? Wie hat er das geschafft, Bilder und Vorgänge zu poetisieren?

In einem Dialog mit Otto Gotsche über die Poesie der Arbeit sagte Wolfgang: »Es sind nicht die Fakten an sich poetisch, sondern das Verhältnis zu den Fakten [...] Nicht die Arbeit ist poetisch, sondern das Verhältnis zur Arbeit [...] Mir scheint, dass nicht jeder neue Arbeitsprozess sofort poetisierbar ist. Er muss erst von vielen verstanden worden sein.«¹

Im Film *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* erzählt Wolfgang von einem Künstler. Und er erzählt diese Figur durch ihre Arbeit. In langen Einstellungen schauen wir Kurt Böwe, der den Bildhauer Kimmel spielt, dabei zu, wie er formt. Minutenlang. Der Künstler als Arbeiter. Ein Atelier wie ein Werkschuppen, ein Kerl wie ein Baum, meist im Blaumann. Bei einer Arbeit, die jeder auf die eine oder andere Art kennt und versteht. Archaisch. Etwas formen. Aus Sand, Teig, Ton, Holz, Knete ...

Ist die Darstellung dieser Arbeit nun schon automatisch Poesie? Sicher nicht. Welche weiteren Voraussetzungen hat der Autor geschaffen, um dem Film die poetische Tonlage zu geben?

Der nackte Mann auf dem Sportplatz ist ein Film, der keine Geschichte im herkömmlichen Sinne erzählt, eher lose verknüpfte Episoden. Eine beispielsweise handelt von der Annäherung des Künstlers an einen Brigadier. Kimmel soll die Büste eines Arbeiters herstellen. Er ist auf der Suche nach einem Modell. Und findet es im Brigadier eines Tiefbaubetriebes. Aber der Mann will nicht. Kimmel sucht ihn immer wieder auf, weckt schließlich dessen Verständnis. »Der macht ja auch nur seinen Job, es ist eben seine Arbeit«, meint der Briga-

dier und lässt sich schließlich aufs Modell-Sitzen ein. Wir schauen zu, wie die Büste nach und nach entsteht. Wie Kimmel ein – für mich als Betrachterin – hoffnungsvolles Zwischenstadium einfach wieder einstampft und von vorn anfängt. Ein Endergebnis wird es nicht geben. Mehr noch, in einer späteren Szene wird beiläufig erwähnt, dass Kimmel die Büste verworfen hat. Das Geld hätte er gebraucht. Er lebt sehr bescheiden. Er verzichtet dennoch darauf. Warum? Sie hat ihm nicht gefallen, die Büste. Mehr nicht. Die Erklärung muss ich mir selbst geben. Ich muss sie in seiner Figur suchen. Die sich nie erklärt.

Nur einmal spricht der Bildhauer in einfachen Worten über sein Kunstverständnis. Da besucht Kimmel einen Ort, in dem ein Relief von ihm aufgestellt werden soll. Aber die Einweihung findet nicht statt. Die LPG-Vorsitzende teilt ihm mit, es sei einstweilen im Spritzenhaus der Feuerwehr abgestellt. Dem Dorf, einschließlich ihr selbst, habe es nicht gefallen. Will man nicht jetzt was Schöneres sehen? Sie bietet Kimmel ein Stück Kuchen und ein Bett für die Nacht. Am Abend kommt sie noch einmal zu ihm. Sie sitzen sich gegenüber in einer kargen Kammer. Jetzt Streit, Versöhnung, Auflösung, gar ein Happy End? Aber nicht doch. Kimmel strahlt eine derart betrübte Gelassenheit aus, dass böse Worte nicht aufkommen können. Die LPG-Vorsitzende (großartig: Elsa Grube-Deister) drückt um ihr schlechtes Gewissen herum. Und Kimmel versucht, behutsam, nicht belehrend, seine Arbeitsweise zu beschreiben.

»Jede Sache, wenn sie nicht ganz schlecht ist, hat etwas, was man gleich sieht, und etwas, was man nicht gleich sieht. So was muss erst mal dastehen und das Licht muss darauf scheinen, mal so, mal so. Und man muss daran vorbeigehen zur Arbeit, zum Konsum oder zur Kneipe ...« Mit anderen Worten: Man soll Platz haben, man braucht Raum und Zeit, sich das Kunstwerk zu erschließen. Ob sie einander verstehen, bleibt offen. So



Der nackte Mann auf dem Sportplatz
(Konrad Wolf, 1973)



Wolfgang Kohlhaase
und Konrad Wolf am
24. März 1974 in Wladimir,
200 km östlich von Moskau

offen, dass nicht die Frage interessant ist, wie die Szene zu einem befriedigenden Abschluss gebracht wird, sondern dass Kemmels Sätze nachklingen können.

Das ist der Schlüssel zu seiner Figur, gleichsam zum Film und seiner Poesie. Der Poesie des Künstlers und vielleicht auch des Autors, der es uns ermöglicht, in seinem Film spazieren zu gehen wie in einem weitläufigen Garten.

Poesie bei Wolfgang also durch Weglassen, Freilassen, Offenlassen, etwas nicht ausführen, nicht anfüllen, ausfüllen, vollstopfen? So einfach? Nein, nicht einfach. Wie oft setze ich im Drehbuch hinter einen Dialogsatz drei Punkte und meine ein beredtes Schweigen, Blicke, Seufzer vielleicht, Atmen. Und dann wird genau dieser Moment albern, peinlich, die Schauspieler füllen ihn mit Füllwörtern, weil sie sich nicht zu helfen wissen, weil sich das Atmen irgendwie nicht ergibt.

Wie hat er es geschafft, eine Leerstelle zum Platz für Phantasie werden zu lassen? Wie diesen Raum hergestellt, der sich mit Bedeutung füllen darf? So, dass aus einer Landschaft mehr wird als eine Wiese mit Butterblumen?

Die meisten Filme von Wolfgang haben mehr oder weniger offene Strukturen. Im Unterschied zu handlungsstarken Strukturen, in denen jedes Bild eine Funktion hat, lassen offene Strukturen mehr Raum für Bilder und für Phantasie und sind vermutlich »poesieempfänglicher«.

So entspinnt sich beispielsweise auch im Film *Mama, ich lebe* die Geschichte ganz unmerklich. Vier deutsche Kriegsgefangene haben sich entschlossen, an der Seite der sowjetischen Armee zu kämpfen. Wir begleiten sie auf ihrem Weg vom Hinterland, vom Gefangenenlager, an die Front. Im Zug werden sie von Sowjetsoldaten bestaunt, ein General, der im früheren Leben Imker war, bewirbt sie mit Honig und will sie für seine Partisanentruppe abwerben, sie begegnen einem Waggon kriegsgefangener Deutscher und einer der vier rennt dem Zug hinterher, um den Soldaten gekochte Kartoffeln zu reichen. Vorher mühsam eingetauschte. Episoden, scheinbar hingetupft, lose in die Handlung geworfen, wie Perlen auf eine Kette gezogen, kleine und große, aber natürlich sorgfältig gearbeitet, wenn man Wolfgang kennt. Immer wenn es ganz leicht aussieht, hat es viel Arbeit gemacht. Schließlich an der Front. Könnte man schießen auf die eigenen Leute?

Wie einfach wäre es, hier mehr Handlung zu etablieren, mehr äußeren Konflikt. Einen Überfall, eine Geiselnahme, mehr Feindseligkeit, gar Angriffe von Seiten der Sowjets. Passiert alles nicht. Der Autor erliegt nicht der Versuchung einer »handfesten Dramaturgie«. Vielmehr lässt er seinem Film Raum, eine Frage zu formulieren. Wie fühlt man sich, wenn man die Front wechselt? Wohin wird sich die Waagschale neigen? Und dann beobachten wir die vier Soldaten, wie sie sich verhal-



umschreibt nicht nur eine momentane Partnerlosigkeit. Diese Sunny ist auf eine Weise einsam, die sie nie loswird. Sie hat in ihrem jungen Leben schon etwas durchgemacht, was sie mit niemandem teilen können. Später im Film wird dieses Gefühl präzisiert. Sunny ist im Heim aufgewachsen. Allein eben. Ohne Eltern. Vielleicht ist sie deshalb so geworden, wie sie ist? Sie will nicht mit jemandem zusammen sein, den sie nicht liebt. Mit einer losen Bekanntschaft, einem One-Night-Stand will sie nicht mal mehr frühstücken. Sie ist bereit zu morde, wenn sie betrogen wird.

Auch diese Radikalität isoliert. Macht einsam. Diese Einsamkeit aus Kompromisslosigkeit wird zum Gegenstand der Poesie in *Solo Sunny*.

Die Mehrzahl der Menschen, die Sunny umgeben, lebt Kompromisse. Hat sich eingerichtet in einem Alltag auf Tour mit Campingstühlen und ohne große Ambitionen, oder in einem ungeliebten Job oder mit aussichtslosen Träumen.

Wolfgang bringt das So-Sein der Sunny in ihren Haltungen, ihren Reaktionen und ihren Dialogen auf den Punkt. Etwa wenn sie die Füße ihres Liebhabers Ralph betrachtet und feststellt: »Deine Füße sehen so zufrieden aus.« Zufriedene Füße? Was ist das für ein Bild? Ein Mensch kann zufrieden sein, mit sich, seiner Lage, einer Tätigkeit, einem Zustand – aber Füße? Die können ungewaschen oder wohlgeformt, zu klein, zu groß oder zu platt sein – aber zufrieden? Warum sagt Sunny so etwas? Was meint sie damit?

Es eröffnet eine Differenz zu Ralph. Du bist behütet aufgewachsen, nicht im Heim wie ich. Du zelebrierst deine Einsamkeit mit Ravi Shankar und deinem Saxophon. Meine Einsamkeit ist einfach da, die hab ich mir nicht ausgesucht, die werd' ich einfach nicht los. Damit ist der Unterschied der beiden Liebenden benannt und auch, dass sie nicht zueinander passen. Das alles könnte Sunny sagen, macht sie aber nicht. Kohlhaase gibt ihr nur diesen Satz: »Deine Füße sehen so zufrieden aus.« Wie ist er auf zufriedene Füße gekommen? Vielleicht weil es ein komischer Kontrast ist? Sinnlich noch dazu? Kann ich ihn alles nicht mehr fragen. Und er hätte es vielleicht auch nicht erklären können. Oder doch. So wie er vieles auf eine phantastische, abwegig scheinende und zugleich treffende Art erklären konnte.

Dieser Text wurde exklusiv für die CLOSE-UP-Serie der DEFA Film Library auf Instagram im November/Dezember 2023 von Laila Stieler geschrieben. ■

ten. Jede Geste, jeder Blick, die lange Fahrt durch teils verwüstete Dörfer, die wir mit ihren Augen sehen, wird mit Bedeutung aufgeladen. Landschaften werden zu Seelenporträts.

Liegt sein Geheimnis also in einer »strukturellen« Poesie?

»Ganz unabhängig vom Schreiben interessiert mich, warum Menschen so sind, wie sie sind.« Sagt Kohlhaase in einem Interview.

Beim Betrachten seiner Filme habe ich oft das Gefühl, als sei dieses Staunen noch spürbar, als habe er es mit hineingenommen in seine Erzählung. Als würde er mich verführen, seine Figuren mit der gleichen Neugier zu sehen wie er selbst. Warum sind Menschen so, wie sie sind? Wie sind sie so geworden? »Ich kannte solche Menschen«, hab ich ihn oft sagen hören. Ich kannte solche Menschen. Menschen, die die Front gewechselt hatten, wie in *Mama, ich lebe*. Menschen, die zu eigensinnig sind, gefällige Formen zu schaffen – wie in *Der nackte Mann auf dem Sportplatz*. Menschen, die zu kompromisslos waren, den Erwartungen anderer zu entsprechen – wie in *Solo Sunny*.

Poesie bei ihm als Frage der Haltung?

Morgens, Sunny in ihrer Küche, der aufgegossene Kaffee, der graue Hinterhof mit dem bröckelnden Putz, die Tauben gurren – und plötzlich begreifst du: Sunny ist einsam. Es ist nur ein Moment, ein Flash. Er

Endnoten

1 Wolfgang Kohlhaase, Otto Gotsche u. a.: Dialog aber die Poesie der Arbeit. In: Günter Giesenfeld (Hg.): Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 14: Der DEFA-Film. Erbe oder Episode? Marburg: Schüren 1993. S. 60–63.

sehr stark. Als Konrad Wolf 1982 starb, arbeitete er an einem autobiografischen Filmprojekt, das nach seinem Tod von seinem Bruder Markus (1923–2006) in Buchform veröffentlicht wurde: »Die Troika«. Der Titel bezieht sich auf drei Jugendfreunde im Moskau der 1930er-Jahre, Lothar Wloch (1923–1976), Viktor Fischer (1924–2023) und Konrad Wolf. Viktor und sein Bruder George (1923–2005) waren die Söhne des amerikanischen Journalisten Louis Fischer und seiner Frau Markoosha. Es gibt Fotos von ihrem unvergesslichen Wiedersehen am Ende des Zweiten Weltkriegs und erneut während Konrad Wolfs USA-Besuch 1975. In Berlin konnte ich 1989 Markus Wolf über »Die Troika« interviewen, und obwohl ich Viktor Fischer nie getroffen habe, hatte ich das Glück, in dieser Zeit seinen Bruder George in New York kennenzulernen.

Markus Wolf bestätigte die Beobachtung der Familie, dass er in ihrer beider Jugend als der kreative künstlerische Kopf galt, und nicht sein Filmemacher-Bruder Koni. Den zweiten Unterschied zwischen ihnen betonte Viktor Fischer in seinen Memoiren (die er auch auf sich und seinen Bruder George bezieht): Die sensibleren Brüder – Konrad und George – waren näher an ihren Müttern und hatten es schwerer, mit der Familiendynamik zurechtzukommen. Die älteren Brüder – Markus und Viktor – standen ihren Vätern näher, und sie waren unbekümmerter. Sie hatten auch ein viel längeres Leben.

Es war George, der mir nahelegte, dass Christa Wolf (1929–2011) ein ideales Bindeglied zum Verständnis von Konrad Wolf sein könnte (mit dem sie unter anderem an der Verfilmung ihres Romans »Der geteilte Himmel« gearbeitet hat). Ich habe mir seine Anregung sehr zu Herzen genommen. Im Laufe der Jahre habe ich die Melancholie der Geschichte, die ich mit Konrad Wolf verbinde, in einem ähnlichen Ton in einem Großteil ihres Werks entdeckt.

Ich habe Christa Wolf um ein Interview zu Wolf gebeten, aber es kam nie zu einem Treffen. Sie sagte, ihre Gefühle zu Konrad Wolf seien zu persönlich und noch ungeklärt; außerdem habe sie vor, irgendwann selbst etwas über ihn zu schreiben. Ich glaube nicht, dass sie es je getan hat, aber ein kurzer Text, den Wolfgang Kohlhaase mir auf der Grundlage eines Gesprächs mit ihr von 1984 übermittelte, berührt zwei wesentliche Pole, die für Konrad Wolf von Bedeutung waren: der Wunsch, kleine innovative Filme mit der Handkamera zu machen, einerseits, und die Verantwortung als Präsident der Akademie der Künste andererseits. Auf der einen Seite war er »ein gezähmter Riese«, auf der anderen »der ideale Vermittler zwischen Kunst und Politik«.

Ich konnte mehrere Gespräche mit Maja Turowskaja (1924–2019) führen, einer weiteren Freundin aus Wolfs

Kindheit in Moskau. Wir trafen uns in Washington, D. C. und bei ihren Besuchen in Amherst. Maja Turowskaja war eine einzigartige Persönlichkeit in der Filmwelt, die mit Michail Romm an seinem Dokumentarfilm *Der gewöhnliche Faschismus* gearbeitet und Werke über Tarkowski und Frauen im Film in der Sowjetunion verfasst hat. Turowskaja konzentrierte sich während ihrer Lehrtätigkeit hier in den USA auf die Parallelen zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion, die sie mit klassischen Filmbeispielen illustrierte. Darin spiegelt sich die Faszination Konrad Wolfs für die Weite der amerikanischen Landschaft wider. Viktor Fischer betont die starke Wirkung, die Alaska auf Wolf hatte, die Nähe und Ähnlichkeit zur UdSSR.

Weite und Distanz zur »Heimat« ist auch ein Thema in Thomas Braschs Nachruf »Er drehte sich um und ging weg«, einem der schönsten Texte, die je über Konrad Wolf geschrieben wurden. Darin schreibt Brasch, Wolf habe »die Sehnsucht und die Trauer eines Fremden«, der »nie aufgehört hat, das Land, in dem er lebte, mit den Augen eines Mannes anzusehen, der die Weite gegen die Enge eingetauscht hat ...«

Vielleicht war Wolfs utopisches Bild von Deutschland zwischen der Sowjetunion und den USA angesiedelt und enthielt Aspekte von beiden. Ich sehe dies in Lew Hohmanns Dokumentarfilm über Wolf, *Die Zeit die bleibt*, wirkungsvoll anklingen. Hohmann schneidet plötzlich von einer Aufnahme einer Fahrt auf der Gorki-Straße (heute die Twerskaja-Straße) in Moskau zu einer identischen Einstellung auf dem East River Drive in Manhattan. Das Deutschland von Konrad Wolf existiert dazwischen.

Wenn ich an die Orte zurückdenke, die ich in den Jahren um 1989 besucht habe, scheinen sie über die Geschichte und die Geografie hinweg miteinander verbunden zu sein, und vielleicht bilden sie tatsächlich den gemeinsamen Bezugsrahmen für diese internationale Schulklasse aus Moskau. Da sind zum Beispiel die beiden Landhäuser: Das kleine, einfach und sparsam eingerichtete Haus von George Fischer lag am Rande von Woodstock, New York, das viele Jahre lang als Rückzugsort für Künstler bekannt war, genau 100 Meilen von New York City entfernt. Und bei meinen Recherchen zur Korrespondenz der Familie Wolf verbrachte ich ruhige Tage im Haus von Friedrich und Else Wolf in Lehnitz, wo Emmi Wolf das Friedrich-Wolf-Archiv leitete. Die dortigen Mittagessen mit dem Personal, umgeben von einem bescheidenen und ruhigen Haus und Garten, das ein wenig an das Haus von George Fischer erinnerte, korrespondieren mit meiner Vorstellung von der Datscha der Familie Wolf in Peredelkino, die ich nur aus Texten und von Fotos kannte.

Christa Wolfs Erinnerungen an Konrad Wolf drehen sich um dessen beharrliche und mühevoll Suchende

nach Heimat. Ein Beispiel dafür, auf das ich immer wieder zurückkomme, ist die sehr vielschichtige Szene in dem autobiografischen Film *Ich war neunzehn*, die sicherlich ebenso von Wolfgang Kohlhaases wie von Wolfs Schreiben inspiriert ist. Im Mittelpunkt steht ein deutscher Architekt in seinem Haus unweit von Sachsenhausen, das gerade von der Roten Armee besetzt wurde. Seinem zynischen Philosophieren über »das Wesen der Deutschen« stellt der Film den jüdischen Freund Vadim, einen sowjetischen Offizier, gegenüber, der sich auf die humanistischen Traditionen der deutschen Kultur beruft. Gregor, die Figur von Konrad Wolf, sagt bissig: »Das Deutschland, von dem du sprichst, existiert nur in Büchern«, worauf Vadim erwidert: »Ich spreche von dem Deutschland, in dem du leben wirst.«

Leid, Wehmut und Trauer sind in den meisten Filmen Konrad Wolfs allgegenwärtig. In ihren Büchern über Konrad Wolf und Rainer Werner Fassbinder sprechen Hans-Eckardt Wenzel und Antje Vollmer als zusätzlichen entscheidenden Punkt *die Zeit an*, in der wir leben: Es ist eine Zeit der Trauer über das, was mit dem Zerfall der DDR untergegangen ist, aber auch über das, was mit der Transformation des ehemaligen Westdeutschlands verloren ging.

Wo also ist letztlich die Heimat der Wolf-Generation? Auf der einen Seite ist es die weite Landschaft der ehemaligen Sowjetunion oder Alaskas, auf der anderen Seite sind es die kleinen, ruhigen Gärten von Peredelkino, Lehnitz oder Woodstock.

Wie Brasch war auch Maja Turowskaja der Meinung, dass Konrad Wolf sowohl Russe als auch Deutscher war, und verwies darauf, dass er am Ende seines Lebens zur russischen Sprache seiner Kindheit zurückgekehrt sei. Sie konnte ihn nicht besuchen, als er im Sterben lag, weil sie kein Visum hatte. Und da keiner an seinem Krankenbett Russisch sprechen konnte, verstand auch niemand seine letzten Worte. »Das war typisch für sein Leben«, sagte Turowskaja zu mir.

Ich frage mich, was Konrad Wolf oder die Fischers oder Angel Wagenstein (1922–2023) von der Welt halten würden, mit der wir heute konfrontiert sind. Wolfs Entgegnung auf die These von Günter Grass (1927–2015) aus dem Jahr 1981 bekommt eine ganz neue Bedeutung: »Meinst du, die Russen wollen Krieg?« Dazu passen vielleicht Christa Wolfs Worte, die sich nicht auf Wolf beziehen, sondern auf die antisemitischen Schmierereien am Grab von Bertolt Brecht: »Das, auch das, haben wir nicht verhindern können.«

Den Krieg und das Dissidententum betreffend gab es sicherlich viele Meinungsverschiedenheiten und Konflikte zwischen Wolf und seinen Jugendfreunden. Das Wiedersehen mit der Troika in New York soll von heftigen Auseinandersetzungen über den Vietnamkrieg geprägt gewesen sein. Kohlhaase erzählte auch von



Wassili Liwanow und Jaecki Schwarz in *Ich war neunzehn* (Konrad Wolf, 1967)

einem Streit zwischen Wolf und Wagenstein während einer Reise nach Sofia, bei dem es um die Behandlung von Dissidenten im Sozialismus ging. Wagenstein habe Wolf als Stalinisten mit Nazi-Tendenzen bezeichnet, und die beiden hätten für den Rest des Fluges nicht mehr miteinander gesprochen.

Wie wurden diese Streitigkeiten beigelegt? Wurden sie überhaupt beigelegt? Letztendlich hielten sie alle an der Freundschaft ihrer Jugend fest. Noch einmal Wolfgang Kohlhaase: »Als Koni starb, waren Leute traurig, die sich nicht grüßten.«

Dem Bild von Konrad Wolf als einem Mann der Sehnsucht und der Trauer möchte ich das optimistischere Bild seines lebenslangen Freundes Angel Wagenstein, Drehbuchautor von *Sterne* und *Goya*, hinzufügen. Wagensteins komplexe Biografie ist brillant beleuchtet in einem Film von Andrea Simon, dessen Titel *Kunst ist Waffe* auch ein Zitat von Friedrich Wolf ist. Abwechselnd dafür verurteilt, »zu jüdisch«, »zu links«, »zu westlich« usw. zu sein, behielt Wagenstein bis zum Ende seine gut gelaunte, zukunftsorientierte Sicht auf die Welt bei.

Es wird den Aktivisten der vergangenen Generation nicht gerecht, sich in Melancholie und Niederlagen zu verlieren. Der amerikanische Politikwissenschaftler Howard Zinn (1922–2010) mahnte, »in schlechten Zeiten hoffnungsvoll« zu sein, denn »die menschliche Geschichte ist nicht nur eine Geschichte der Grausamkeit, sondern auch eine des Mitgefühls, der Aufopferung, des Mutes und der Güte«.

Konrad Wolf und seine Generation, deren Zeit von extremer Grausamkeit geprägt war, bieten genügend Beispiele für Courage und Mitgefühl. Zwei solcher Freunde aus seiner Jugend sind erst im vergangenen Jahr gestorben, Viktor Fischer in Alaska und Angel Wagenstein in Bulgarien. »Allmählich verschwindet ersatzlos eine Generation von Menschen, die wussten, wie es war.« ■

»Die Troika« – ein Plädoyer für Freundschaft



Die Troika: Konrad Wolf, Lothar Wloch, Viktor Fischer (ca. 1937)

■ Paul Werner Wagner

Konrad Wolf hatte nach seinem Amerikabesuch 1975 die Idee für einen Film über drei Freunde aus Kindertagen – mit dem Titel »Die Troika«. Das war eine sehr persönlich erlebte Geschichte, die ihn seit Jahren immer wieder beschäftigte. Im Konrad-Wolf-Archiv in der Akademie der Künste Berlin findet sich dazu ein Manuskript, datiert vom 6.1.1977, mit kurzer Materialschilderung und ersten Gedankensplittern. Wolf skizziert diese Freundschaft aus der Betrachtung von Gruppenporträts der drei Freunde aus drei Lebensabschnitten: aus der Kindheit (1930er-Jahre in Moskau), der Jugend (1945 im Nachkriegs-Berlin) und Reife (1975 in New York).

Die drei Freunde Viktor Fischer (Vitja), Konrad Wolf (Koni) und Lothar Wloch (Lotka) bilden ein Dreieck – im Russischen »Troika« genannt. Außerdem gehören dazu noch Markus Wolf (Mischa), der ältere Bruder von Konrad, und George Fischer (Jura), der ältere Bruder von Viktor.

Die Kinder treffen sich im Moskau der 1930er-Jahre. Konrad, Markus und Lothar stammen aus deutschen Emigrantenfamilien; Konrads Vater ist der bekannte Dramatiker Friedrich Wolf, Lothars Vater Wilhelm Wloch arbeitet in geheimer Mission der Komintern in Moskau. Viktor und George Fischer sind die Söhne des amerikanischen Journalisten Louis Fischer, der wegen seines Buches »Oel-Imperialismus. Der internationale Kampf um Petroleum« weltweit hohes Ansehen genießt.

Die fünf Jungen besuchen die deutsche Karl-Liebknecht-Schule und begeistern sich für den Aufbau des Sozialismus. Verbindende, prägende Erlebnisse sind die gemeinsame Schulzeit und ein Solidaritätserlebnis in ihrer Jugend – der Spanische Bürgerkrieg. Starke Eindrücke hinterlassen sowjetische Spielfilme wie *Tschapajew* (Georgi und Sergej Wassiljew, 1934), *Panzerkreuzer Potemkin* (Sergej Eisenstein, 1925) und



Die Troika: Viktor Fischer, Lothar Wloch, Konrad Wolf (1945)



Die Troika: Viktor Fischer, Lothar Wloch, Konrad Wolf (1975)

Wir aus Kronstadt (Jefim Dsigan, 1936) sowie ein gemeinsam erlebtes Konzert mit Ernst Busch in Moskau.

Die Jungen verbringen einen Teil ihrer Ferien zusammen im Ferienhaus der Wolfs in Peredelkino. Das wird im ersten Foto festgehalten. Es zeigt drei Jungen, die vertraut Zeit miteinander verbringen.

Als Stalins Terror auch ihre Familien erreicht, trennen sich die Lebenswege. Wilhelm Wloch wird verhaftet und stirbt im GULAG. Sein Sohn Lothar kehrt mit seiner Mutter 1940 nach Deutschland zurück und wird Anfang 1941 als Soldat in die deutsche Wehrmacht eingezogen. Louis Fischer geht, enttäuscht vom sozialistischen Experiment Stalinscher Prägung, das im Desaster der Repressionen und Schauprozesse versinkt, mit seiner Familie 1938 wieder in die USA. Die Söhne kämpfen im Zweiten Weltkrieg als Offiziere der US-Armee. Nur die Wolf-Söhne bleiben in Moskau, Konrad wird Soldat der Roten Armee, sein Bruder Markus Sprecher im deutschsprachigen Dienst des Senders Moskau.

Das zweite Foto entsteht im Sommer 1945 im zerstörten Berlin. Es zeigt Konrad Wolf in sowjetischer und Viktor Fischer in amerikanischer Uniform. Beide legen einen Arm um die Schultern des schmächtigen Lothar Wloch in Zivil.

Nach dem Krieg wird der eine Junge Filmregisseur in der DDR, der zweite Architekt in Westberlin. Und der dritte wird Senator von Alaska, dessen Bruder Universitätsprofessor in New York.

Das dritte Foto aus dem Jahr 1975 zeigt drei füllige, solide Herren auf einer Terrasse in der West Side von Manhattan. Trotz ihrer unterschiedlichen beruflichen und politischen Entwicklung überdauert die Freundschaft der drei. Erst mit dem Tod von Lothar Wloch und Konrad Wolf endet die Geschichte dieser Troika.

Konrad Wolf beauftragt seinen Freund, den Drehbuchautor Angel Wagenstein aus Sofia, mit dem er bereits die Filme *Sterne* (1959), *Der kleine Prinz* (1966) und *Goya* (1971) gemacht hat, ein Exposé für einen »Troika«-Film zu erstellen. Wagenstein schreibt eine Filmgeschichte, die Konrad Wolf jedoch nicht völlig befriedigt. Daraufhin bittet Wolf seinen kongenialen Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase, teils mit ihm gemeinsam, Interviews mit Lothar Wloch, Viktor und George Fischer zu führen.

Doch das »Troika«-Projekt gerät ins Stocken, weil Konrad Wolf durch andere Filmprojekte (*Solo Sunny*, 1978/79, und den sechsteiligen Dokumentarfilm *Busch singt*, 1982) einfach keine Zeit findet. Erst während seiner schweren Erkrankung besinnt er sich wieder auf sein »Troika«-Projekt. Er nimmt seine sogenannte »schwarze Mappe«, die das gesamte »Troika«-Material enthält, mit ins Krankenhaus. Am Krankenbett bittet der schon vom Tode gezeichnete Konrad seinen Bruder Markus Wolf, sich um die »Troika« zu kümmern.

Diese Bitte beschäftigt Markus Wolf jahrelang. Er kann sein Versprechen gegenüber dem Bruder jedoch erst einlösen, nachdem er seinen Dienst als Generaloberst und Chef der Hauptabteilung Aufklärung des Ministeriums für Staatssicherheit 1986 quittiert hat.

Die vom Bruder Konrad übernommene Aufgabe stellt sich für Markus Wolf als große Herausforderung dar. Die »Troika« als Spielfilm oder Dokumentarfilm zu realisieren, verwirft er. Dieses Metier beherrscht er nicht. Seine einzige Möglichkeit sieht er darin, die Geschichte als Buch zu schreiben. Er hört sich alle Tonband-Interviews an, die Konrad Wolf und Wolfgang Kohlhaase in Vorbereitung des geplanten »Troika«-Films mit den Fischer-Brüdern und Lothar Wloch geführt haben. Zeitaufwendig und intensiv gestalten sich zusätzlich die Recherchen in russischen und deutschen Staatsarchiven.

Markus Wolf nimmt auch Kontakt zu den Fischer-Brüdern auf, die ihn in Berlin mehrfach besuchen. Das Buch zu schreiben, fällt ihm nicht leicht, denn der Erwartungsdruck an den Sohn eines bekannten Schriftstellers ist besonders hoch. Im Nachhinein ist es bewundernswert, wie sich Markus Wolf dieser anspruchsvollen Aufgabe gestellt und wie gut er sie erfüllt hat.

Zur Leipziger Buchmesse im Frühjahr 1989 wird das Buch von Markus Wolf »Die Troika - Geschichte eines nichtgedrehten Films« (nach einer Idee von Konrad Wolf) präsentiert, zeitgleich erscheint es in der DDR im Aufbau-Verlag und in der Bundesrepublik Deutschland im Claassen Verlag.

Das Buch berichtet in der DDR erstmals in aller Offenheit über Repressalien der Stalin-Ära und Schicksale unschuldig Verfolgter. »Die Troika« wird von den Lesern als Aufforderung zu einer offenen Gesellschaft und deren demokratischer Umgestaltung verstanden. Markus Wolf ist ab Frühjahr 1989 Woche für Woche mit Lesungen in der gesamten DDR unterwegs. Dabei kommt es immer wieder zu offenen und sehr kritischen Diskussionen. Vor allem geht es um die aktuelle Krise im Land. Markus Wolf wird durch sein Buch bei einem Teil der DDR-Intellektuellen zu einem politischen Hoffnungsträger. Die Organisatoren der Großdemonstration am 4. November 1989 auf dem Alexanderplatz bitten ihn, als Redner aufzutreten.

Und die Botschaft der »Troika« war und ist: Toleranz, Respekt vor Andersdenkenden – also jene Glasnost-Intention, die viele Diskussionen in der DDR des Jahres 1989 bestimmen sollte. Der historische Abstand hat die Geschichte des Buches, die Geschichte dieser drei Freunde, keinesfalls kleiner gemacht. Die Schicksale bleiben groß, spannend, erschütternd. In einer Zeit wachsender Intoleranz und Aggressivität ruft das Buch zu humanistischem Denken und Handeln auf. Eine Leseempfehlung. ■



Regisseur Konrad Wolf (rechts) mit den Darstellerinnen und Darstellern bei den Dreharbeiten zu *Ich war neunzehn* (1967)

Als Regie-Assistent bei Konrad Wolf

■ Rainer Simon

Kürzlich fuhr ich vor Prenzlau von der Autobahn ab, und weiter auf der Landstraße. Wie eine Fata Morgana erschien mir auf einem Hügel hinter einer sumpfigen Wiese der Bauernhof, wo 1967 die letzte Szene von Konrad Wolfs Film *Ich war neunzehn*¹ gedreht wurde. Der Bauernhof war nicht mehr da, es gab dort nie einen, Szenenbildner Alfred Hirschmeier hatte ihn dahin gebaut, weil der Ort ideale Voraussetzungen für die geplante Szene bot. Sogleich erschienen vor meinen

Augen die Bauersfrau, ihr Vater, ihre Kinder, der kleine Junge, der mit einer Pistole spielte, die beiden Mädchen und der in den Krieg gezwungene verwundete 14-jährige Hitlerjunge, der von der Bäuerin vor der Gefangennahme versteckt wurde. Sie waren keine Schauspieler, Konrad Wolf hatte mich, der ich Regie-Assistent war, beauftragt, aus der Gegend Laiendarsteller auszusuchen. Ihre Gesichter waren nach 57 Jahren wieder da. Wie wird ihr Leben verlaufen sein?

Auch das Gesicht des jungen Jaecki Schwarz war da, der den 19-jährigen Rotarmisten Gregor Hecker, Konrad Wolfs alter ego, spielte, der von einem Lautsprecherwagen die deutschen Soldaten aufrief, den Krieg nicht weiter zu verlängern, sich zu ergeben und damit auch das eigene Leben zu retten. Und auch das fröhliche Gesicht des sowjetischen Schauspielers Sascha Eiboschenko, der in seiner Rolle noch in letzter Minute von deutschen Soldaten ermordet wurde, sinnlos wie jeder Kriegstod, damals wie heute. Kalmursa Rachmanow, der Fahrer des Lautsprecherwagens, war ein in der DDR stationierter kirgisischer Sowjetsoldat. Ein zurückhaltender junger Mann in meinem Alter, dem es wie ein Wunder vorgekommen sein muss, plötzlich in einem Film mitzuwirken. Mit uns im Hotel übernachten durfte er nicht. Abends wurde er in eine sowjetische Kaserne gebracht.

Am Ende dieser Szene, nach dem Tod seines Kameraden, schreit Gregor Hecker sein ganzes Leid, seine ganze Wut den deutschen Soldaten hinterher: »Ihr Schweine! Ihr Mörder! Warum hört ihr nicht auf mit schießen, ihr Idioten! Warum könnt ihr nicht aufhören, ihr Verbrecher? Aber wir kriegen euch, wir finden euch, wir stöbern euch auf ..., bis ihr verreckt seid, bis ihr krepirt seid, bis ihr am Ende seid, bis kein Platz mehr für euch ist, kein Stück Land auf dieser Erde ..., bis ihr versteht, dass es vorbei ist mit dem Schießen!«

Es war ein Schmerzensschrei, doch in ihm war auch eine Hoffnung, die Konrad Wolf hatte - und ich hatte sie genauso. Es kam mir damals unvorstellbar vor, dass Machthaber, *Diktatoren* und solche, die sich *Demokraten* nennen, weiterhin so verbrecherisch sein könnten, Kriege zu führen, dass die Menschheit wieder von säbelrasselnden Politikern regiert werden könnte, die nicht in der Lage sind, Konflikte friedlich zu lösen.



Regisseur Rainer Simon bei den Dreharbeiten zu **Wie heiratet man einen König** (1968)

1967 war ich 26 Jahre alt. Mein erstes Filmprojekt »Die Moral der Banditen«² war dem 11. Plenum des ZK der SED zum Opfer gefallen. Daraufhin hatte ich 1966 den Film *Freunde vom Werbellinsee*³ gedreht, der von der Freundschaft eines Jungen aus der DDR, eines mongolischen Jungen und eines Mädchens aus Afrika erzählt, die sich in der Pionierrepublik am Werbellinsee in der DDR kennenlernten. Auch dies war ein Film voller Hoffnung.

Wir Menschen auf diesem Planeten sind alle gleich.

Im Herbst 1966 rief mich Produktionsleiter Herbert Ehler an. Konrad Wolf möchte, dass bei seinem neuen Film ein Absolvent der Filmhochschule als Assistent dabei ist. »Sie sind doch frei?« Das war ich; etwas Besseres als dieses Angebot konnte mir nicht passieren.

Die Zusammenarbeit begann ungewöhnlich schon bei der Arbeit am Drehbuch. Da saßen wir in Alfred Hirschmeiers DEFA-Büro zusammen, Konrad Wolf, Mitautor Wolfgang Kohlhaase, Kameramann Werner Bergmann, als Dramaturg Gerhard Wolf, die erfahrene Regie-Assistentin Doris Borkmann und ich, der Jüngste, als Vertreter der Nachkriegsgeneration. Bergmann hatte als Frontkameramann und Soldat der deutschen Wehrmacht einen Arm verloren. Kohlhaase und Hirschmeier hatten den Krieg noch als Pimpfe erleben müssen. Gerhard Wolf geriet als Flakhelfer 16-jährig in amerikanische Kriegsgefangenschaft.

Konrad Wolf forderte uns alle auf, unsere Standpunkte und Ideen einzubringen. Er war als Soldat der Roten Armee gekommen, der *gefürchtete Russe*, er wollte sich vorstellen können, wie es den Deutschen ergangen war. Hirschmeier skizzierte schon, wie er sich die Entwürfe für die Szenen dachte. Bergmann brachte Bildideen ein. Auch ich wurde gefragt nach meinen Erinnerungen und erzählte, wie ich den Einmarsch der Roten Armee als Vierjähriger erlebte.

In Erinnerung war mir, dass alle Erwachsenen eine Heidenangst vor den *Russen* hatten. Meine Mutter und meine Oma wollten *flüchten*, wie viele andere aus unserer sächsischen Kleinstadt; unsere Habe war schon auf einen Handwagen geladen. Ich sollte oben drauf. Es kam etwas dazwischen: Ich rannte aufgeregt hin und her, fiel hin und schlug mir das Knie dermaßen auf, dass mich meine Mutter blutverschmiert zum Arzt gegenüber trug. »Fliehen Sie auch, Herr Doktor?« - »Ich denke nicht daran, und wenn ich mir die Radieschen von unten angucken muss.« Was das bedeutete, verstand ich nicht, aber unser Handwagen wurde wieder entladen.

Zwei Tage später waren die *Russen* da. Ein General mit seinem Stab fuhr vor unserer Villa vor, die mein Großvater für seine Familie gebaut hatte, bevor er im Ersten Weltkrieg ermordet wurde, und meine Oma war mit drei kleinen Mädchen zurückgeblieben.



Angel Wagenstein
(1922-2023)

Sie tranken fünfzig Liter Wodka miteinander

Die ungewöhnliche Freundschaft und Zusammenarbeit von Angel Wagenstein und Konrad Wolf

■ Achim Engelberg

Der eine ist im bulgarischen Plovdiv geboren, der andere im süddeutschen Hechingen. Als sich Angel Wagenstein und Konrad Wolf während ihres Filmstudiums in Moskau Ende der 1940er-Jahre anfreunden, sind beide Männer in ihren zwanziger Jahren, dennoch hatten sie schon mehr erlebt als die meisten Menschen. Es war wahrscheinlicher, dass die erlittenen Schrecken sie umgebracht hätten, als dass sie eine lebenslange produktive Freundschaft aufbauen und erhalten.

Angel Wagenstein sieht seinen Vater bewusst erstmals vierjährig im Gefängnis, weil dieser am kommunistischen Septemberaufstand von 1923 beteiligt war. Nach dem Ende der Haft emigriert die Familie nach Frankreich, da der Vater keine Arbeit mehr findet. Ab 1927 bietet Paris den Wagensteins nicht viel mehr als Armut, und so sind sie erleichtert, als ihnen die Generalamnestie von 1934 eine Rückkehr nach Bulgarien erlaubt. Konrad Wolf muss mit sieben Jahren, nach der Machtübergabe an die Nazis, mit seinen Angehörigen aus Deutschland fliehen. In Moskau erlebt er das Pathos des sozialistischen Aufbaus und die stalinistischen Verfolgungen. Terror und Traum verschmelzen.

Als Partisan agiert Angel Wagenstein gegen den Faschismus, Konrad Wolf erkämpft seine Rückkehr nach

Deutschland als Soldat in der sowjetischen Armee. Nur ein Zufall rettet den inhaftierten und zum Tode verurteilten Angel Wagenstein vor der Hinrichtung, wie knapp Konrad Wolf überlebt, kann man in dessen Kriegstagebüchern lesen. Als diese erstmals vollständig publiziert im Oktober 2015 in der Akademie der Künste am Pariser Platz in Berlin vorgestellt werden, spricht Angel Wagenstein über seinen Freund, den er wie immer Konrad Friedrichowitsch nennt, Vorname und Vatersname nach russischer Art. Der frühe Tod im Jahr 1982 bewahrte Wolf vor dem argen Weg der Erkenntnis, den Wagenstein bis ans Ende geht.

Einmal war es zu einem Streit gekommen, als der Sohn des Schriftstellers Friedrich Wolf (deshalb Friedrichowitsch) von einem Kommunisten erzählte, der trotz jahrelanger Gulag-Haft mit der Doppelherrschaft von Wachpersonal und Kriminellen das Zwangsarbeitslager als glühender Kommunist verlassen habe. »Konrad Friedrichowitsch sagte, das sei doch wahrlich ein ganz großer Charakter – ich erwiderte ihm, das sei doch wahrlich ein ganz großer Idiot.«¹

Neben den politisch-geschichtlichen Auseinandersetzungen eint sie die Filmbegeisterung. Angel Wagensteins Spitzname »Jackie«, den er schon als Kind bekam



und bis ans Lebensende behielt, deutet darauf hin. In Begleitung seiner Tanten sah er mehrfach Chaplins legendären Stummfilm *The Kid* (1921), und diese verglichen ihn scherzhaft mit dem kleinen Bösewicht Jackie Coogan, der Fensterscheiben einschoss, damit der befreundete Glaser die zersplitterten ersetzen konnte.

Auf der Filmakademie in Moskau lernt Angel Wagenstein an der Seite von Konrad Wolf sein Handwerk, das ihn befähigt, als Drehbuchautor und Dokumentarfilmregisseur über fünfzig Spiel- und Dokumentarfilme zu verwirklichen – in Bulgarien und der Sowjetunion, in der DDR und der BRD, in Griechenland und Vietnam. Ihre Freundschaft verbindet nicht nur die Arbeit, sondern das Feiern und Trostspenden. Es ist eine, »in der man die fünfzig Liter Wodka miteinander trinkt«².

Gleich ihr erster gemeinsamer Film *Sterne* wird eine Sensation bei den Filmfestspielen in Cannes 1959. Allerdings betonte Angel Wagenstein variantenreich, dass es seine Geschichte war, aber es nicht um seine Geschichte ginge. Und wahrlich, der Film weist weit über Wagensteins Erlebnisse hinaus: Er erzählt von der unerfüllten Liebe zwischen einem deutschen Militärangehörigen, genannt Walter, und der Jüdin Ruth. Sie begegnen sich in einer kleinen bulgarischen Stadt, wo 1943 ein Zug mit griechischen Juden auf dem Weg in die Gaskammern von Auschwitz drei Tage warten muss. Dort bittet Ruth den Walter genannten um Hilfe für eine gebärende Mitgefangene. Er hilft, so gut er kann, und beide verlieben sich ineinander. Das bewirkt die allmähliche Wandlung des ehemaligen Kunststudenten, den seine Kameraden »Rembrandt« nennen.

Walter gerät in Konflikt mit seinem befreundeten Vorgesetzten Kurt, der brutal soldatische Pflichterfüllung fordert, und wegen der Bitte von im Wehrmachtstützpunkt arbeitenden bulgarischen Widerstandskämpfern, er solle ihnen helfen. Beides kann er nicht, er will nur Ruth retten. Als er ihren Abtransport nicht verhindern kann, ändert er seine Haltung und organisiert für den Widerstand Waffen. Ein Sprecher, der wie »Jackie« ein Partisan ist, sagt: »Für uns alle war er eben einfach der »Herr Unteroffizier«. Niemand hat seinen Namen erfahren. Daher haben wir ihn Walter genannt ...« Der Film erzählt die Geschichte dieser Wandlung, allerdings gehören die letzten Bilder der im Zug gefangenen Ruth auf dem Transport in die Vernichtungslager. Ein jüdisches Lied erklingt: »Es brennt! Es brennt, mein Haus, hilf! Steh nicht mit gekreuzten Armen – lösche es mit deinem Blut, sonst entflammt es deines!«

Der Film bekam den Sonderpreis der Jury und wurde in 72 Länder verkauft. Nicht aufgeführt werden konnte er zunächst in Israel, weil man die Wandlung eines positiv gezeichneten Wehrmachtangehörigen nicht zeigen wollte. Und auch in den arabischen Ländern sollte das Leid der Juden nicht auf die Kinoleinwand kommen.

Bilder aus dem **Zeitzeugengespräch: Angel Wagenstein**
(R: Ferdinand Teubner, Karin Teubner, 2017)

Wird doch für viele Araber die Vertreibung der Palästinenser durch den Holocaust überdeckt. Mittlerweile ist *Sterne* jedoch zu einem Klassiker unter den Filmen über den Mord an europäischen Juden geworden.

Nach einer experimentellen Fernsehversion von *Der kleine Prinz* (1966) erarbeiten Wagenstein und Wolf nur noch einen Kinofilm: In ihrem starken Film *Goya* aus dem Jahr 1971, der historisch konkret die Geschichte des spanischen Hofmalers, der als Jahrhundertkünstler im französischen Exil starb, szenisch, darstellerisch, bildlich groß erzählt, arbeiten sie sich auch am Stalinismus ab, obwohl der Film nach Feuchtwangers Roman »Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis« vielschichtiger ist und heute aktuelle Sichten erlaubt. Der Horror der Ideologien wird gespiegelt im Horror der Inquisition. Eine Szene, ähnlich wie im Film – in der der von Rolf Hoppe gespielte König zögert, als er das Gemälde der königlichen Familie beurteilen soll, bis seine Frau die Peinlichkeit mit perlendem Lob auflöst –, ereignet sich nach der Vorführung vor Funktionären in Leningrad. Wladimir Baskakow, ein mächtiger Sowjet-Filmfunktionär, der erst 1986 mit dem Beginn der Perestrojka entmachtet wird, schweigt. »Gefühlte fünf Minuten«, erinnert sich Angel Wagenstein. »Dann schlug er vor, in einem georgischen Restaurant zu speisen. Schließlich wollte er, dass Konrad Wolf den Film ändere. ›Wir haben schon solchen Ärger mit Solschenizyn, und jetzt das, redete er auf ihn ein.«

Konrad Wolf verfügt damals über genügend Reputation und Kontakte, um sich durchzusetzen. Von heute aus gesehen, zeigt sich dazwischen eine Zeitenwende. Die indirekte, in einen historischen Stoff verlegte Kritik war in den 1970er-Jahren noch möglich, doch sie verlor an politisch-ästhetischer Kraft. Die wahre Gefahr erblickte das Regime in der dokumentarischen Prosa Solschenizyns. Beide, Konrad Wolf wie Angel Wagenstein, spüren das und wollen im »Troika«-Projekt, einer auf Wolfs Jugenderinnerungen basierenden Auseinandersetzung mit der tragisch-tödlichen Geschichte des Kommunismus, direkter vorgehen. Ob es hätte gelingen können, muss offenbleiben – Wolf erliegt einem Krebsleiden noch in der Projektphase.

Das schmerzlich unvollendete Filmwerk beschließt Angel Wagenstein als Romancier; vor allem in »Pentateuch oder Die fünf Bücher Isaaks« (1998, dt. 1999).³ Wenn nachgeborene Filmemacher und Erzähler Konrad Wolf und Angel Wagenstein klassisch werden lassen, indem sie deren Vorschläge und Anregungen aufnehmen, könnten die Verfilmungen seines Romanwerks zum Ereignis werden. Hier sind die Gespenster der Vergangenheit allgegenwärtig, die heute wirken – vom auf Vernichtung abzielenden Antisemitismus bis zum Faschismus, von zerfallenden Imperien bis zum Stalinismus, von der Lagerwelt bis zu Vertreibun-

gen. Das geschieht ohne schwere Symbolik, sondern mit der Leichtigkeit einer überzeugend komponierten Erzählung. Schwere haben die Katastrophen des 20. Jahrhunderts von allein. ■

Endnoten

- 1 Zitat dokumentiert vom Autor bei der Buchvorstellung in der Akademie der Künste am 15. Oktober 2015. In: www.adk.de/de/presse/pressemitteilungen.htm?we_objectID=49484 [5.8.2024].
- 2 Diesen Ausspruch benutzte Angel Wagenstein öfter. Zitiert nach Klaus Wischnewski. In: Konrad Wolf. Selbstzeugnisse, Fotos, Dokumente. Berlin: Henschelverlag 1985, S. 22.
- 3 Angel Wagenstein: Pentateuch oder Die fünf Bücher Isaaks über das Leben Isaak Jakob Blumenfeld in zwei Weltkriegen, drei Konzentrationslagern und fünf Heimaten. Aus dem Bulg. von Barbara Müller. Berlin: Das Neue Berlin 1999, 255 S. – Zwar startet der Bruder Markus Wolf eine Karriere als Schriftsteller mit seinem Buch »Troika« schon 1989, wo aber die Widersprüche nur angedeutet, jedoch nicht gestaltet sind.

»Ich habe, wenn ich nicht irre, an die dreißig Filmszenarien geschrieben, habe mit vielen Regisseuren gearbeitet, doch nur in den Filmen, die wir beide [Konrad Wolf und Angel Wagenstein, A.d.R.] gemacht haben, sind auf eine wahrhaft anständige Weise zwei künstlerische Elemente miteinander verschmolzen: Literatur und Regie. Das Szenarium ist eine Meinung über den künftigen Film, eine Hypothese mit bestimmten und bedingten Zeichen, die unterschiedlich entziffert werden können.

Meist interessieren sich Regisseure nicht einmal mehr für die kinematographischen Träumereien dieser lästigen Schreiber, nachdem das Szenarium angenommen und unterschrieben ist, um in Produktion zu gehen. Du [Konrad Wolf, A.d.R.] aber wolltest gerade dann die weiteren Gedankengänge des Autors wissen, Du wolltest meine Meinung hören und, was hinreißend an Dir war, Du wolltest, dass ich Dir widerspreche, daß ich Deinen Hypothesen meine gegenüberstelle.«

Angel Wagenstein: Treue für ein ganzes Leben, in: Film und Fernsehen 10/1982, S. 37



Produktionsleiter Herbert Ehler
und Regisseur Konrad Wolf,
um 1973

Von ihm gelernt

■ Peter Hartwig über die Produktions-Legende Herbert Ehler

An einem Tag im Mai des Jahres 1986 begann mein erster großer Einsatz beim »Film« – natürlich bei der DEFA. Ich wollte ja Produktion studieren und war durch den Direktor für Produktion eingeteilt, als Aufnahmeleiter-Hilfe beim Kinofilm *Wengler & Söhne - Eine Legende* (1986) von Rainer Simon dabei zu sein. Alle großen Namen, die mir damals schon immensen Respekt einflößten, waren dabei – es war die Crème de la Crème der Filmschaffenden. Roland Dressel (Kamera), Fredi Hirschmeier (Szenenbild), Werner Bergemann (Kostüm), die Stäglichs (Maske) – das Team war in allen Gewerken mit großen Namen versehen. Auf der Besetzungsliste standen unter anderem Corinna Harfouch, Peter Prager, Gudrun Ritter. Und die Produktionsleitung hatte Herbert Ehler übernommen.

Auch aus der kleinen Entfernung damals wusste ich: Das ist der Mann, der ganz oft die großen Filme »produziert« – er hat die wichtigen Arbeiten mit Konrad Wolf realisiert – von *Ich war neunzehn* (1967) bis *Goya* (1971). In seiner Vita stand alles, was ich gekannt und verehrt habe.

An diesem Tag im Mai spazierte ich mit meinem Gepäck auf das Studiogelände – ins berühmte Haus 39.

Dort waren die Büros der »Ehler-Produktion« – so nannte man damals die Dinge in Würdigung der eigentlich produzentischen Verantwortung des Produktionsleiters. Der Dreh hatte schon begonnen, ich sollte nach Thüringen nachreisen und die Aufnahmeleitung unterstützen. Drehorte vorbereiten, Essensausgaben klarmachen, Kleindarsteller finden, Dispos vervielfältigen – eben alles, was es zu tun gibt. Ich war damals 22 Jahre jung und ziemlich unbeleckt. Doch vor allem hatte ich großen Respekt und auch ein bisschen Schiss.

Ich wartete im Büro der Aufnahmeleitung – die Tür ging auf. Vor mir stand ein stattlicher Mann, weißes Haar, schwarzes Hemd, schwarze Hose und eine tiefe, schwere, aber sympathische Stimme: »Hallo.« Wir gingen in sein Büro – kein großer Raum. Ein großer Tisch – aufgeräumt, wenig Kleinteiliges. Ein Blatt Papier, ein Stift, das Telefon. Ich weiß nicht mehr genau, ob oder was an der Wand hing, ich war zu aufgeregt. Eine kurze klare Einstimmung auf das, was da gerade in Thüringen passierte, meine unmittelbaren Ansprechpartner wurden benannt, dieses und jenes besprochen.

Kurz vor der eigentlichen Verabschiedung trat »Herr« Ehler auf mich zu und meinte: »Lieber Peter Hartwig,

wenn Ihnen gegenüber der Regisseur eine Bitte äußert, sagen Sie nie sofort: »Nein, das geht nicht.« Ich stutzte, nickte und verstand aber in *dem* Moment noch gar nicht die Bedeutung dieses Satzes.

Wenig später stieg ich mit meinem Koffer ins Auto der Kamera-Abteilung und fuhr mit zwei anderen Kollegen nach Kranichfeld, Thüringen. Es begann ein arbeitsreicher Frühling mit vielen unglaublichen Erfahrungen, Höhen und Tiefen für mich. Herrn Ehler begegnete ich immer wieder mal im Büro, auf dem Sportplatz in Kranichfeld und an den Drehorten. Meist traf ich einen gut gelaunten Menschen, der den Respekt aller Mitarbeiter hatte. Er wusste, wovon er redet, und es schien, als hätte er auch großen Humor. Aber noch war ich zu jung und mit viel zu viel Nervosität ausgestattet, um das alles gebührend reflektieren zu können.

Der Film wurde gedreht. Und ich begann im Herbst mein Studium an der Filmhochschule der DDR. Genauer gesagt, an der Hochschule für Film und Fernsehen KONRAD WOLF in Potsdam-Babelsberg. Und natürlich wusste ich schon lange, wer mein Dozent im Hauptfach Produktion war: Herbert Ehler, korrekter: Prof. Herbert Ehler.

An jedem Freitag war »Produktion«. Ende einer Studienwoche in unserem Seminarraum in der Karl-Marx-Straße. Immer den Blick auf den Griebnitzsee, hinüber zum anderen Ufer Richtung Westberlin, dorthin, wo wir nie im Leben mal sein würden.

Der stattliche Mann, weißes Haar, schwarzes Hemd, schwarze Hose und eine tiefe, schwere, aber sympathische Stimme, war immer schon lange Zeit vor uns im Raum. Aufgeräumte Unterlagen, Drehpläne, Kalkulationen, Blätter.

»Hallo.« Mit Strenge, aber auch mit Schalk berichtete uns dieser Mann von den Dingen, von Konkretem und vor allem von dem, was sonst noch so passieren kann beim Film. Ein riesiger Erfahrungsschatz eines Menschen, der gegenüber seinen Mitstreitern auch große Empathie ausstrahlte. Der Freitag an der Filmhochschule war neben den Abenden in der »Bratpfanne« das Wichtigste in dieser Studienzeit. Ich weiß nach wie vor nicht, ob und wie man diesen Beruf an der Hochschule erlernen könnte – aber durch die Systematik und die Sinnlichkeit des Freitags lernte ich eine Menge. Ich hörte genau zu, und mein Gegenüber war immer wach und hatte feine Antennen.

Noch während des Studiums und auch an diesen Freitagen sprach mich der stattliche Mann mit dem weißen Haar, dem schwarzen Hemd und der schwarzen Hose immer öfter an: »Hätten Sie Zeit für ...?« Es ging um das Schreiben von Drehplänen, tageweise Aushilfe im Büro, um eine Kurierfahrt ins Kopierwerk Johannisthal, um ein paar Blumen für Christel Gräf. Ich sagte nie Nein und kam der Legende immer näher. Bei

Fallada – letztes Kapitel (1988) durfte ich dabei sein, für *Die Architekten* (1990) schrieb ich den Drehplan.

Das Credo der Legende Herbert Ehler bestand in diesen Jahren auch immer darin, jungen Eleven eine Chance zu geben. Auch aus dem Unterricht an der Filmhochschule heraus fischte Prof. Herbert Ehler immer wieder seine wichtigsten Mitarbeiter, die dann als 1. Aufnahmeleiter arbeiten durften. Ralph Retzlaff und Andrea Hoffmann zum Beispiel – sie alle wurden von ihm ins kalte Wasser geschubst, um später selbst Produktionsleiter zu werden. Bei Erstgenanntem durfte ich mir meine Sporen verdienen. Und nicht nur das – wir saßen sogar Tür an Tür mit der »Ehler-Produktion« im Haus 39. Dort, wo alles begann.

Und irgendwann trat ich wieder in sein Büro und wurde gefragt. Es war kurz nach der Wende. Einer, der in den Westen gegangen war, wollte nun bei der DEFA wieder einen Film machen. Egon Günther. *Stein* (1991). Noch so eine Legende, deren *Abschied* (1968) wir im Filmgeschichts-Unterricht gesehen hatten.

Ich fühlte mich wahnsinnig geehrt, nun in ganz vorderer Linie mit dem »Produzenten« arbeiten zu dürfen. Denjenigen begleiten zu dürfen, von dem ich mir damals so vieles angeschaut und später auch abgesehen hatte: Dieser respektvolle Umgang mit dem Menschen, diese Art und Weise, künstlerisch zu arbeiten, hatten mich in jedem Moment fasziniert. Ihm zuzusehen und zuzuhören, wenn es galt Probleme zu lösen, ihm auf Motivsuche zu folgen und zu spüren: Hier ist jemand mit ganz viel Verstand, Warmherzigkeit und Liebe unterwegs, der diesen Beruf als das Wichtigste in seinem Leben versteht.

Herbert hatte keine Kinder – die Arbeit machte ihn glücklich. Irgendwann bot er mir das Du an, dazu gab es den obligatorischen Cognac, der im kleinen Schränkchen seines Büros stand. *Stein*, dieser verrückt schöne Film von Egon Günther sollte der letzte Film in Herbert Ehlers Laufbahn werden. Kein leichtes Ende deutete sich bei diesem noch immer kraftvollen Mann an. Der Verkauf der DEFA-Studios setzte ihm zu, das spürte man. Er bezog mich in seine Gedanken dazu immer wieder ein. Der eigentliche Lebensmittelpunkt schien für ihn bald nicht mehr zu existieren. Zum Glück gab es Doris Borkmann, diese wunderbare Frau an seiner Seite, die auch bei all den großen Filmen von Konrad Wolf in der Regie assistiert hatte. Wie Herbert Ehler war auch sie eine Legende.

Ich ging meinen Weg in die Produktion und machte Filme, auch mit Andi Dresen, Andreas Kleinert, Nora Fingscheidt. Während all dieser Arbeiten ging und geht mein Blick immer auch auf das zurück, was ich bei Herbert Ehler erfahren und erleben, lernen durfte. Und irgendwann verstand ich seine Bitte vom Mai 1986 an mich: »Wenn Ihnen gegenüber der Regisseur eine Bitte äußert, sagen Sie nie sofort: »Nein, das geht nicht.« ■



Evelyn Carow im Schneiderraum zum Film **Busch singt**
(Erwin Burkert, Konrad Wolf, Ludwig Hoffmann, Peter Voigt, Reiner Bredemeyer, 1982)

»Ihr Schnitt hat mir nie wehgetan!«

Die Schnittmeisterinnen Christa Wernicke und Evelyn Carow

■ Lisa Schoß

Es gibt wenig Überliefertes zu den Schnittmeisterinnen von Konrad Wolfs Filmen. Das überrascht – leider – nicht, Frauen und Schnitt sind in der Filmgeschichte immer noch gleichermaßen unterbelichtet. Filmleute wissen um die Bedeutung des Schnitts, der den Film erst zum Film macht. Außerhalb ihrer Welt bleibt der Schnitt gemeinhin eine unterschätzte, unbekannte Kunst. Vielleicht auch, weil es eine ist, die nicht auf sich aufmerksam macht, sondern gezielt im Unbewussten der Zuschauerinnen und Zuschauer wirken will und deshalb so schwer zu fassen ist. Manchmal würdigt

die Filmkritik die einzelnen Gewerke; die Person, die im Schneiderraum, Bilder und Töne orchestriert hat, bleibt dennoch meist ungenannt. Oft waren und sind die Ungenannten Frauen. In der Stummfilmzeit wurde der Schnitt als reines Frauenhandwerk angesehen, wie – und die Metapher ist sicher nicht zufällig – das Nähen: Sie »schnitten zu« und »nähten« die Teile zum Film zusammen. Mit Einführung des Tonfilms fühlten sich dann auch Männer zum Schnitt berufen. Doch die Frauen blieben. Auch bei der DEFA waren sie Handwerkerinnen (natürlich wurde damals noch mechanisch

und expressiven, überhöhten Bild-Ton-Montagen. Ein letztes Mal wurde Wolf im Sommer 1961 für Wernicke aktiv. In der Nacht zum Sonntag, dem 13. August 1961 erteilte Walter Ulbricht den Befehl zur Schließung der Sektorengrenzen. Überall wurden Straßen aufgerissen, Panzersperren und Stacheldrahtverhaue errichtet, Übergänge geschlossen und der Durchgangsverkehr der S- und U-Bahnlinien dauerhaft unterbrochen. Wernicke lebte in Wannsee, Montagmorgen kam sie plötzlich nicht mehr zur Arbeit. Doch der Film, an dem sie damals bei der DEFA arbeitete, war erst zu Dreiviertel fertig geschnitten. Vermutlich handelte es sich um *Der Mann mit dem Objektiv* (1961). Schließlich habe sie, erinnert sich Wernicke, ein Brief Wolfs mit einer Sondererlaubnis erreicht, die ihr die temporäre Einreise gestattete. Bis Ende Oktober pendelte Wernicke und schnitt den Film fertig; danach musste sie die DEFA verlassen.⁷ Für sie war es ein großer Verlust.⁸ Bei *Der geteilte Himmel* (1964) übernahm bereits Wernickes Schnittassistentin Helga Krause.

Evelyn Carow hatte, als sie mit Wolf an *Ich war neunzehn* arbeitete, schon einige bedeutende Spielfilme bei der DEFA geschnitten, darunter das radikale Experiment *Der Fall Gleiwitz* (1961). Die Frage, wie inszeniert man Krieg, kehrte bei *Ich war neunzehn* zurück, diesmal ging es um sein Ende. *Ich war neunzehn* war ein aus vielerlei Hinsicht herausragendes Filmprojekt, entstanden vor dem Hintergrund der Ratlosigkeit, Enttäuschung und Erstarrung, die das 11. Plenum 1965 in der Kultur hinterlassen hatte. Wolf inszenierte nicht nur sein eigenes Erleben als junger Rotarmist, sondern ei-

nen historischen Moment, der in Deutschland je nach Perspektive für die Befreiung oder die nationale Niederlage stand und damit antagonistische Gefühle in Erinnerung rief. Angelehnt an seine Kriegstagebücher wählten Wolf und sein Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase eine episodische Struktur: ohne durchgehenden Handlungsbogen, ohne Spannungsdramaturgie, Schauplätze wechseln wie Gesichter, Geschichtsträchtiges und Beiläufiges, Tragisches, Grausames, Absurdes und Komisches, Eindrücke und Details verschiedenster Art werden zusammengeführt. Die frei gehandhabte Kamera filmt nüchtern, fast dokumentarisch, begibt sich auf lange, beschwerliche Wege durch weite, öde Landschaften. Ein Film von Atmosphären, Endzeitstimmung, von flüchtigen Begegnungen mit sehr verschiedenen Menschen, er zeigt Bruchstücke eines Landes, einer Kultur, die sich der Protagonist Gregor Hecker (Jaecki Schwarz) im Vorbeiziehen in all ihrer Heterogenität und in ihren Widersprüchen zu erschließen versucht.

Das Episodische, Fragmentarische, Subjektive war ohne Zweifel auch eine Herausforderung für den Schnitt. Viel diskutiert ist die Montage von Ausschnitten aus dem Dokumentarfilm *Todeslager Sachsenhausen*⁹ in der Oranienburg-Episode. Sie erzeugt eine der zahlreichen »Wahrnehmungsturbulenzen«,¹⁰ Fakt und Fiktion werden für einen Moment verwischt. Mehr noch, in das Dokumentar-Material schneiden Wolf/Kohlhaase/Carow zwei blitzartig kurze, hochstilisierte und ambigue Einstellungen von Gregor unter der Dusche. Die Montage setzt eine Kette von Assoziationen und Affekten in Gang, ein Raum öffnet sich, den die Zuschauerin-



Evelyn Carow hinten rechts vor dem Ofen, Teambesprechung zu *Busch singt*

nen und Zuschauer füllen. Suggestion ist immer effektiver als Exposition.¹¹

Der Zufall will es, dass Carow zeitgleich noch einen weiteren Film über das Ende des Krieges schnitt: *Die Russen kommen* (1968 + 1987), unter der Regie ihres Mannes Heiner Carow. Hier wird das Ende des Krieges aus der Perspektive des Hitlerjungen Günter Walcher (Gert Krause-Melcher) erzählt: als Zusammenbruch einer Welt. *Ich war neunzehn* und *Die Russen kommen* wirken wie ungleiche Brüder. Evelyn Carow war die Erste, die erkannte, dass sie zwei Seiten einer Medaille sind: zwei Filme über zwei Jungen, denen der Krieg die Jugend geraubt hatte und sie beschädigt zurückließ. Beide Regisseure hätten sich eine gemeinsame Aufführung gewünscht, doch *Die Russen kommen* wurde vor der Fertigstellung wegen »Psychologisierung des Faschismus« die Zulassung verweigert. Als beide Filme 1987 endlich ihre Doppelaufführung erlebten – dank Evelyn Carow, die heimlich eine Arbeitskopie von *Die Russen kommen* aufbewahrt hatte, mit der man den Film rekonstruierte –, war Wolf schon tot. Er hatte sich stets bei Evelyn Carow nach dem Verbleib des Films erkundigt.¹²

Carow mochte das Experimentelle, hatte Gefühl für Rhythmus und den moralischen Ton der Filme. Sie sprach oft von Besessenheit, mit der sich die Teams in die Arbeit stürzten. Dabei wählte sie die Wir-Form.¹³ Partnerschaft war schon deshalb wichtig, weil man sich Strategien für die Abnahmen überlegte, um nicht zu früh zu viel Angriffspunkte zu liefern. Generell habe sie versucht, das Drehbuch so genau wie möglich umzusetzen, beschrieb Carow ihre Arbeit, sich aber für den endgültigen Schnitt alle Möglichkeiten offengelassen. Wolf habe das geliebt, denn er drehte allgemein sehr viel Material, um dann im



Konrad Wolf bei den Dreharbeiten zu *Solo Sunny* (1978–1979)

nächsten Schritt entscheiden zu können, was raus und was erhalten bleiben sollte.¹⁴ Die Schnittmeisterinnen waren Teil des gesamten Prozesses und konnten so bereits während der Dreharbeiten Ideen einbringen oder auf Probleme aufmerksam machen. Nach Fertigstellung von *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* lobte Wolf Carow in einer Beurteilung etwas förmlich, sie habe »durch das Infragestellen schon scheinbar unumstößlicher Lösungen stets neue schöpferische Impulse vermittelt«.¹⁵ Persönlicher gratulierte er ihr zum 50. Geburtstag: »Im Russischen heißt es Montage und im Deutschen Schnitt. Ihr Schnitt hat mir nie wehgetan!«¹⁶ ■

Endnoten

- 1 Vgl. Walter Murch: *In the Blink of an Eye. A Perspective on Film Editing*. 2nd Edition. Los Angeles: Silman-James Press 2001, S. 4, 10.
- 2 Christa Wernicke: *Zeitzeugengespräch*. DEFA-Stiftung 2017.
- 3 Konrad Wolf in: Ulrich Gregor (Hg.): *Wie sie filmen. Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart*. Gütersloh: S. Mohn 1966, S. 317.
- 4 Konrad Wolf an Christa Wernicke, Brief vom 6.10.1958 (Akademie der Künste, Berlin, Konrad-Wolf-Archiv, Nr. 2327).
- 5 Konrad Wolf an die Botschaft der Volksrepublik Bulgarien, Brief vom 20.7.1959 (AdK, Berlin, Konrad-Wolf-Archiv, Nr. 1791).
- 6 Konrad Wolf an Albert Wilkening, DEFA-Studio für Spielfilme, Brief vom 29.11.1960 (AdK, Berlin, Konrad-Wolf-Archiv, Nr. 287).
- 7 In Wernickes Erinnerung handelte es sich hier um *Professor Mamlock*. Doch der hatte bereits am 17.5.1961 Premiere und lief regulär seit dem 19.5.1961 in den Kinos. Es ist wahrscheinlich, dass Wernicke hier die Filme verwechselte. Die Premiere von *Der Mann mit dem Objektiv* fand am 1.10.1961 statt. Es war auch ihr letzter Film bei der DEFA (vgl. Wernicke: *Zeitzeugengespräch*).
- 8 Vgl. Wernicke: *Zeitzeugengespräch*.
- 9 *Todeslager Sachsenhausen*: 1946; DEFA-Dokumentarfilm (SBZ); Regie: Richard Brandt.
- 10 Michael Wedel/Thomas Elsaesser: *Einblicke von außen? Die DEFA, Konrad Wolf und die internationale Filmgeschichte*. In: Michael Wedel: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld: Transcript 2011, S. 353.
- 11 Vgl. Murch: *In the Blink of an Eye*, S. 15.
- 12 Vgl. Evelyn Carow: *Es war immer Teamarbeit*. Interview im Rahmen des Forums für Filmschnitt und Montagekunst Köln, 26.–28.11.2005. In: archiv.filmplus.de/2005/hommage/interview/ [letzter Zugriff 23.10.2020].
- 13 Vgl. Aus der Serie *Filmberufe*: *Die Schnittmeisterin Evelyn Carow*. In: *Der Fall Gleiwitz*. DVD 2003.
- 14 Vgl. Carow: *Es war immer Teamarbeit*.
- 15 *Der nackte Mann auf dem Sportplatz*. Beurteilung der künstlerischen Leistung Evelyn Carows durch Konrad Wolf (AdK, Berlin, Konrad-Wolf-Archiv, Nr. 659).
- 16 Aus der Serie *Filmberufe*: *Die Schnittmeisterin Evelyn Carow*. In: *Der Fall Gleiwitz*. DVD 2003.



Im Vordergrund Doris Borkmann und Regisseur Konrad Wolf bei den Dreharbeiten zu *Solo Sunny* (1978-1979)

Assistenz-Regisseurin Doris Borkmann über ihre Arbeit mit Konrad Wolf

Aus dem Zeitzeugengespräch der DEFA-Stiftung

■ Interview: Margit Voss, 2007; Bearbeitung: Linda Söffker

Beginn der Zusammenarbeit 1967

Doris Borkmann: Konrad Wolf hat mich zu einem Gespräch gebeten, und ich war natürlich sehr geehrt. Ich habe ihm gesagt, dass mich das wahnsinnig freut und dass ich das zu würdigen weiß, aber dass ich nur bei ihm arbeiten und zu seinem Stab gehören möchte, wenn ich auch wirklich *arbeiten* kann. Ich hatte die Vorstellung, dass er ähnlich wie Brecht, eine Anzahl von Bewunderern um sich schart, man aber nicht richtig was tun kann bei ihm. Mit allem Mut habe ich gedacht, das musst du ihm sagen, sonst arbeite ich lieber bei jungen Leuten, bei denen ich das Gefühl habe, ich kann

wirklich helfen – wie bei Uli [Ulrich Thein] zum Beispiel. Das hat er sich angehört, guckte dann über seine Brille und sagte, dass er damit einverstanden ist. Konrad Wolf war nicht sehr gesprächig, er hat sich nicht in die Gedanken gucken lassen. Danach übertrug er mir für *Ich war neunzehn* die Probeaufnahmen für die Hauptrolle und für das Mädchen.

Casting zu *Ich war neunzehn*

Ich habe alle jungen Männer, die als Schauspieler in der DDR infrage kamen, ausprobiert. Sogar die jungen Sänger haben wir mit einbezogen. Es war nicht einfach:



Doris Borkmann im Zeitzeugengespräch mit Margit Voss, 2007

Derjenige musste 19-jährig wirken, er musste eine bestimmte Haltung haben und einen bestimmten Blick auf das Leben vermitteln können. Es zog sich endlos. Für mich war es ganz furchtbar, weil Konrad Wolf sich nicht äußerte. Er kam ab und zu ins Atelier, ich bin dann sofort zurückgetreten, aber er hat nur gesagt: *Machen Sie mal, machen Sie mal!* Uns in der Muster-Vorführung hat er auch nichts gesagt. Es ist üblich, dass man da die Spreu vom Weizen sortiert. Als dann drei Wochen um waren, habe ich zu Alfred Hirschmeier und zu Wolfgang Kohlhaase gesagt: *Hier bleib' ich nicht, hier hau' ich ab, das kann ich nicht. Der muss doch mal sagen, ob ihm das gefällt oder ob er das furchtbar findet, ob er noch Hoffnung hat mit mir... Irgendwas. Ich brauche irgendein Zeichen.* Zu Hause habe ich geheult, weil ich überhaupt nicht mehr wusste, ob ich was richtig oder falsch mache. Ich war verunsichert und bin wirklich morgens nur noch mit dem Mut der Verzweiflung auf die jungen Schauspieler losgegangen.

Dann kam es zu einer weiteren Vorführung, bei der man noch mal siebt und nur noch vier bis fünf Muster übrig bleiben. Die hat Wolf sich angeguckt, dann sind alle auf die kleine Terrasse zum Rauchen rausgegangen. Dort hat er dann gesagt: *Ich glaube, wir haben uns verstanden.* Das war der Satz der Offenbarung. Das ist ein großer Satz, finde ich heute noch. Mehr kam auch nicht. Dieser Satz war für mich die Befreiung vom Herzinfarkt, ich war erlöst.

Der Konrad-Wolf-Test

Später hat er mich erneut getestet, glaube ich. (...) Konrad Wolf schickte mich armes Mädel vorab mit zehn russischen Panzern nach Luckenwalde auf ein Übungsgelände. Anwesend waren nur russische Offiziere und der Kameramann Werner Bergmann. Den kannte ich nur vom Sehen, wir hatten noch nie zusammengearbeitet. Werner Bergmann war dafür bekannt, dass er einen auflaufen lassen konnte, wenn man nicht seine Vorstellung von Kino-Arbeit erfüllte. Er konnte über-

haupt ziemlich scharf sein. Mit ihm musste ich auf das Übungsgelände und mit meinem Schul-Russisch versuchen, diese zehn Panzer zu einem möglichen Arrangement zu bringen und die dann auch noch auf Kommando losfahren zu lassen. Wir haben das irgendwie gepackt, Konrad Wolf musste nichts nachdrehen, und es wurde auch nie mehr darüber gesprochen.

Nach langer Zeit habe ich gedacht: Der Schlawiner hat dich ausgetestet. Ich denke, er wollte sehen, wie ich mit so einer Situation klarkomme, oder auch nicht klarkomme, auch in Bezug auf Bevorstehendes.

Die Besetzung von Jaecki Schwarz für *Ich war neunzehn*

Ich weiß noch, Wolfgang Kohlhaase und Konrad Wolf waren dabei, als wir Jaecki Schwarz das erste Mal begegnet sind. Wir waren in irgendeinem Haus mit einer großen Treppe, und Jaecki Schwarz, ein unbekannter Filmhochschul-Student, kam uns entgegen. Es ruckte sofort in uns, in Konrad ganz besonders, und er sagte: *Den müssen wir uns ansehen.* Dann haben wir ihn vor die Kamera geholt. Er wusste gar nicht, wie ihm geschah. Jaecki war wunderbar. Er hat sich von Anfang an auf bewundernswerte Weise die russische Sprache zu eigen gemacht, ohne Umstände.

Ich nehme an, dass Konrad Wolf deswegen so lange abgewartet hat bei der Besetzung der Hauptrolle, weil es ja das eigene Ich war, das Jaecki Schwarz verkörpern sollte. ■

Entscheidung für *Solo Sunny*

Ich habe das Glück gehabt, dass ich bei den Filmen immer von der Buch-Arbeit bis zur Mischung dabei sein konnte. (...) Im Vorlauf zum Film [*Solo Sunny*] hat Konrad Wolf zu mir gesagt: *Ich weiß nicht genau, ich und so ein junges Mädchen, das ist doch nicht meine Strecke. Und nach längerer Zeit, als wir mal zusammen im Auto nach Berlin fahren, hat er dann zu mir gesagt: Wir werden den Film doch machen, ich habe jetzt einen Schlüssel dafür gefunden. Ich werde ihn machen gegen die zunehmende Brutalisierung der Menschen untereinander.* Wolf hatte eine zutiefst humane Menschen-Haltung allen gegenüber. (...) Er hat hochsensibel reagiert auf Robustheiten, auf Undurchdachtes und auf Taktloses. Das war ihm unverständlich. Es war ihm nicht nur ein Gräueltat, er hat nicht begriffen, wie man so miteinander sein kann. Und das war der Schlüssel für alle Dinge. (...)

Als Ernst Busch 1980 gestorben war, entwickelte Konrad Wolf die Idee, mit den Liedern Ernst Buschs die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts in seinen revolutionären Kämpfen zu zeigen. Wie entstand das Arbeitskollektiv um Konrad Wolf?

Wie gesagt hatte der Harry Funk, Produktionsleiter von der DEFA-Gruppe 67, unser Team, welches bei den Thorndikes gearbeitet hatte, in diese Kooperation um Konrad Wolf eingebunden; die Kooperation bestand also aus der DEFA-Gruppe 67, der Akademie der Künste und dem Fernsehen der DDR. Konrad Wolf als Akademiepräsident und Künstlerischer Leiter hat für sein Monumentalprojekt ein Team Gleichgesinnter um sich geschart. Er hat Regisseure für sich reklamiert, die ihm besonders erfahren und fähig schienen: Peter Voigt, der galt als einer der besten und renommiertesten Experimentalfilmer der DDR; Erwin Burkert, langjähriger Fernsehregisseur und Dokumentarist, dazu der Dramaturg Ludwig Hoffmann von der Akademie der Künste, ein Theatermann und hochgebildeter Experte für Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil, und Reiner Bredemeyer, Komponist und Berater. Wolfgang Kohlhaase hat auch mitgetan als Freund und Berater für Konrad. Und natürlich die getreue Doris Borkmann als Assistenz-Regisseurin.

Konrad Wolf wusste um den Anteil, den Annelie Thorndike an diesem Projekt hatte. Wie begegneten sie sich, die doch beide an politischen Filmwerken gearbeitet hatten?

Konrad Wolf schrieb an sie:

»Liebe Annelie, da heute und in den nächsten Tagen die eigentliche Geburtsstunde meines Busch-Films ist, es erste Anzeichen dafür gibt, dass der Film an Herz und Nieren geht, damit an Verstand und Vernunft, möchte ich Dir, nur Dir, dafür danken. Du hast mir, uns erst ermöglicht, diesen Film zu machen. Wir waren Nutznießer der langjährigen Mühen von Dir und Andrew, ein funktionsfähiges politisch mitdenkendes Kunstwerk zu schaffen. Ohne diese Voraussetzung gäbe es diesen Film nicht. Nicht so. Und so viel verstehe ich vom Filmmachen (ich bin ja kein Dokumentarist), von Kunst und Politik, dass diese meine Meinung nicht übertrieben ist. So warst Du, war Andrew mit dabei, das ist für mich ein schöner Gedanke. Hoffentlich teilst Du ihn, nachdem Du *Busch singt* gesehen hast. Danke Annelie.

Koni, 9.4.1981«²

Da hatte er noch elf Monate zu leben. So war das.

(...)

Kann es sein, dass Konrad Wolf mit diesem Projekt auch sein eigenes Resümee aus diesem Jahrhundert ziehen wollte? Ist er deshalb zum Dokumentarfilmer geworden? Oder wollte er seinem Freund Busch die Ehre erweisen?

Natürlich ist es Konrads Resümee. Sechs Filme über die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es ist ja auch sein Jahrhundert. Die künstlerische Leitung über einen Dokumentarfilm solcher Dimension wie *Busch singt* zu übernehmen, war ein Wagnis für Konrad, ein Experiment, ein reizvolles Neuland. Als begnadeter, erfahrener Regisseur großer Spielfilme hatte er glänzenden Erfolg, *Solo Sunny* (Konrad Wolf, 1978), ein wunderbar lakonischer und melancholischer Film, war so etwas wie die Krone seines Schaffens. Diesen Schwung hat er genutzt, dem großen Schauspieler und verehrten einzigartigen Arbeitersänger Ernst Busch ein filmisches Denkmal zu setzen. Busch war 1980 gestorben, Konrad hatte ihm eine bewegende Trauerrede gehalten im Blauen Plenarsaal der Akademie der Künste in der Luisenstraße. Darin heißt es:

»Ernst Busch, der Arbeiter. Ich habe kein genaueres Wort für ihn gefunden. Arbeiter – im Sinne der Klasse und im Wortsinn des Arbeitens. [...] Mit dem Wort Kommunismus ging er sparsam um, es war ihm zu teuer. Kunst war für den ehemaligen Werkzeugschlosser, etwas Perfektes abzuliefern, das Menschen brauchen können.«³

Der Gedanke einer filmischen Hommage an Ernst Busch und an seine unsterblichen, kraftvollen Gesänge muss ihn als Regisseur lange schon beschäftigt haben. Wolf erkannte schließlich: »Der Arbeiter, der Kommunist, der Künstler Busch sang, als sei er für die Geschicke auf unserem Planeten verantwortlich.«⁴ In diesem Sinn verstand sich auch Konrad Wolf. Verantwortlich für die Geschicke auf unserem Planeten.

(...)

Wie haben Sie Konrad Wolf persönlich kennengelernt?

Es muss Anfang Januar 1981 gewesen sein, ich hatte schon mit der Recherche begonnen und so rasch wie möglich die Trickvorlagen für *Das Faß der Pandora* herbeigebracht, der Film sollte zuerst fertig werden. Doris Borkmann legte mir an jenem denkwürdigen Wintermorgen den Arm um die Schulter und sagte: »Komm, der Konrad ist gerade da, begrüß ihn mal.« Mir blieb fast das Herz stehen. Ich wusste ja nun, dass er ein berühmter Regisseur und obendrein Präsident der Akademie der Künste war und hatte keine Ahnung, wie ich ihm begegnen sollte. Dann war alles ganz einfach. Er saß im Schneiderraum und hatte Fotos oder irgendwas von den Dokumenten vor sich zu liegen, die ich angebracht hatte. Er stand etwas umständlich auf, gab mir die Hand und sagte: »Was Sie da gefunden haben, das ist gut.« Das war wie ein Ritterschlag. Die Befangenheit und Schüchternheit gegenüber Regisseuren konnte ich nie wirklich überwinden. Meine persönliche Begegnung im Januar 1981 mit Konrad Wolf war aber ganz schlicht. Zwei Schüchterne.

(...)

Wie war Wolfs Arbeitsweise, welches Verhältnis hatte er zu den anderen Regisseuren?

Konrad besaß diese seltene natürliche Autorität. Er trug ja doch eine gewaltige Verantwortung als Künstlerischer Leiter und Chef dieser hoch angebundener Filmproduktion und bewies sehr viel Einfühlungsvermögen in der Arbeit mit seinem Team. Bei unseren Beratungen entwickelte er eine ungeahnte Dynamik und Leidenschaft in der Sprache und Gestik; Begeisterung ist eine Sache, die aus dem Geiste kommt. Konrad konnte sich herzlich freuen, wenn ihm eine Filmsequenz gut gelungen war, er duldet auch den Einspruch und Widerspruch. Er ermutigte die Regisseure, ihre eigenen Vorstellungen umzusetzen, und nahm selbst guten Rat an, wenn er unsicher war. Wir liebten ihn für seine Gewissenhaftigkeit, Zuverlässigkeit und für seine Bescheidenheit und für seine stille Hartnäckigkeit bei umstrittenen Positionen und für seine Besessenheit in der künstlerischen Arbeit. Das gesamte Filmprojekt war von ihm konzipiert und zusammengestellt. Und wir waren allesamt dem alten Busch irgendwie verpflichtet. Wir sind ja damit aufgewachsen, alle, die im Team waren. Was er an der Arbeit seiner Regisseure schätzte, war vor allem die Konsequenz im Gedanken und in der Ästhetik. Die Regisseure zu solcher Konsequenz zu ermutigen, sie zu couragieren, ihr Eigenes vorzubringen, das war ihm wichtig. Er wusste genau, dass man abseits vom eigenen Weg aufgefressen wird von Mittelmäßigkeiten. Das ist eine Aussage von Peter Voigt. Ich erinnere noch Konrads Reaktion auf Peters Exposé für *Aurora - Morgenrot*: »Das liest sich glänzend. Also Vorsicht.« Jeder einzelne dieser sechs kollektiven Filme sollte das ganz persönliche und unverwechselbare Gesicht seines Gestalters zeigen. Das war Konrads Plan und er war sehr beglückt, als er mit der Zeit feststellte, der Plan geht auf! Donnerwetter!

Wenn er zu den Regisseuren Peter Voigt oder zu Erwin Burkert an den Schneidetisch trat, dann wollte er natürlich sehen, wie weit sie gekommen waren. Und seine Hinweise hielt er so, dass sie die Gedanken und eigenen Vorstellungen der Regisseure nur deutlicher konturierten. Also, der noble Mann Konrad Wolf, Präsident der Akademie der Künste, brachte seine Vorschläge sehr behutsam vor, seine Angebote fast zögernd - so hat Peter Voigt das beschrieben. Sein Respekt vor der Arbeit der anderen war enorm. Wenn er spürte, dass er den anderen nicht überzeugen konnte, ließ er den Punkt fallen.

(...)

Konrad Wolf bekam für seine Produktion ein Studio, d. h. eine ganze Etage in einem Altberliner Haus, in der Winsstraße im Prenzlauer Berg. Die Winsstraße war ein ganz besonderer Ort für Sie. Warum?

Es muss Ende November 1980 gewesen sein, da bekam ich die Nachricht, ich möge mich am nächsten Dienstag früh in der Winsstraße 42 einfinden. Die Winsstraße war eine graue, elend lange Straße, und an der Nr. 42 lief ich in der Aufregung erst mal vorbei. Ich hatte keine Vorstellung, wie die Nr. 42 von außen aussah, auf einen Laden war ich gar nicht gefasst. Dann fand ich den Hauseingang, links im Erdgeschoss war eine alte braune Tür halb geöffnet. Kein Hinweis auf ein Filmstudio. Ich fand mich dann in einem langen dunklen Flur der Ladenwohnung wieder.

Irgendwer führte mich in den Besprechungsraum. Ich setzte mich brav auf das Sofa und schaute mich um. Das Fenster ging zum Hof raus. In der Ecke ein gelblicher Kachelofen, der wunderbarerweise geheizt war. Tapete, Auslegeware, zwei Sessel, eine Kommode zur Ablage - all das atmete den Charme der 60er, 70er-Jahre. An der Wand war eine Tafel angebracht mit Arbeitsfotos und einem Zeitplan für die Filmproduktion. Um die Mittagsstunde kamen dann Menschen mit Filmrollen unter dem Arm und Filmkartons; jemand trug ein Stativ und anderes Equipment herein und stellte das in dem Raum ab, wo ich auf dem Sofa saß. Ich kannte niemanden.

Aber eine schöne Frau stellte sich als Doris Borkmann vor und sprach, sie würde mich in die Arbeit einweisen. Doris war die gute Fee für mich in diesen zwei Jahren, sie kümmerte sich rührend um mich und um das ganze Team. Sie war eine sehr kluge, rührige, unglaublich fleißige, liebenswerte Person. Doris Borkmann hat viele Dinge für Konrad Wolf einfach erledigt. Er war ja Akademiepräsident und hatte ein großes Aufgabenfeld. Doris war viele Jahre schon seine Assistenz-Regisseurin, Dramaturgin, Organisatorin, Schnittmeisterin, Sprecherin in Personalunion. Doris war der gute Geist des Unternehmens *Busch singt*.

Von ihr wusste ich bis dato gar nichts, schon gar nicht, dass sie seit 1956 an unzähligen DEFA-Filmen mitgearbeitet hatte und bei Konrad Wolfs großen Spielfilmen seine Co-Regisseurin war. Im November 2014 wurde dieser wunderbaren Filmfrau der Preis der DEFA-Stiftung für ihr Lebenswerk verliehen, da war sie fast 80 Jahre alt. Endlich stand sie in der ersten Reihe! Ja, die Winsstraße hatte in mehrfacher Hinsicht etwas Besonderes. Die Winsstraße war so eine Art »Basislager«. Die Schnittmeisterinnen waren immer anzutreffen in ihren Schneideräumen. Und in der ehemaligen Speisekammer lagerte ich meine »Beute« aus den Archiven zur Ansicht und Auswahl für die Regisseure.

(...)

Wie war die Arbeitsatmosphäre im Team oder Kollektiv, wie man damals sagte?

Das Kollektiv um Koni Wolf bestand aus Menschen, die alle ihre speziellen Aufgaben hatten und wussten,

was zu tun war. Das Ziel: Es waren sechs künstlerische Dokumentarfilme mit den Gesängen von Ernst Busch herzustellen, jeweils ca. 60 Minuten, das ist keine Kleinigkeit. Da mussten alle in eine Richtung blicken, die Konrad Wolf vorgegeben hatte. Der Umgang miteinander war freundlich und kultiviert, keine Kantinenatmosphäre, kein Gerede.

Das Regie-Team lieferte die Ideen für die inhaltliche und künstlerische Gestaltung der Filme. An der praktischen Umsetzung waren alle Gewerke beteiligt. Ich denke, es war für jeden Mitarbeiter ehrenhaft, im Stab um Konrad Wolf zu arbeiten, jeder hat sich da mit ganzer Kraft und Können eingebracht. Eine solche Filmproduktion kommt nicht aus ohne Produktionsleiter, ohne Aufnahmeleiter, ohne Kraftfahrer, ohne Kamera-Assistenten und Ton-Assistenten. Glücksfälle sind Mitarbeiter in Doppelfunktion: Aufnahmeleiter und zugleich Kraftfahrer, Tonmeister und zugleich Beleuchter, Kamera-Assistenten, die dem Kameramann die Film-Rollen einlegen und die Akkus kontrollieren, aber auch die Ton-Angel mit dem Mikro über die Szenerie halten können, ohne im Bild zu sein.

Es wurde ja noch mit 35mm-Film gearbeitet, die Filmrolle war eben nur 300 Meter lang, 24 Bilder pro Sekunde, Laufzeit 11 Minuten. Da musste auch sparsam mit dem Material umgegangen werden, der Regisseur musste ziemlich genau wissen, was er wollte. Konrad hat hervorragende Kameraleute für *Busch singt* engagiert. Mit Eberhard Geick hatte er bereits an seinem Erfolgsfilm *Solo Sunny* gearbeitet und wusste um die hohe ästhetische Qualität seiner Aufnahmen. Er vertraute Eberhard Geick, so wie er allen Mitarbeitern vertraute.

Lothar Keil war ein erfahrener, sensibler Kameramann vom Fernsehen, der für alle sechs Filme arbeitete und von den Dreharbeiten in Spanien einzigartige Aufnahmen mitbrachte. Auch die Assistenten waren gut ausgebildete Kameraleute. Die verstanden ihr Fach. Das Wunderbare war, dass wir alle ganz selbstständig arbeiten konnten. Das Arbeitsergebnis zählte.

Ein Film entsteht eigentlich erst am Schneidetisch unter den kundigen Händen der Schnittmeisterinnen in Zusammenarbeit mit dem Regisseur. Die Schnittmeisterinnen Monika Klein, Evelyn Carow, Ulla Kalisch und ihre Assistentinnen Lotti Brösicke und Valentine Kern hatten die Bänder mit den Gesängen von Busch sozusagen als Grundkonzeption, als Manuskript auf den Schneidetischen, dazu über 200 Büchsen an Archivmaterial, das Peter Vatter in den Filmarchiven geklammert hatte. Das listeten die Schnittmeisterinnen auf und ordneten es den einzelnen Filmen entsprechend der Thematik zu, um es montieren zu können. Das Prozedere galt ebenso für das neu gedrehte Filmmaterial, für die Sprachaufnahmen, für Trickaufnahmen und Musiken. Ein Riesenberg von Arbeit, den die Zauberinnen der Montage mit ungeheurem Fleiß, mit Sachkenntnis, Ge-



Erschienen bei edition bodoni 2024, mit einer DVD der DEFA-Kinofassung

schild und Ausdauer, mit Musikalität und Feingefühl für die Rhythmik und Eigendynamik der Gesänge und der Bilder zu bewältigen hatten. Peter Voigt arbeitete zusammen mit Monika Klein, sie gehörte auch zur DEFA-Gruppe 67. Eine zarte Person, sehr einfühlsam, als Schnittmeisterin perfekt. Peter Voigt sagte immer von ihr »Meine wunderbare Monika«. Mit Monika hat er seine Filme *Aurora - Morgenrot* und *Und weil der Mensch ein Mensch* ist geschnitten. Die Passage um Konrads Grab im 6. Film, unterlegt mit Ernst Buschs Gesang »Erinnerung an die Marie A.« von Brecht – das hat die Moni allein entworfen und bearbeitet, sehr anrührend.

Der Konrad hat mit Doris Borkmann, mit Evelyn Carow und mit Monika Klein an seinen Filmen gearbeitet. Bisweilen holte er die Regisseure an seinen Schneidetisch und ließ sich beraten. Wenn die Regie-Kollegen Änderungsvorschläge vorbrachten, hat er sich sehr ernsthaft damit befasst. Da war er ein dankbarer Lernender.

(...)

Endnoten

- 1 *Busch singt - Sechs Filme über die erste Hälfte der 20. Jahrhunderts*: DDR-Fernsehen in Zusammenarbeit mit der DEFA-Gruppe 67 und der AdK der DDR; 1981/82; Dokumentarfilm, 35mm, s/w, col.; Künstlerische Oberleitung und Drehbuch: Konrad Wolf; Regie: Reiner Bredemeyer/Erwin Burkert/Ludwig Hoffmann/Peter Voigt. Teil 1: *Aurora - Morgenrot*; Teil 2: *Nur auf die Minute kommt es an*; Teil 3: *1935 oder Das Faß der Pandora*; Teil 4: *In Spanien*; Teil 5: *Ein Toter auf Urlaub*; Teil 6: *Und weil der Mensch ein Mensch ist*. Aus: <https://www.filmportal.de/film/busch-singt>.
- 2 Akademie der Künste (Kurzform: AdK), Berlin, Konrad-Wolf-Archiv, Nr. 742.
- 3 Konrad Wolf: Kunst und Politik. In: *Busch singt. Sechs Filme über die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Akademie der Künste der DDR, Fernsehen der DDR, Hauptverwaltung Film des Ministeriums für Kultur. Berlin 1982, S. 78 und S. 79.
- 4 Ebd., S. 2.



Werner Bergmann und Konrad Wolf, gezeichnet von Szenenbildner Peter Wilde während der Dreharbeiten zu *Ich war neunzehn* (1967)

Trauen Sie keiner Propaganda und keinem Filmbild, sondern nur Ihrem Augenschein

Eine Reminiszenz an den Kameramann Werner Bergmann

Als Filmvorführer zeigte ich *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (Konrad Wolf, 1973) natürlich, wie es im Kino üblich war, mehrere Tage hintereinander. Er faszinierte mich wegen seiner Lakonie, seiner Unmittelbarkeit und seiner Beobachtungen des Alltäglichen. Die Namen Konrad Wolf und Werner Bergmann kannte ich von *Ich war neunzehn* (Konrad Wolf, 1967), dem Antikriegsfilm der beiden Kriegsteilnehmer auf verschiedenen Seiten. Wolfgang Kohlhaase war im Radio der Lieblings-Hörspielautor meiner Großmutter, Ursula Karusseit war die Shen Te aus Bertolt Brechts »Der gute Mensch von Sezuan« in der Volksbühneninszenierung von Benno Besson, und Werner Stötzer ein durch Erzählungen bekanntes Original als Bildhauer. Damals war ich mit Film infiziert, hatte aber noch keine Möglichkeit für ein Volontariat als Voraussetzung für ein Studium an der Babelsberger Filmhochschule bekommen.

Ich recherchierte und las alles, was man über Konrad Wolf und diesen Film finden konnte. Dabei stieß ich auf ein Heft der Betriebsakademie der DEFA, in dem Werner Bergmann über die Zusammenarbeit mit Wolfgang Kohlhaase und Konrad Wolf, aber auch über den außergewöhnlichen Zugriff auf Konflikt und Realität befragt wurde. In Erinnerung ist mir das Vergnügen der drei Beteiligten daran, sich zu formalen und inhaltlichen Herausforderungen gegenseitig zu ermutigen, alles vorzuschlagen und zu probieren. Jede Zuspitzung zu versuchen, viel aus der Hand zu drehen und das Vorgegebene wie in der Musik zu variieren. Lediglich Sparsamkeit statt Opulenz und Lakonie statt Getragenheit waren verabredet worden. Der heute von mir bewunderte Filmszenenbildner Alfred Hirschmeier hatte die

Originalschauplätze in alle Richtungen zum Improvisieren ausgestattet und allem einen Used-Look gegeben, zum Beispiel Leuten einen neuen Teppich für ihren alten gekauft, damit in Kemmels Wohnung nichts Aseptisches zu sehen ist.

Im Filmverleih konnte ich damals für unser Kino *Ich war neunzehn* und *Sterne* (Konrad Wolf, 1959) bestellen, später innerhalb meines Studiums hat mich *Der geteilte Himmel* (Konrad Wolf, 1964) umgehauen, und ich lernte Werner Bergmann als den Vater eines Kommilitonen kennen. Jahre später nach dem Abbruch der Arbeit am *Schnauzer* (Maxim Dessau, 1982/83) wurde ich Schwenker bei Werner Bergmann und konnte ihn zu Konrad Wolf und seinen Filmen alles fragen. In seinem Haus gegenüber der DEFA hing bis zum Auszug immer das Foto von 1957 an der Wand: der junge Konrad Wolf, zusammen mit Werner Bergmann.

Konrad Wolf hat in der jeweiligen Zusammenarbeit mit Angel Wagenstein und Wolfgang Kohlhaase deren individuellen Erzählgestus genutzt und damit unterschiedliches Temperament und ein ebenfalls verschiedenes Verhältnis zu Pathos in der Filmarbeit realisiert. Werner Bergmann nannte im Gespräch stets noch *Sonnensucher* (Konrad Wolf, 1958) als prägende Erfahrung in der gemeinsamen Arbeit und als den womöglich kühnsten Versuch, unmittelbar gesellschaftliche Konfliktfelder zu gestalten.

Ich möchte an dieser Stelle den als inhaltlich einzigartigen und formal hochinteressanten Film *Der geteilte Himmel* kurz vorstellen. Ich finde darüber hinaus die Autorenarbeit von Christa Wolf mutig und überraschend, denn hier verzichtet eine Autorin auf das scheinbar unerlässliche filmdramaturgische Element der Spannung und setzt an diese Stelle Reflexion. Das passiert neben der allgemeinen Erzählstruktur vor allem im Kommentar und in einer Art inneren Stimme – oder besser gesagt in einem Selbstgespräch, das sich an die Zuschauer im Kino, nicht aber an die eigentliche Dialogpartnerin/den eigentlichen Dialogpartner wendet. Dabei werden die verschiedenen Perspektivwechsel der Hauptdarstellerinnen und -darsteller zusätzlich oft im Vorgriff ihrer Handlungen verdeutlicht oder angekündigt.

Von Werner Bergmann, dessen Eigenschaft als Nestor der DEFA-Spielfilm-Kameraleute hier als bekannt vorausgesetzt wird, möchte ich nur noch berichten, dass Erich Gusko, Hans Heinrich, Günter Ost, Hans Hattop, Dieter Chill und Roland Dressel in jedem Gespräch auf Werners enormen Einfluss für ihre Entwicklung als Kamerapersonen eingingen bzw. eingehen. Seine selbstkritisch reflektierte Biografie vom Kamerahelfer bei Boehner-Film in Dresden zum Frontkameramann im Zweiten Weltkrieg und zum überzeugten Pazifisten in der DDR, was keineswegs eine dort will-



Konrad Wolf und Werner Bergmann, 1957
(Aus dem Familienalbum der Bergmanns)



kommene Haltung war, sowie die Qualität seiner Filme, seine Loyalität unter Kollegen und sein Mut, Probleme zu benennen und immer gleichzeitig eine menschlich akzeptable Konfliktlösung vorzuschlagen, charakterisieren seinen Alltag als Filmkünstler an der Kamera. Als ich sein Schwenker bei *Die Gänse von Bützow* (Frank Vogel, 1985) war, gab er mir den kollegialen Rat: »Trauen Sie keiner Propaganda und keinem Filmbild, sondern nur Ihrem Augenschein.«

In der Zusammenarbeit von Werner Bergmann mit Konrad Wolf und mit dem Szenenbildner Alfred Hirschmeier entwickeln alle drei gemeinsam eine Bildsprache zum *Geteilten Himmel*, deren Entwurf man im Archiv der Akademie der Künste in Berlin im Nachlass Alfred Hirschmeiers in einer Kombination aus Storyboard, Drehortfotos, Überzeichnungen und Skizzen zur Kamerapositionierung jederzeit besichtigen kann.

Die anamorphotischen Bilder dieses Films erschienen Werner Bergmann zunächst als Ablenkung vom Wesentlichen. In der Vorbereitung drehte Bergmann mit seinem Schwenker Günter Ost deshalb ein paar Aufnahmen zu Testzwecken. Später saßen beide in der Vorführung und schauten das Material an. Und Bergmann sagte: »Ich habe den Eindruck, Günter Ost will uns beweisen, so geht das alles nicht. Panzerschlitzformat!« Werner Bergmann hatte das Talent, stets einen treffenden Ausdruck für seine Position zu finden. Aber gerade Widerständigkeit und das noch nicht Gelernte gefielen ihm, denn er wollte immer die Belastungsgrenzen der Kollegen und der Bildsprache testen. Durch das Format Totalvision kam auf den Kameramann noch sehr viel mehr Arbeit zu, denn die Szenerie wurde breiter sichtbar und musste gemeinsam mit dem Szenenbild aufwändiger gestaltet werden.

Werner Bergmann verstand den Gedanken des Filmprojekts *Der geteilte Himmel* als zwingenden Auftrag an den Kameramann, entsprechende sinnvolle Teilungen inhaltlich zu entdecken und formal in die Bildsprache umzusetzen. Auf einer langen Autofahrt im Nebel formulierte er mir gegenüber seine damaligen Überlegungen so: Er wolle in den Sequenzen der einzelnen Szenen Positionierungen und Bewegungen nutzen, die den Anziehungs- und Abstoßungskräften von zwei kleinen Magneten gleichen, manchmal eine leere Mitte, dann dieses zusammenklackern der Metallteile, plötzlich und unaufhaltsam. Aber eben auch so an den Bildrand gedrückt, wie die sich energiereich stets auf Distanz haltende verweigerte Annäherung der Magneten, wenn man die Pole umdrehte.

Im Gegensatz zu vielen anderen DEFA-Filmen wird im *Geteilten Himmel* in Bezug auf die handelnden Figuren und den konkreten Arbeitsauftrag im VEB Waggonbau Halle auf ein Happy End verzichtet – die Probefahrten der Züge bringen mehrmals nicht das gewünschte Er-

Screenshots aus *Der geteilte Himmel* (Konrad Wolf, 1964)



Screenshots aus *Ich war neunzehn* (Konrad Wolf, 1967)

gebnis, das Liebespaar trennt sich im Verlauf der Filmhandlung, sie bleibt im Osten und er geht in den Westen. Lediglich Juri Gagarins erstmalige Erdumkreisung wird gegengeschritten, um den Sieg des Sozialismus sozusagen übergreifend unterzubringen. Unter den Bildern eines missglückten Bremsversuchs liegt der Text: »In deiner Resignation fehlt der Zorn.«

Nicht unerwähnt lassen möchte ich die immer wieder erstaunliche Tatsache, dass Prägungen und biografische Untermalungen über Jahre hinaus offensichtlich nicht Gegenstand von Gesprächen unter Kollegen waren. Als Beispiel hier ein Auszug aus dem Gespräch mit dem Kameramann Otto Hanisch in Bezug auf seine Kriegserlebnisse und den späteren Umgang damit. Auf meine Frage: »Werner Bergmann hatte extreme Erlebnisse als Frontkameramann der Wehrmacht. Hattet ihr euch jemals, vielleicht auch mit anderen Kollegen der

DEFA, über den Krieg ausgetauscht, oder hatte jeder *seinen* Krieg erlebt?«, antwortete Otto Hanisch:

«Ich habe zur DEFA-Zeit darüber geschwiegen. Nicht einmal meine Kollegen zum Beispiel wussten was. Nur meine langjährigen Assistenten kannten einiges aus dieser Vergangenheit. Mit Werner Bergmann habe ich mich in den letzten Jahren ganz gut verstanden. Er war ein Individualist. Dabei ein angenehmer und ehrlicher Mann. Zu seinem 65. Geburtstag besuchte ich ihn. Wir kamen ins Gespräch, und da hat er zum ersten Mal von mir erfahren, dass ich Marinesoldat war und dass ich in russische Gefangenschaft kam. »Das habe ich nicht gewusst«, sagte er zu mir. - »Aber Herr Bergmann, was sollte es denn für einen Zweck gehabt haben, wenn Sie es gewusst hätten.« Werner Bergmann hat es akzeptiert: »Das plötzliche Sterben ist eines, aber das langsame Sterben, wenn Körperteile weggeschossen werden, ist



Kameramann Werner Bergmann und Regisseur Konrad Wolf bei den Dreharbeiten zu ***Ich war neunzehn*** (1967)

das zweite, und daran trägt man auch.« Werner Bergmann hatte ja nach seiner Verwundung nur noch einen Arm. »Wen willst du erreichen? Wen interessiert das überhaupt?« Die heutige Generation hat ganz andere Probleme.«

Bei *Ich war neunzehn* nutzten Konrad Wolf und Werner Bergmann in stilistischer Hinsicht mit filmkünstlerischem Gewinn die jeweilige Erfahrung als Soldaten im Krieg und als Angehörige verfeindeter Propagandakompanien. Sie kehrten zurück zum Normalformat 4:3 und zu Schwarz-Weiß, zu einer hervorstechend puristischen Filmfotografie, deren Unmittelbarkeit und Klarheit zum Gelingen des Films beiträgt. Ausschließlich Kleinbild-Arbeitsfotos zu *Ich war neunzehn* waren 1968 unüblich und neu, gehören meiner Meinung aber zu den besten aller DEFA-Alben, denn sie wurden zu einem Großteil von Werner Bergmann selbst fotografiert. Und die im Krieg gewonnenen und im Film gestalteten Überzeugungen, dass Krieg ein Verbrechen ist, sind von brisanter Aktualität und als letzte Worte der Filmfigur Gregor Hecker im Film über Lautsprecher in weiter Landschaft zu hören:

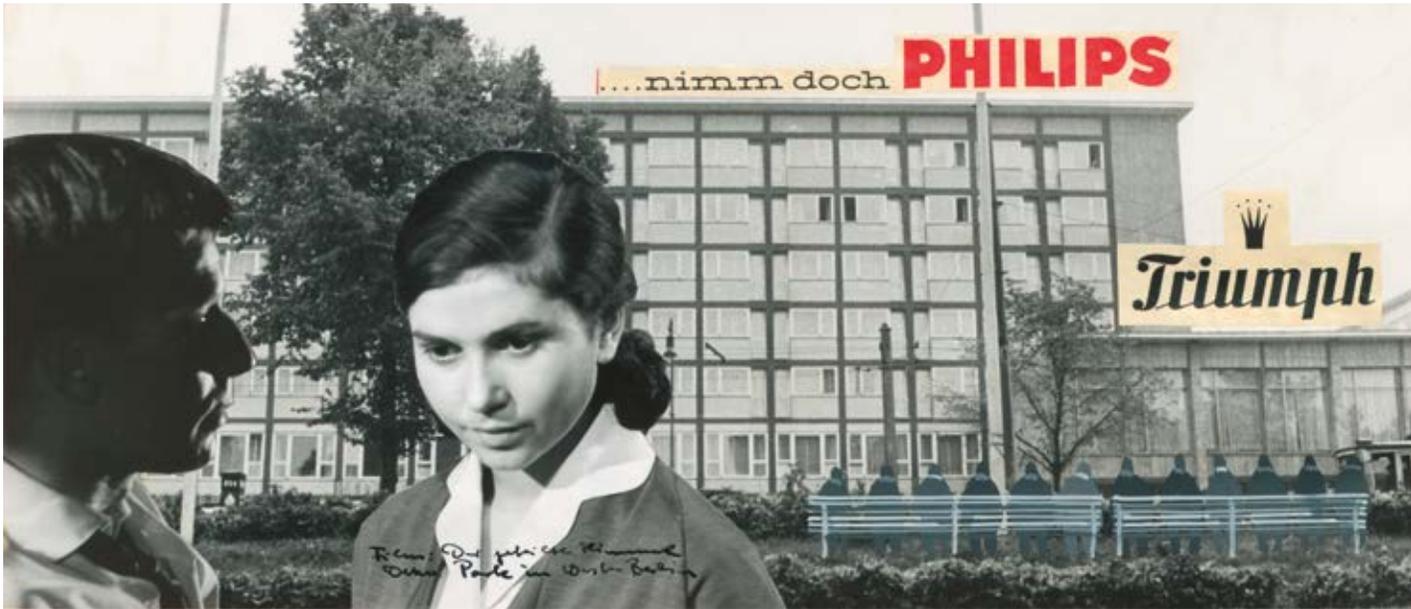
»Halt ihr Schweine, ihr Mörder, warum hört ihr nicht auf mit schießen, mit morden? Warum könnt ihr denn nicht aufhören? Wir kriegen euch, wir finden euch, wir stöbern euch auf, verfluchte Hunde. Ich vergesse euch nicht. Ich werde hinter euch her sein, bis ihr verreckt seid. Bis ihr krepirt seid. Bis ihr am Ende seid. Bis ihr

verfault. Bis kein Platz mehr für euch ist, kein Stück Land mehr auf dieser Erde. Bis ihr nicht mehr schießen könnt, ihr Verbrecher. Bis ihr begriffen habt, dass es damit vorbei ist. Ein für alle Mal vorbei.«

Wolfgang Kohlhaase beschreibt im Vorwort des Buches »Das verwundete Objektiv« von Werner Bergmann die Zusammenarbeit von Konrad Wolf und Werner Bergmann bei *Ich war neunzehn* so:

»Zu jenem April, als der Film entstand, 22 Jahre nach dem Ende des wirklichen Krieges, fällt mir ein, dass die Arbeit leicht ging. Der Stil des Films, dessen Geschichte Wolf gehörte, und zu der doch jeder beitrug, entstand spielerisch wie unter der Hand. Bergmanns Arbeitsweise war gesellig, er trug seinen Zweifel vor, seine Form der Zustimmung war der Einwand.«

Extrem unterschiedliche Erfahrungen und Erlebnisse in der Kindheit und Jugend und aus dem Krieg bilden den Hintergrund für eine Reihe von wichtigen Filmen des Trios Konrad Wolf, Wolfgang Kohlhaase und Werner Bergmann. Auf ihrer gemeinsamen Suche nach Ursachen und gültigen künstlerischen Umsetzungen ihres Erlebens entstanden Filme wie *Ich war neunzehn* und *Mama, ich lebe* (Konrad Wolf, 1976). Die Teamarbeit in der Filmindustrie des DEFA-Spielfilmstudios, die Bildgestaltung und Lichtführung aus diesen Filmen sowie den Filmen *Sonnensucher* und *Der geteilte Himmel* sind für mich großartige Beispiele lebendiger Filmgeschichte. ■



Szenenbildentwurf von Alfred Hirschmeier zu **Der geteilte Himmel** (Konrad Wolf, 1964): Park in Westberlin

Hans Kratzert über den Szenenbildner Alfred Hirschmeier

- Auszug aus: Günter Agde (Hg.): **Spielräume. Aus der Werkstatt des Filmszenographen Alfred Hirschmeier.** Berlin: Akademie der Künste der DDR 1989, S. 13-14.

Jahre vor unserer ersten - und leider einzigen - direkten Zusammenarbeit lernte ich Alfred Hirschmeier kennen. Es war 1963. Ich studierte im dritten Jahr Regie an der damaligen Deutschen Hochschule für Filmkunst in Babelsberg (heute [1989] Hochschule für Film und Fernsehen der DDR »Konrad Wolf«) und war Konrad Wolf als Praktikant zugeteilt. Wolf bereitete gerade *Der geteilte Himmel*¹ vor, und in seinem engsten Team war Alfred Hirschmeier, schon damals - auch unter uns Studenten - ein bekannter, anerkannter, aber durchaus auch umstrittener Szenenbildner. Vor allem der Bildstil und die szenografische Gestaltung insbesondere des Films *Königskinder*² hatten dies bewirkt.

Und so war ich auf die erste persönliche Begegnung mit Hirschmeier doch ziemlich gespannt. Sie fand, wenn ich mich recht erinnere, zu Beginn der Dreh-

bucharbeiten am *Geteilten Himmel* in Werner Bergmanns Haus, unweit des Spielfilmstudios in Babelsberg, statt.

Ich muss Hirschmeiers damaliges Äußeres nicht beschreiben, es hat sich in den inzwischen vergangenen 25 Jahren nicht wesentlich verändert: noch immer die breite, in sich zu ruhen scheinende Statur, noch immer das offene sympathische Jungengesicht, noch immer die Lachfältchen in den Augenwinkeln - vielleicht hat er damals allerdings kräftiger gelacht -; noch immer fühlt man in seiner Nähe - im Gespräch, in der Versammlung, auf dem gemeinsamen Weg zur Arbeit, wo auch immer - Wärme und Vertrauen, stärker aber auch seine Unruhe und Sorge über die Zukunft des Films und des Kinos.

Ich lernte Hirschmeier damals als einen kreativen Künstler und fleißigen Arbeiter kennen und schätzen.



Film: Der geteilte Himmel
 Foto: Walter Gorrish
 (Bahnhof Bergholz)

Szenenbildentwurf von Alfred Hirschmeier zu **Der geteilte Himmel**: Bahnhofsvorplatz (Bahnhof Bergholz)

Das eine ist bei ihm vom anderen nicht zu trennen. Allein die Vorarbeiten zu **Der geteilte Himmel** sind schon ein beredtes Zeugnis dafür. Die weit mehr als 500 Einstellungs-Skizzen für den Film entsprachen so genau den mit Wolf und Bergmann erarbeiteten Abmachungen, so genau den gemeinsamen Vorstellungen, dass sie später beim Drehen geradezu wie eine Art »Schnitt- und Musterbogen« benutzt werden konnten.

Von Hirschmeiers eigentümlicher Methode, RAUM in KUNST-RAUM zu verwandeln, werden sicher Berufener berichten können. Ich erhielt damals eine Ahnung davon, wenn – um nur ein, auf den ersten Blick nebensächlich erscheinendes Beispiel zu nennen – für eine kurze Szene an einer Straßenbahn-Haltestelle in **Der geteilte Himmel** nicht eine der vielen im Drehort

Halle (Saale) vorhandenen verwendet wurde, sondern, um eine ganz bestimmte Bildwirkung zu erreichen, eine solche Haltestelle auf einem großen Platz inmitten der Stadt speziell für den Film gebaut wurde, allerdings mit den sparsamsten Mitteln. Und auch dies ist zu erwähnen: Hirschmeier baute – und baute nie fürs Auge, sondern immer für die Kamera. Selbst Fachleute hat dies manchmal bei Dekorationsabnahmen verwirrt. Ich erinnere mich, dass dann Hirschmeier den Zweiflern antwortete: »Das musst du dir durch die Kamera ansehen!« Die Probe aufs Exempel gab ihm zumeist recht. Ich muss gestehen, dass ich damals mit Hirschmeiers Methode einige Schwierigkeiten hatte, denn die »Neue Welle« in Frankreich, »Cinéma vérité« und der stärker werdende Einfluss des »dokumentarischen Stils« insgesamt ließen uns junge Studenten alles ablehnen, was nach unserem Verständnis irgendwie nach »Ufa-Tradition« roch. Atelier-Dekorationen, »gebaute« Bilder, gestaltete Lichtbestimmungen und manches andere hielten wir damals pauschal für überholt.

Ich weiß nicht genau, wieweit sich Hirschmeier verbal an den späteren hitzigen Diskussionen um den »dokumentarischen Stil« beteiligt hat, in seiner Arbeit hat er sich sehr wohl, und zwar ganz praktisch damit auseinandergesetzt und gültige Antworten gegeben, jenseits von kleinlichem Gezänk und Besserwisserei. ■

In der Mitte Szenenbildner Alfred Hirschmeier, links: Kameramann Claus Neumann, rechts: Regisseur Lothar Warneke bei den Dreharbeiten zu **Addio, piccola mia** (1978)



Endnoten

- 1 **Der geteilte Himmel**: 1964; Regie: Konrad Wolf; Kamera: Werner Bergmann; Szenenbild: Alfred Hirschmeier; Drehbuch: Christa und Gerhard Wolf/Konrad Wolf/Willi Brückner/Kurt Barthel.
- 2 **Königskinder**: 1962; Regie: Frank Beyer; Kamera: Günter Marcinkowsky/Karl Drömmel; Szenenbild: Alfred Hirschmeier; Drehbuch: Edith und Walter Gorrish.



Bei der **Goya**-Filmpremiere in Moskau 1971: Regisseur Konrad Wolf, Dramaturg Walter Janka, Charlotte Janka und Marta Feuchtwanger

Die *Goya*-Verfilmung

Marta Feuchtwangers Freundschaft mit Konrad Wolf
oder Der *lange* Weg der Erkenntnis

■ Mariana Ivanova



Konrad Wolf bei den Dreharbeiten zu **Goya** (1971)

»Daraus könnte man einen erregenden Film machen ... historisch und gegenwärtig ... Nur schade, daß wir die Rechte nicht bezahlen können ... und daß ihn die Amerikaner machen werden ... anders als wir es können« – so Friedrich Wolf, der große Dramatiker, Schriftsteller und Arzt, der 1951 Walter Janka den gerade veröffentlichten Roman »Goya oder der arge Weg der Erkenntnis« von Lion Feuchtwanger mit diesen Worten schenkte und warm empfahl.¹ Ein Jahrzehnt später, nach dem Tod der beiden bekannten Exil-Autoren, wird sich Janka um die Rechte des Textes bemühen und Wolfs jüngeren kunstbegabten Sohn, Konrad, überzeugen, den großen Antikriegsroman zu verfilmen. So beginnt eine langjährige Freundschaft zwischen Konrad Wolf und Marta Feuchtwanger, Lions Lebensgefährtin, Mitstreiterin, Ehefrau und Erbin. Diese Verbindung bringt Wolf in die USA auf eine lang erträumte Reise und auf eine Filmtour an mehrere amerikanische Universitäten und Colleges.

Die Feuchtwangers kannten Friedrich Wolf persönlich schon seit ihrem kurzen Aufenthalt in Lugano Anfang April 1933, als der Dramatiker und seine Frau Else wie auch ihre beiden Söhne Markus und Konrad – zusammen mit Bertolt Brecht, Leonhard Frank und anderen Intellektuellen – im nächsten Ort Carona, auf der Flucht vor dem Nazi-Regime, quartierten.² Das muss auch der erste Anlass gewesen sein, bei dem sich Konrad Wolf, damals erst acht Jahre alt, und Marta Feuchtwanger, damals 41, gesehen haben. Ab Ende April 1933 wohnten beide Familien in Sanary-sur-Mer, wo sie sich im Laufe des Frühlings wohl wieder mehrmals getroffen und ausgetauscht haben müssen.³ Danach ging es bekanntlich für die Wolfs nach Moskau, von wo aus Friedrich mit Lion und Marta weiter schriftlich verkehrte. 1937 erhielt Marta einen Brief von ihrem Mann aus

Moskau, in dem er berichtet, dass er sich gerade mit Friedrich Wolf auf einer Feier in Moskau getroffen habe.⁴ Danach haben sich die beiden Autoren wohl wieder 1938 in der Villa Valmer in Sanary-sur-Mer gesehen. Nach seiner Teilnahme am Spanischen Bürgerkrieg zog Wolf es vor, »an der Cote d'Azur auszuharren, wo er vorerst sicherer war als in Moskau«, wo seine Familie sich weiterhin aufhielt.⁵ So haben die Feuchtwangers Friedrich Wolf öfter eingeladen, und die beiden Schriftsteller unterhielten sich über »Fragen der Romantechnik«. Es ist gut möglich, dass schon zu dieser Zeit die Idee zum Roman über Goya in der Luft schwang.⁶

Zusammenarbeit am **Goya**-Drehbuch

Als **Goya** 1971 in die Kinos kam, wurden Konrad Wolf als Regisseur und Angel Wagenstein als Autor des Films angekündigt. Dabei hatten Wolf und Wagenstein in zahlreichen Interviews schon vor der Premiere auf ihre bedeutende Zusammenarbeit mit Walter Janka als DEFA-Dramaturgen und Marta Feuchtwanger als Beraterin beim Projekt verwiesen. Janka hat Konrad Wolf und Marta Feuchtwanger 1963 erneut vorgestellt, und es begann ein langer Prozess der Beratung und Korrespondenz über die Verfilmung.⁷ Weitere Details über diese Freundschaft und die Diskussionen über **Goya** liefert der ausführliche Briefwechsel zwischen Janka und Feuchtwanger, später auch der mit Wolf. Es ist bekannt, dass der Austausch mit Wolf das Drehbuch zu **Goya** maßgeblich beeinflusste, wohingegen Feuchtwangers Beitrag bis heute weitgehend unerforscht bleibt.



Pressekonzferenz zur **Goya**-Filmpremiere 1971 in Moskau:
Im Zentrum von links nach rechts: Marta Feuchtwanger,
Hauptdarsteller Donatas Banionis und Regisseur Konrad Wolf



Hauptdarsteller Donatas Banionis als Goya mit dem Bild »Die nackte Maja«, einem von 80 Gemälden Goyas, die in Originalgröße von Kunstmalern des DEFA-Studios für Spielfilme kopiert wurden.

Den ersten strategischen Schritt, Marta Feuchtwanger zu kontaktieren und ihr die Verfilmung vorzuschlagen, hatte Janka gemacht. Als Herausgeber beim Verlag »Das freie Buch«, der damals in Mexiko gegründet war, hat er das Werk von Lion Feuchtwanger, Thomas Mann, Anna Seghers und anderen prominenten Exil-Autoren und -Autorinnen publiziert. 1962 wandte sich Janka (nun in seiner Position als DEFA-Dramaturg) an Marta Feuchtwanger, um die Rechte für den Roman »Goya oder der arge Weg zur Erkenntnis« für eine Adaption zu erwerben. Sofort drückte sie ihr Einverständnis aus, mit der DEFA arbeiten zu wollen, und wies darauf hin, dass die Rechte bereits mehrfach von Produzenten in Hollywood und Westeuropa angefragt worden seien, der Film aber noch nicht zustande gekommen ist. Am 9. Dezember 1962 schrieb Feuchtwanger an Janka: »Ihr Interesse am Goya-Roman hat mir Freude gemacht. Hier (USA. – W. J.) wurde der Roman mehrmals an Filmgesellschaften verkauft, doch scheiterte die Herstellung jedesmal (sic) an dem Widerstand der spanischen Regierung. Infolgedessen sind die Rechte an Lion Feuchtwanger zurückgefallen.«⁸ Weiterhin erklärte sie: »Wir wollen vorläufig die finanzielle Seite nicht berühren. Mich interessiert zunächst die künstlerische Seite. Haben Sie die Absicht, den Film in Gemeinschaft mit einem anderen Lande herzustellen, wie das häufig der Fall ist? Ich habe herrliche russische Filme hier

gesehen, und ich würde es sehr begrüßen, wenn sich da die Möglichkeit einer Zusammenarbeit böte ...«⁹ Janka erinnerte sich später, dass »die aufmerksame und schöpferische Mitarbeit von Marta Feuchtwanger« ausschlaggebend für die **Goya**-Verfilmung war. »Wir haben ihr im Vertrag selbst das Recht der Kritik zugestanden«, führt er aus, »mit sehr viel Feingefühl und selbstsicherem Takt hat sie dann auch Gebrauch davon gemacht. Alle ›Stufen‹ der literarischen Vorarbeit[,] von der Konzeption bis zum Drehbuch, hat sie erhalten, gelesen, beurteilt und soweit sie es für erforderlich hielt, unter Kritik gestellt. Daß es da gelegentlich auch unterschiedliche Vorstellungen gab, ist nicht verwunderlich. Die gab es auch unter uns. Und was uns zusteht, das darf wohl auch die lebendige Mitarbeiterin von Lion Feuchtwanger in Anspruch nehmen.«¹⁰

In einem nächsten Schritt nahm Feuchtwanger das bescheidene Angebot der DEFA in Höhe von 25.000 DDR-Mark an und betonte ihr Interesse an den künstlerischen Qualitäten der Produktion, und nicht am Profit.¹¹ Feuchtwanger erklärte sich bereit, mit Konrad Wolf zusammenzuarbeiten, da er offen für ihre Änderungsvorschläge sowohl zum Drehbuch als auch zum fertigen Film war. Später war diese gute Zusammenarbeit Garant für Feuchtwangers Beteiligung während der Fertigstellung und bei der Premiere des Films, bei der sie als Ehrengast auftrat. Feuchtwangers Textände-



Goya-Szenenbildentwurf von Alfred Hirschmeier: Das Zimmer des Großinquisitors

ungen wurden zunächst an Janka geschickt, der sie an Wagenstein und Wolf vermittelte. Im Februar 1963 erhielt Feuchtwanger per Post das 12-seitige Konzeptpapier, das ihr Einverständnis mit der geplanten Verfilmung sichern sollte. Mit Feuchtwangers Zustimmung konnten dann Wolf und Wagenstein mit der längeren Fassung des Drehbuchs fortfahren.

Die Anregungen Feuchtwangers waren für Wolfs eigene Interpretation des Romans sicherlich richtungsweisend, und wie er in späteren Interviews zugab, setzte er ihre Ideen mit Sensibilität und Aufnahmebereitschaft um.¹² Einen weiteren Beleg hierzu liefert ein Vergleich des Drehbuchs von 1964, auf das sich Feuchtwanger in dem oben zitierten Brief bezog, mit der endgültigen Fassung von 1967.¹³ Die Drehbuchfassung von 1964 sah mehrere Szenen grotesker Begegnungen Goyas mit der Inquisition, mit Blutvergießen auf den Straßen Madrids und mit einem düsteren Ende des kranken, tauben Goya auf der Flucht in die Berge vor. Darauf reagierend schrieb Feuchtwanger in einem Brief an Janka vom 8. Oktober 1964:

»Mein größter Einwand ist, daß die Inquisition einen zu großen Raum einnimmt. (...) [Doch] muß man bedenken, daß zu Goyas Zeiten, obwohl immer noch schreckenerregend und furchtbar, die Inquisition schon im Abklingen war. (...) Es gibt dem ganzen etwas Mittelalterliches, das uns von jener Zeit entfernt.«¹⁴

Später schreibt sie im selben Brief:

»Auf keinen Fall - und dies ist mein einziger wesentlicher Einwand - soll Goya auf diese romantische Weise fliehen, wie es am Ende des Szenariums geschildert

wird. Ich glaube, Sie selbst werden bei einiger Überlegung zu dem Schluß kommen, daß Feuchtwanger die historische Wahrheit nie so wesentlich verändert hatte.«¹⁵

In der endgültigen Fassung vom März 1967, die Wolfs handschriftliche Notizen und Änderungen enthält, wurden Feuchtwangers Forderungen dementsprechend minutiös eingearbeitet: Erstens lud die Inquisition Goya zu einem Tribunal ein, anstatt physische Gewalt anzuwenden; zweitens wurden die ursprünglichen Szenen der revolutionären Aktion durch eine Montage im Stil Tarkowskis von Goyas Zyklus »Los Desastres de la Guerra« ersetzt; und drittens wurde das Ende des Films geändert, um Goyas Kampf als Künstler zu unterstreichen.¹⁶

Feuchtwangers Änderungen übten einen erheblichen Einfluss auch auf die Regie-Entscheidungen und die ästhetische Botschaft der Adaption aus. Wie Wolf erklärt, war es Feuchtwangers Idee, die Schrecken des Krieges durch Goyas Zyklus »Los Desastres de la Guerra« sowie durch das Gemälde »Der zweite Mai 1808« zu vermitteln.¹⁷ Es sind Beispiele dafür, wie Feuchtwanger die visuelle Übersetzung des Romans ihres Mannes auf die Leinwand gestaltete, und sie zeigen, dass ihr Wirken über die literarische und dramaturgische Vorarbeit hinausging und einen eindeutigen Einfluss auf Wolfs optisches Drehbuch und seine visuelle Darstellung hatte. Auch Janka führt zahlreiche weitere Fälle von redaktioneller Arbeit am Text, Überarbeitungen von Szenen, Diskussionen über den Dialog und Vorschläge für Musik und Stil an, nachdem Feuchtwanger Michail Kalato-

sows (Regie) innovative Kameraarbeit (Kamera: Sergei Urussewski) in *Die Kraniche ziehen* (*Letiat Zhuravli*, UdSSR, 1957) wahrgenommen und bewundert hatte.¹⁸

Für Konrad Wolf hatte *Goya* eine enorme Bedeutung als »ästhetisches Experiment«, wie er in Gesprächen immer wieder betonte.¹⁹ Wolf sah in der internationalen Produktion ein großes Potenzial, doch ging es ihm weniger darum, einen protzigen Historienfilm zu drehen, als vielmehr ein junges, internationales Publikum zu erreichen. Gleichzeitig verstand er sein »Experiment« im Sinne einer gemeinsamen Arbeit des gesamten künstlerischen Teams, so auch der engen Zusammenarbeit mit der Beraterin und Mitarbeiterin, die er nun in Marta Feuchtwanger gefunden hatte. Die Zusammenarbeit Wolfs mit dem Architekten Alfred Hirschmeier am optischen Drehbuch bot weitere Möglichkeiten, die künstlerischen Ideen Feuchtwangers sorgfältig zu implementieren und in jedes Bild und jede Einstellung einzuweben. Für jede Szene wurden ein visueller Entwurf und eine Ikonografie entwickelt, die die Identifikation des Publikums mit dem Maler ermöglichen sollten. Später, während der Dreharbeiten, gab dies Wolf einen gewissen Spielraum für Improvisationen; er konnte Szenen neu konzipieren oder aus verschiedenen Blickwinkeln neu drehen.

Mit ihrer Arbeit an *Goya* gewann Feuchtwanger eine angesehene Rolle als Kulturvermittlerin zwischen Ost

und West. Während dieser Zeit besuchte sie im Frühjahr 1969 die DDR und konnte sich mit Wolf bei der letzten Phase der Drehbucharbeit treffen. Im Juli 1971 kam die prominente Exilantin wieder nach Ostberlin, wo sie den Goldenen Stern der Völkerfreundschaft erhielt – die höchste Auszeichnung, die in der DDR an Intellektuelle und Politiker vergeben wurde, die sich im Ausland für sozialistische Ideale einsetzten.²⁰ Das DDR-Fernsehen berichtete ausführlich über Feuchtwangers Besuch, bei dem sie wichtige Stätten der deutschen Geschichte und des Kulturerbes wie Sanssouci besuchte und sich mit ehemaligen Exilschriftstellern und -künstlern wie Alexander Abusch und Hermann Budzislowski traf.

Anschließend reiste sie in die sowjetische Hauptstadt, wo sie als Ehrengast bei der *Goya*-Premiere auf dem siebten Moskauer Filmfestival auftrat. Der Vorführung des Films in einem ausgebuchten Kino ging eine lange Rede voraus, in der ihre Großzügigkeit und Mitarbeit an der Erstellung des Films gewürdigt wurden. Danach wurde sie auf die Bühne gebeten und mit einem riesigen Blumenstrauß beschenkt.²¹ Während Andrzej Wajda für sein Historiendrama *Brzezina* (*Das Birkenwäldchen*, VR Polen, 1970) den Preis für die beste Regie erhielt, bekam *Goya* den Preis der Jury. Für die achtjährige Koproduktion, die von mehreren sozialistischen Ländern realisiert wurde, bedeutete der Preis, wenn auch bescheiden, eine internationale Anerkennung.



Filmstill: *Goya* (Donatas Banionis) im Zimmer des Großinquisitors (Mieczyslaw Voit)

Feuchtwangers Rolle für Goyas Verleih in den USA

Am 7. Februar 1969 schrieb Feuchtwanger an Janka, dass sie sich schon Gedanken mache über den Verleih des Films in den USA: »Ich kenne allerdings nur die Reaktion der hiesigen Welt, des hiesigen Publikums«, schreibt sie und geht im Detail auf eine Liebesszene ein, bei der sie befürchtet, dass das amerikanische Publikum Herzogin Alba auslachen würde, so wie es Ende der 1960er-Jahre Greta Garbo als lächerlich empfand.²² Einerseits kommt der Vergleich zu Hollywood-Filmen unerwartet, verrät aber, dass Feuchtwanger sich den Film schon damals in den amerikanischen Kinos wünschte.

Ohne Feuchtwangers Einsatz und Beständigkeit wäre **Goya** für das akademische und künstlerische USA-Publikum zu Wolfs Lebzeiten unbekannt geblieben. Aus der detaillierten Korrespondenz in Feuchtwangers Archiv an der University of California in Los Angeles und im Konrad-Wolf-Archiv der Akademie der Künste, Berlin geht hervor, dass sie sich als Erstes um Filmvorführungen in filmindustriellen und akademischen Kreisen bemüht hat.²³ Feuchtwangers Vermittlung wurde durch die Verhandlungen über die Anerkennung der DDR, die auf das Vier-Mächte-Abkommen über Berlin im September 1971 bald erfolgte, verstärkt. Während dieser Zeit reiste Wolf durch die westlichen Länder, um die **Goya**-Verfilmung in Schweden, Frankreich, Finnland, Italien und sogar Japan zu zeigen. Kurz vor der Unterzeichnung des Grundlagenvertrags zwischen Ost- und Westdeutschland im Dezember 1972, der beiden deutschen Staaten gegenseitige Souveränität garantierte, schrieb Wolf am 13. November an Feuchtwanger: »Leider waren diese Vorführungen – mit Ausnahme von Japan und Finnland – noch nicht für ein breites Publikum, sondern im Rahmen von Sondervorführungen, deren Werbebedeutung man jedoch auch nicht unterschätzen sollte, durchgeführt worden.«²⁴

Dann wagt Wolf einen entscheidenden Vorschlag:

»Zur Zeit wird mit der Columbia Pictures-New York über die Verleihrechte für einen größeren Distributionsraum verhandelt (natürlich einschließlich USA). Diese Verhandlungen sind schon seit geraumer Zeit im Gange, leider liegt noch keine definitive Antwort vor. Vielleicht sehen Sie, Frau Feuchtwanger, eine Möglichkeit, auf die etwas zaudernden Herren Einfluss zu nehmen? Sie werden – wie ich hoffe – schon durch eine telegrafische Mitteilung darüber informiert sein, dass auch eine 35-mm-Cinemascope-Fassung unseres Films mit engl. Untertiteln bei der »Columbia« liegt. Unser Außenhandelsunternehmen »DEFA-Außenhandel« hat die Herren informiert, dass Ihnen bzw. Ihrem Vertreter eine Kopie zur Verfügung gestellt wird, sobald Sie dies wünschen.«²⁵

In diesem Brief drückt Wolf auch »die Hoffnung« aus, dass er sogar Feuchtwanger in ihrer »sagenumwobenen Burg« in Kalifornien mal besuchen dürfe,

»vielleicht wird unser **Goya** auch dieses Wunder vollbringen«, fügt er hinzu.²⁶ Am Ende des Briefes betont Wolf erneut, dass der Film im (westlichen) Ausland vorwiegend in Sondervorführungen für ein ausgewähltes Publikum gezeigt wurde und somit nicht, wie er es sich vorgestellt hatte, ein breiteres internationales Publikum erreichte. »Wichtig wäre jedoch«, schreibt der Regisseur abschließend, »daß der Film jetzt möglichst bald international umfassend für ein breites Publikum eingesetzt wird.«²⁷ Aus diesem langen Brief Wolfs in vertrauensvollem Ton geht nicht nur hervor, dass seine Freundschaft zu Marta Feuchtwanger weiter gewachsen ist, sondern auch, dass sie sich nun verbünden konnten für den erfolgreichen Vertrieb des Films in Nordamerika.

Feuchtwangers Einsatz und die Schritte, die sie unternommen hat, um **Goya** in den USA zu popularisieren, ging weit über ihren Einsatz für andere DEFA-Filme hinaus. So wirft die Rezeptionsgeschichte **Goya** ein Licht auf eine wichtige Art der Kulturvermittlung zwischen der DDR und den USA, nämlich auf die einer sehr persönlichen Ebene. Während sie sich in den 1960ern von Walter Janka überzeugen ließ, von der DEFA den letzten Roman ihres Mannes verfilmen zu lassen, wurde sie nun in den frühen 70ern von ihrer Freundschaft zu Konrad Wolf bewegt. Sie nutzte ihre Verbindungen, um seinen Film auch in den USA bekannt zu machen. Zeitweise wurde sie dabei vom DEFA-Außenhandel und der jungen DDR-Botschaft in Washington unterstützt, manchmal schrieb sie sogar an Lenfilm, und öfter musste sie um eine schnellere Lieferung des Materials kämpfen und verschiedene Parteien über die unterschiedlichen Prioritäten aufklären, die in den US-Filmwirtschaftskreisen herrschten. 1973, nach der Anerkennung der DDR, erhielt sie sogar ihre eigene persönliche Kopie des Films und setzte sie ein.²⁸

Zunächst empfahl sie **Goya** Max Laemmle, dem Cousin des berühmten Gründers von Universal Pictures Carl Laemmle, der eine der größten amerikanischen Theaterketten besaß und europäische Meisterwerke in den Vereinigten Staaten vertrieb; doch dieser Plan scheiterte erst einmal, da die versprochene Sovexport-Kopie sie nie erreicht hat.²⁹ Im Juli 1974 bestätigt Feuchtwanger in einem Brief an Wolf, dass sie die Filmkopie endlich vom DEFA-Außenhandel bekommen hat. Die persönliche Kopie des Films sollte nun als Bestandteil der Feuchtwanger Memorial Library an der University of California aufbewahrt und zu Lehrzwecken gelegentlich Studierenden vorgeführt werden.³⁰

In einem nächsten Schritt, organisierte Feuchtwanger eine geschlossene Vorführung am hoch angesehenen American Film Institute in Los Angeles, wo sie versuchte, die Unterstützung von prominenten deut-

schen Exilanten für die geplante Filmtour von Konrad Wolf zu gewinnen. Am 27. Februar 1975 schrieb Marta Feuchtwanger:

»Der *Goya*-Film wurde gestern Abend im Amerikanischen Film-Institut gezeigt, das sich im ehemaligen Schloss (genannt Graystone Haus) der Doheny Familie befindet. Der Eindruck auf ein kleines ausgewähltes Publikum war überwältigend. Alle Zuschauerinnen und Zuschauer rühmten die kraftvolle und aufrüttelnde Wirkung des Films; man war voll Bewunderung für den Regisseur Konrad Wolf und für das Werk Walter Jankas.«³¹

Feuchtwanger hatte auch Max Laemmle eingeladen und versuchte, durch ihn einen russischen Verleiher, der osteuropäische Filme in den USA vertrieb, für den DEFA-Film zu interessieren. Laut eines Briefes hatte er aber keinen Erfolg mit seinem Vorschlag, *Goya* kommerziell zu vertreiben.³²

Feuchtwangers Einsatz ging nun viel weiter. Sie begann mehrere Universitäten in den USA anzuschreiben, in der Hoffnung, eine Filmtour für Konrad Wolf zu organisieren. Neben der University of South California, die den Lion-Feuchtwanger-Nachlass schon verwaltete, wandte sie sich auch an Universitäten an der West- und Ostküste, wie auch in New York. Die University of Alaska erklärte sich als Erste bereit, eine Einladung an den DEFA-Regisseur auszusprechen – das war das Wunder, auf das er gewartet hatte.³³ Nun gewann Feuchtwangers Vermittlungsrolle eine diplomatische Dimension, in der sie sich bei der damaligen US-Botschaft in Ostberlin für Wolfs Besuch in Alaska und der Villa Aurora in Kalifornien einsetzte. Sie erhielt die Antwort, dass Wolf auf einer »privaten Reise« in den USA sein wird, und dass sich die Botschaft nicht einmischen könne, welche Städte der Regisseur besuchen würde.³⁴

Am 24. März 1975 erhielt Feuchtwanger ein Telegramm aus New York, dass Konrad Wolf eingetroffen ist. »Willkommen in der Neuen Welt!«, schreibt sie am 26. März 1975 voller Begeisterung, »der *Goya*-Film in zwei Kanistern ist heute (einem Tag nach dem Erhalt des Telegrammes) an die Universität von Alaska, Office of the President, Fairbanks Alaska (...) abgegangen.«³⁵ Und am Ende fügt sie voller Erwartung handschriftlich hinzu: »Gut Glück, gute Grüße und ein frohes Wiedersehen.« Auch wenn Wolfs Besuch in der Villa Aurora in der Korrespondenz nicht dokumentiert ist, gilt als gesichert, dass er den Vorführungen seines Films in Alaska und Kalifornien beiwohnen und sich mit der Exilgemeinde der Freunde Feuchtwangers in Los Angeles treffen konnte. Einen Monat später, am 26. April 1975, schreibt Konrad Wolf aus New York:

»Meine große und erlebnisreiche Reise geht nun bald dem Ende zu und ich muß Ihnen wenigstens noch einige Zeilen senden. Das Wichtigste – die Tage bei Ihnen waren so schön, so einmalig für mich, daß ich

sie gewiß nie vergessen werde! Sie glauben mir hoffentlich, daß ich das nicht als Höflichkeitsfloskel meine. Deshalb möchte ich mich so sehr bei Ihnen bedanken für Ihre Gastlichkeit, für Ihre rührende und so umsichtige Sorge um mein Wohlergehen und insbesondere für die unvergleichlichen Stunden in Ihrem Haus und in der Bibliothek! Erst jetzt glaube ich[,] Lion Feuchtwanger und Sie etwas näher zu kennen, zu verstehen.«³⁶

Nachdem eine Filmvorführung in New York aus technischen Gründen nicht zustande gekommen ist, wollte Wolf in die DDR-Botschaft nach Washington, D.C. reisen, um die letzte *Goya*-Vorführung seiner Tour dort am 28. April zu erleben. Wolfs Besuch in Amerika schlug Wellen, sowohl das Komitee für Freundschaft mit der DDR in New York als auch die Botschaft der DDR in Washington organisierten weiter *Goya*-Vorführungen, auch im Sommer nach der Abreise des Regisseurs.³⁷ Am 8. Mai 1976 gelang es Feuchtwanger endlich, den Film auch in vollem Glanz an der University of Southern California zu zeigen und somit weitere Prominente dafür zu interessieren. Am 24. Mai schreibt sie an Wolf:

»[A]m 8. Mai war hier die feierliche Erstaufführung des *Goya*-Filmes. Es war ein großes gesellschaftliches Ereignis, das der Dekan der Graduate School (das ist die höchste Instanz nach dem Präsidenten) unternommen hatte. (...) Der Film wurde eingeleitet durch den Dekan Harold von Hofe, der über das Buch »Goya« und über das Leben und das Bekenntnis Lion Feuchtwangers sprach. (...) Ihre Inszenierung, lieber Konrad Wolf, wurde enthusiastisch aufgenommen. Der Sohn des Komponisten Arnold Schoenberg, ein Richter hier, sagte, er habe seit vielen Jahren keinen so schönen Film gesehen. Die Staatsuniversität will nun auch den Film vorführen, wahrscheinlich in der großen Konzerthalle.«³⁸

Nach der erfolgreichen Rezeption des Films unter Akademikern, Cineasten und Intellektuellen setzte sich die neu gegründete Botschaft der DDR in Washington, D.C. mit Feuchtwanger in Verbindung, um ihr zu danken und ihre Institution als neuen Partner vorzustellen.³⁹ Marta Feuchtwanger arbeitete, wie es ihr DEFA-Vertrag vorsah, in Zusammenarbeit mit Wolf weiter an der US-Fassung des Films – bis es ihr 1977 gelang, eine synchronisierte Fassung in mehrere US-Großstädte zu bringen.⁴⁰

Die Freundschaft zwischen Konrad Wolf und Marta Feuchtwanger wuchs weiter, sie machten Pläne, sich gegenseitig zu besuchen. Auch wenn ein Wiedersehen ein Wunschtraum blieb, beweisen die Telegramme, Neujahrsgrüße und Geburtstagswünsche, die in den Archiven aufbewahrt sind, eine Verbindung, die die beiden Künstler enorm schätzten. Feuchtwanger nannte Wolf öfter »vertrauter Freund« und vermisste später seine Briefe: »(...) wie nur er schreiben konnte, voller Freundschaft und Humor.«⁴¹



Hauptdarsteller
Donatas Banionis als Goya

In dieser Übersicht einer großen, aber noch nicht vollständig erforschten Freundschaft zwischen Marta Feuchtwanger und Konrad Wolf habe ich versucht, vor allem ihren Stimmen, Ideen und auch ihrem inspirierenden Austausch Raum zu geben. Deswegen möchte ich mit einem Auszug aus Wolfs Rede bei der Verleihung des Feuchtwanger-Preises am 17. November 1971 schließen.

»Zu diesem Zeitpunkt hat sich der Filmemacher die Frage zu stellen, ob er nicht doch lieber kapitulieren sollte, angesichts eines solchen Kolosses von Roman. Man fragt sich, ob der Lehrer und der Freund Feuchtwanger zum Feind wird und ob man nicht über den Seiten des Romans das lächelnde Gesicht des Autors sieht, der einem zusieht, einem auf die Schulter klopft, aber sicher die Möglichkeit einkalkuliert hat, daß man scheitert. Und dann ist man sich unklar auch darüber, ob es wirklich stimmt, daß Feuchtwanger die Entstehung eines Films nach seinem Roman gewünscht und gefördert hat, ob er an das Gelingen dieses Films geglaubt hat oder nicht. Um das an dieser Stelle einzuflechten: Daß Marta Feuchtwanger, in der wir den Anwalt und die Stimme Feuchtwangers anerkennen dürfen, schließlich angenehm enttäuscht war von unserem Film, ist dann in gewissem Sinne so etwas wie eine Ant-

wort auf die Frage nach dem Gelingen, immerhin. Aber ich möchte es damit bei dem vielleicht allzu Subjektiven bewenden lassen. Zu der sich für mich objektiv gestellten Aufgabe: wie gelingt es dem Regisseur eines Films mit historischem Stoff, dem doppelt gestellten Auftrag gerecht zu werden, nämlich das in einem dialektischen Sinne aufzuheben, was uns die großen Geister der Vergangenheit hinterlassen haben und in dem das Leben von Goya und von Feuchtwanger enthalten ist, gleichzeitig aber die Quintessenz dieses Erbes nicht als ein abgeschlossenes, unveränderbares Bild zu zeigen, sondern es einfließen zu lassen in die Erfahrungen unseres eigenen Lebens und unserer Zeit. Es ist selbstverständlich, daß diese zwei großen Gestalten der Vergangenheit und mein eigenes Leben jeweils nicht identisch sind. Möglicherweise stehen sich sogar konträre Erfahrungen gegenüber. Dennoch: es geht um die Verbindung unserer Achtung vor dem literarisch, epischen »Material«, das wir vorfinden, mit dem Versuch, die argen Wege der Erkenntnisse Goyas und Feuchtwangers in dem Weg unserer Erkenntnis wiederzufinden. Auch unser Weg der Erkenntnis war und ist, wie Sie wissen, nicht ohne Arg und Tadel. Aber wenn wir diesen Weg vom jeweils erreichten Ende her überblicken, dann wird es auch ein guter Weg sein zu einem guten Ende.«⁴² ■

- 1 Zitiert nach Walter Janka: »Kein Experiment **Goya** und kein Wettlauf«. In Ruth Herlinghaus: **Goya**. Vom Roman zum Film. (Arbeitshefte 7). Berlin: Deutsche Akademie der Künste 1971, S. 15-23, hier S. 17.
- 2 Manfred Flügge: Die vier Leben der Marta Feuchtwanger: Biographie. Berlin: Aufbau Verlag, 2008, S. 167.
- 3 Ebd., S. 171.
- 4 Lawrence M. Weschler: »An Emigre Life: Munich, Berlin, Sanary, Pacific Palicades«. In: Marta Feuchtwanger Papers, vol. IV. Los Angeles: Feuchtwanger Memorial Library an der University of Southern California 1976, Nr. 1678 (unpublished transcript of interviews). Das Interview wurde am 3. Oktober 1975 aufgenommen.
- 5 Flügge, Die vier Leben der Marta Feuchtwanger, S. 250.
- 6 Vgl. hier Brief vom 20. Mai 1968 von Dr. W. Pollatschek an Marta Feuchtwanger aus dem Friedrich-Wolf-Archiv. Er ließ ihr einen Brief von Lion Feuchtwanger an Friedrich Wolf vom 18. Dezember 1946 zukommen, in dem es um Gespräche über »Die Füchse im Weinberg« und »Goya ...« ging. Marta Feuchtwanger Papers.
- 7 Konrad Wolf: Direkt in Kopf und Herz. Aufzeichnungen, Reden, Interviews. Berlin: Henschelverlag 1989, S. 196; Konrad Wolf. 1925-1982. Frankfurt: Deutsches Institut für Filmkunde 1983, S. 20; Angel Wagenstein: Sechs Caprichos über **Goya**. In: Herlinghaus, **Goya**. Vom Roman zum Film, S. 7-10.
- 8 Janka, »Kein Experiment Goya und kein Wettlauf«, S. 16.
- 9 Ebd., S. 17
- 10 Ebd., S. 19. Vgl. hier Feuchtwangers Interview mit Lawrence M. Weschler, An Emigre Life: Munich, Berlin, Sanary, Pacific Palicades. In: Marta Feuchtwanger Papers, vol. IV, Nr. 1679-...1681. Das Interview war am 3. Oktober 1975 aufgenommen.
- 11 Wolfgang Jacobsen/Rolf Aurich: Der Sonnensucher Konrad Wolf. Biographie. Berlin: Aufbau-Verlag, 2005, S. 343.
- 12 Konrad Wolf, Direkt in Kopf und Herz, S. 196. Vgl. »Der arge Weg der Erkenntnis. Gespräch über die Konzeption des 70-mm Farbfilm **Goya**« in: Konrad Wolf: 1925-1982, S. 19-20.
- 13 Beide Drehbücher befinden sich im Konrad-Wolf-Archiv, Akademie der Künste Berlin (AdK), Nr. 527.
- 14 Janka, »Kein Experiment **Goya** und kein Wettlauf«, S. 20.
- 15 Ebd., S. 21.
- 16 Konrad-Wolf-Archiv, AdK, Nr. 641.
- 17 Konrad Wolf, Direkt in Kopf und Herz, S. 196-197.
- 18 Janka, »Kein Experiment **Goya** und kein Wettlauf«, S. 23.
- 19 Siehe hier unterschiedliche Interviews mit dem Regisseur, »Gespräche mit Konrad Wolf«. In: Herlinghaus, **Goya**. Vom Roman zum Film, S. 11-14, S. 126-129, S. 157-160; Konrad Wolf, Direkt in Kopf und Herz, S. 196-197.
- 20 Flügge, Die vier Leben der Marta Feuchtwanger, S. 377-379.
- 21 Ebd., S. 381.
- 22 Janka, »Kein Experiment **Goya** und kein Wettlauf«, S. 23.
- 23 Weschler, An Emigre Life: Munich, Berlin, Sanary, Pacific Palicades. In: Marta Feuchtwanger Papers, vol. IV, Nr. 1683; Konrad-Wolf-Archiv, AdK, Nr. 1066.
- 24 Konrad-Wolf-Archiv, AdK, Nr. 1066. Vgl. Kopie in Marta Feuchtwanger Papers.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd.
- 27 Ebd.
- 28 Siehe DEFA-Außenhandel Schreiben an Feuchtwanger vom 1. Nov. 1972, Marta Feuchtwanger Papers.
- 29 Vgl. Brief von Feuchtwanger an Wolf vom 9. Juli 1973, in dem sie schreibt: »Max Laemmle, der Neffe Carl Laemmles, einer der Gründer der Filmindustrie, interessiert sich für den **Goya**-Film und lässt fragen, ob Sie mir nicht eine Kopie schicken könnten.« Feuchtwanger verfasst dann einen Brief an Sovexportfilm, in deutscher und englischer Sprache, vom 23. Januar 1974. Vgl. dann einen weiteren Brief vom 12. März 1974, in dem Marta Feuchtwanger bedauert, dass die Kopie von Sovexportfilm nie eingetroffen ist und dass nun die DEFA ihr eine Kopie schicken muss. Konrad-Wolf-Archiv, AdK, Nr. 1066.
- 30 Brief von Marta Feuchtwanger an Konrad Wolf, vom 23. Juli 1974, Konrad-Wolf-Archiv, AdK, Nr. 1066.
- 31 Brief von Marta Feuchtwanger an Konrad Wolf vom 27. Februar 1975, Marta Feuchtwanger Papers. Vgl. dazu »In einer ganz anderen Umgebung«, Konrad Wolf. 1925-1982, S. 42.
- 32 Brief von Marta Feuchtwanger an Konrad Wolf vom 27. Februar 1975, Marta Feuchtwanger Papers.
- 33 Antwort-Brief von Robert W. Hiatt, dem Präsidenten der University of Alaska, an Marta Feuchtwanger vom 2. Mai 1975, Marta Feuchtwanger Papers.
- 34 Siehe Antwort-Brief von Wallace W. Littell, First Secretary for Press & Culture an Marta Feuchtwanger, vom 12. März 1976, Marta Feuchtwanger Papers.
- 35 Brief von Marta Feuchtwanger an Konrad Wolf vom 26. März 1975, Marta Feuchtwanger Papers.
- 36 Brief von Konrad Wolf an Marta Feuchtwanger vom 26. April 1975, Marta Feuchtwanger Papers.
- 37 Brief von Max Kurz, General Secretary of the Committee for Friendship with the GDR vom 18. Juni 1975; Brief von Sonja Elm, Kultur-Attaché der DDR-Botschaft in Washington, D.C. an Marta Feuchtwanger, vom 2. Juli 1975, Marta Feuchtwanger Papers.
- 38 Brief von Marta Feuchtwanger an Konrad Wolf vom 27. Mai 1976, Marta Feuchtwanger Papers. Vgl. hier Feuchtwangers Interview mit Lawrence M. Weschler, An Emigre Life: Munich, Berlin, Sanary, Pacific Palicades. In: Marta Feuchtwanger Papers, vol. IV, Nr. 1681-1682.
- 39 Brief von Sonja Elm an Marta Feuchtwanger vom 13. November 1975, Marta Feuchtwanger Papers.
- 40 Brief von Konrad Wolf an Marta Feuchtwanger vom 17. Januar 1977, Marta Feuchtwanger Papers. Vgl. zu ihrem Brief an Konrad Wolf vom 14. Dezember 1977, in dem sie von einer erfolgreichen Filmvorführung in Minneapolis berichtet. Konrad-Wolf-Archiv, AdK, Nr. 1066. Vgl. hier Feuchtwangers Interview mit Lawrence M. Weschler, An Emigre Life: Munich, Berlin, Sanary, Pacific Palicades. In: Marta Feuchtwanger Papers, vol. IV, Nr. 1682-1683.
- 41 Brief von Marta Feuchtwanger an Inge-Lore Wolf vom 10. März 1982, Marta Feuchtwanger Papers.
- 42 Konrad Wolf: Rede zur Verleihung des Lion Feuchtwangers Preises. In Konrad Wolf: Direkt im Kopf und Herz. Aufzeichnungen, Reden, Interviews, S. 208-210, hier S. 209.



Zeichnung von Sevinch zu *Insel der Schwäne* (Herrmann Zschoche, 1982)

Die dicke Tilla, Philipp der Kleine oder Stefan von der Schwaneninsel

Filmfiguren und ihre Geschichten, die mehr als eine historische Reminiszenz bieten

■ Klaus-Dieter Felsmann

Es ist grundsätzlich kein einfacher Weg, wenn man mit Kindern und Jugendlichen über Filmklassiker, Arthouse-Filme oder Filme aus weniger naheliegenden Kulturkreisen in ein Gespräch kommen möchte. Mit Bezug zum DEFA-Film hat dies Jürgen Bretschneider im Journal »Leuchtkraft- 2021«¹ mit großer Leidenschaft geschildert. Es geht zunächst darum, Neugier für filmische Erzählformen zu wecken, die von den Main-

stream-Erfahrungen des jungen Publikums abweichen. Darüber hinaus braucht es natürlich organisatorische Formen, in denen Filmkunst zur Wirkung kommen kann. Beide Herausforderungen lassen sich nur in einem kuratierten Rahmen meistern. Festivals, Schulkinowochen, Projektstage oder, wenn noch praktiziert, Angebotsreihen in Programmkinos bieten entsprechende Gelegenheiten.

Gleichzeitig sind kompetente Personen mit einer gewissen Lebens- und Medienerfahrung vonnöten, die für das junge Publikum bisher verschlossene Fenster öffnen und so neue individuelle Erlebnisse ermöglichen.

Geht es um den DEFA-Film, so finden sich im Moment zumindest im Osten Deutschlands noch Menschen, die durch ihre DDR-Sozialisierung eine gewisse Affinität zum Thema haben. Ich konnte das beispielhaft bei jährlichen Fortbildungsveranstaltungen für sächsische Medienberater beim Kinder- und Jugendfilmfestival »Schlingel« in Chemnitz erleben. Filme aus Babelsberg spielten dort immer wieder eine Rolle, und sie trafen auf positive Resonanz. Wenn möglich, wollten sich die Teilnehmerinnen und Teilnehmer als themenbezogene Multiplikatoren einsetzen. Eine Einschränkung gibt es in diesem Kreis allerdings. Vielfach rückt die Pensionsgrenze näher und damit schwindet die Möglichkeit, Heranwachsende vom beruflichen Status aus zu erreichen.

Als im Herbst 2023 das Thüringer Institut für Lehrerfortbildung (ThILLM) gemeinsam mit der dortigen Landeszentrale für politische Bildung (LZT) Geschichtslehrerinnen und -lehrer nach Weimar einlud, um über den möglichen Einsatz von DEFA-Filmen im Unterricht zu sprechen, war das Interesse zwar groß, doch kaum jemand der Anwesenden hatte bis dato einen Film aus DDR-Zeiten gesehen. Im Auditorium saß eine jüngere Generation, die größtenteils in den Jahren nach 1989 sozialisiert worden ist. Lediglich eine Kunstlehrerin kannte Konrad Wolfs Film *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (1973), den sie als eine großartige cineastische Auseinandersetzung mit künstlerischen Schaffensprozessen in Erinnerung behalten hatte. Alle anderen waren noch nie auf die Idee gekommen, auf einen DEFA-Film zurückzugreifen, obwohl das Thema »DDR-Geschichte« bei ihren Schülerinnen und Schülern durchaus eine Rolle spielt. Nach dem Seminar mit diversen Filmbeispielen und entsprechender Einordnung war man sich sicher: Solche Filme können durchaus die Bildungsarbeit bereichern.

Sollen sich auch künftig für Heranwachsende Fenster zum DEFA-Film öffnen, dann müssen sich zunächst Fenster für Multiplikatoren öffnen. Das ist hierzulande an den Ausbildungsstätten kein selbstverständliches Angebot. Ich war ausgesprochen überrascht, als mich bei einer Veranstaltung eine junge Lehrerin ansprach, die einige meiner Veröffentlichungen kannte. Sie hatte sich im Studium mit dem ostdeutschen Film beschäftigt. Jedoch nicht an einer deutschen Hochschule, sondern an der University of Sussex im englischen Brighton. Mich erinnerte das an Katja Hoyers Bestseller »Diesseits der Mauer«², wo sie ebenfalls von England aus einen weniger verkrampften und damit differenzierteren Blick auf die DDR-Geschichte geworfen hat. Das Publikum nahm das Buch gut an, die hiesige Wis-

senschaft weniger. In den Filmbereich übersetzt, könnte man sagen: Als Interpretation reicht offiziell gern Henckel von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* (2004/05). Hier wird unter Ausklammerung des einstigen Alltags bestätigt, was offensichtlich gewünscht und scheinbar unkompliziert zuzuordnen ist. Den gewöhnlichen Alltag nimmt dagegen Katja Hoyer in den Blick. Dabei trifft sie sich mit dem, was wahrhaftig inszenierte DEFA-Filme ausmacht. Freilich nunmehr unter Ausklammerung von allzu übergriffiger staatlicher Repression einschließlich des Stasi-Apparats. Bei beiden Rezeptionsansätzen dominiert der historische Aspekt. Das ist legitim und kann, ein Wechselspiel vorausgesetzt, ausgesprochen anregend sein.

Einen größeren Wert – und darauf sollte sich die Aufmerksamkeit viel stärker richten – kann es aber haben, wenn das Interesse auf die Themen der Filmklassiker gerichtet wird. Mit großer sozialer Genauigkeit widmen sich die DEFA-Filme vielfach allgemeingültigen Fragen, die keinesfalls an deren Entstehungszeit gebunden sind. Die Filmhelden müssen sich oft in Konfliktlagen behaupten, die, trotz der geänderten Bedingungen des Aufwachsens, gegenwärtig noch genauso relevant sind. Das geschilderte Geschehen wird für den aktuellen Zuschauer auf ganz eigene Weise wichtig. Gerade Kinder und Jugendliche können bezüglich des thematischen Kerns eines Films ganz ausgezeichnet in Abgrenzung zum äußeren Rahmen abstrahieren.

Helmut Dziubas *Erscheinen Pflicht* (1983) greift auf höchst subtile Weise Stimmungen im letzten Jahrzehnt der DDR auf, und er lässt rückblickend viel von dem deutlich werden, was schließlich zum Scheitern dieses Gesellschaftsmodells geführt hat. Es ist aber auch ein Film über die Emanzipation einer jungen Protagonistin im Übergang von der Kindheit zum Erwachsensein. Sie löst sich von den zwar fürsorglichen, doch ebenso einschränkenden Eltern, sie überprüft postulierte gesellschaftliche Werte und Normen hinsichtlich deren Verhältnisses zur Wirklichkeit und sie nimmt soziale Verwerfungen wahr, vor denen ihr bisher der Blick verstellt war. »Gerecht kann nur gerecht sein«, man könne das nicht relativieren, so lässt sie bisher nicht hinterfragte Autoritäten wissen. Genau hier erlebte ich immer wieder die spannendsten Momente bei Gesprächen zu diesem Film. Dziuba hatte ein sehr feines Gefühl für Konflikte, vor denen junge Menschen in einer bestimmten Entwicklungsphase grundsätzlich stehen. Und er fand eine Erzählform, die, vermittelt über eine fiktive Figur, dazu provoziert, sich mit dem, was subjektiv bewegt, auseinanderzusetzen.

Lehrende sind regelmäßig verblüfft, wenn sie erleben, wie konzentriert und teilnehmend ihre Schülerinnen und Schüler einen sechzig Jahre alten, 128 Minuten langen Schwarz-Weiß-Film wie *Karla* (1965 + 1990) von



Zeichnungen und Montage von Albert, Alexandra und Zuhai zu *Insel der Schwäne*



Montage von Felicia zu *Insel der Schwäne*

Herrmann Zschoche aufnehmen. Der Film wird gern programmiert, um an diesem Beispiel den Irrsinn einer restriktiven Kulturpolitik innerhalb einer Diktatur vorzuführen. Das bezieht sich allerdings zuerst auf den seinerzeitigen Produktions- und Auswertungsaspekt. Was die jungen Zuschauer auf der Leinwand erleben und wozu sie unmittelbar Bezug aufnehmen, ist das Ringen einer jungen Lehrerin um eine Art Schule, von der mancher von ihnen bisher noch nicht gewagt hatte zu träumen. Unterricht, der nach Fragen, Widersprüchen und Begründungen sucht, statt »letzte Wahrheiten zu verkünden«. Wie geht man mit dem Widerspruch um, der

sich aus dem Anspruch auf selbstständiges Denken ergibt, und jenem Scheinvorteil, den opportunistische Anpassung der Zensuren zuliebe bietet? Das sind die Diskussionen, die sich aus dem Filmerlebnis unmittelbar ableiten.

Natürlich bleibt bei filmhistorischen Stoffen immer die erzählte Zeit von Bedeutung. Mit ihr kann und muss man sich auseinandersetzen, doch vielleicht stellt man das beim Kuratieren und didaktischen Begleiten ganz einfach mal in die zweite Ebene.

Gleichermaßen unterhaltsam als auch Lebensorientierung bietend für das jüngste Publikum

Innerhalb von Fachkreisen hieße es, Eulen nach Athen zu tragen, wenn man darauf verweist, dass DEFA-Filme gerade für jüngere Zielgruppen eine ganz besondere Qualität aufweisen. Selbst mit großem zeitlichem Abstand kommt das zur Geltung, wenn Kinder heute an jene Filme herangeführt werden, die bereits Generationen vor ihnen mit Gewinn wahrgenommen hatten. Doch das muss organisiert werden, denn sowohl der aktuelle Markt als auch der Zeitgeist beanspruchen zunächst alle Aufmerksamkeit für sich innerhalb eines überfüllten Angebots. Entsprechende Bemühungen dienen allerdings keinem Selbstzweck. Für Kinder bieten die Klassiker einen originären Mehrwert, weil sie in Form und Inhalt vielfach durch Merkmale gekennzeichnet sind, die sie nach wie vor als etwas Besonderes ausweisen.

Erzählt wird konsequent aus Warte der Kinder. Es sind ihre Fragen, die aufgegriffen werden, und nicht irgendwelche aufgesetzten Botschaften. Sie selbst werden motiviert, ihre Konflikte eigenständig zu lösen. Erkennbare Absicht bleibt, dass mit dem Filmerlebnis eine kognitive als auch emotionale Stärkung des jungen Publikums verbunden sein soll. Vordergründig belehrend oder ideologisch überformt kommen tatsächlich nur missratene Ausnahmen daher. Angesprochen werden die Kinder in den Filmen selten über polternde Action oder billigen Klamauk. Faszinierend erscheint hingegen oft eine soziale Genauigkeit, die gern mit einer fantastischen Ebene verknüpft ist. Meine Erfahrung besagt darüber hinaus, dass die relativ ruhige Erzählweise dieser Filme unter angemessenen Bedingungen geradezu dankbar angenommen wird. Letzteres widerspricht zwar vielfach verbreiteter Annahmen, doch angesichts heutiger medialer als auch alltäglicher Reizüberflutung verwundert mich meine Beobachtung nicht.

Die Spezifik des Kinder- und Jugendfilms der DEFA wurde in der Theorie hinreichend herausgearbeitet, floss in moderne Ausbildungsprogramme ein und wird bis heute bei Filmproduktionen als zumindest potenziell anregend verstanden. Filme wie *Die Suche nach dem wunderbaren Vögelchen* (1963) von Rolf Losansky, basierend auf einem Kinderbuch von Franz Fühmann,

Der tapfere Schulschwänzer (1967) von Winfried Junge, Erwin Strankas *Der kleine Zauberer und die große 5* (1976) oder, ebenfalls von Rolf Losansky, *Moritz in der Litfaßsäule* (1983), nach einem Kinderbuch von Christa Közik, kommen aufgrund ihrer Entstehungszeit von vor bis zu sechzig Jahren zwangsläufig in einem altertümlichen Ambiente daher. Doch das stört Kinder bei der Rezeption nicht. Entscheidend ist, dass das in den Filmen dargestellte Verhältnis zur Lebenswelt der jungen Protagonistinnen und Protagonisten bezogen auf die entsprechenden aktuellen Erfahrungen auch heute noch als realistisch und damit relevant wahrgenommen wird.

So etwa bei *Philipp der Kleine* (1975) von Herrmann Zschoche zu erleben. Idee und Szenarium stammen von Christa Közik, die damit ihr Debut bei der DEFA gab. Philipp ist oft auf sich allein gestellt, und er wird zudem ob seiner Körpergröße von seinen Mitschülerinnen und Mitschülern gehänselt. Als er eine Zauberflöte geschenkt bekommt, gewinnt er vermeintliche Überlegenheit, weil er mit dem Instrument Dinge verkleinern und vergrößern kann. Wirkliche Anerkennung findet er schließlich dadurch, dass er geradezu beiläufig mit der Flöte wunderbar zu musizieren gelernt hat.

Gedreht wurde der Film im thüringischen Arnstadt, und er weist durchaus eine dezent kritische Auseinandersetzung mit der damaligen Wirklichkeit auf. Für die jungen Zuschauerinnen und Zuschauer ist der äußere Rahmen allerdings weniger von Bedeutung. Für sie ist entscheidend, und da diskutieren sie nach wie vor gern und heftig, dass sie sich mit dem Jungen identifizieren können und dieser ihnen als Filmfigur in modellhafter Weise Anregungen hinsichtlich des eigenen Entwicklungsprozesses vermitteln kann. Interessanterweise konnte das schon zur Entstehungszeit des Films beobachtet werden, weil er damals sehr schnell zu einem Favoriten der nichtgewerblichen Filmarbeit in der Bundesrepublik wurde. Dabei waren nicht die Bilder aus einem für die meisten Zuschauer exotischen Land von Bedeutung, sondern die Art, wie von den inneren Konflikten eines Gleichaltrigen erzählt wird. Im »Filmdienst« war bereits 1978 zu lesen:

»In diesem Film werden kindgemäße Ansprüche wie Vergnüglichkeit, Phantasiefülle, Identifikationsmöglichkeiten und Lebenshilfe in stilsicheren Einklang gebracht und auf ideale Weise befriedigt.«³

Genau in diesem Sinne wirkt der Film auch heute noch.

Es gibt die unterschiedlichsten Motive, sich auf die Moderation von Gesprächen zu Filmen einzulassen. Für mich ist dabei ein entscheidender Grund mit der Hoffnung verbunden, über Reaktionen des Publikums selbst etwas Neues zu erfahren. Rezensionen von Kolleginnen und Kollegen oder Verlautbarungen der Schöpfer sind eine Sache. Etwas anderes sind die Reaktionen der Adressaten aus deren jeweils subjektiver Perspek-

tive. Es kann passieren, dass die eigene Sicht auf einen Film nach solcherlei Gesprächen in einem partiell neuen Licht erscheint. So erging es mir beispielsweise bei einer Veranstaltung der Schulkinowochen im Magdeburger »Moritzhof« mit Werner Bergmanns *Die dicke Tilla* (1981). Von dem Film, den der herausragende Kameramann des DEFA-Studios in einer seiner wenigen Regiearbeiten nach einem Kinderbuch von Rosel Klein inszeniert hatte, war bei mir kein gutes Gefühl in Erinnerung geblieben.

Da gibt es mit Tilla ein großes, kräftiges Mädchen, das ihre Mitschülerinnen und Mitschüler tyrannisiert. Dem gegenüber steht mit Anne eine kleine, bisweilen zickige Person, die der Anführerin stur Kontra gibt. Ich hielt diese Konstellation für etwas zu schematisch erzählt, und ehrlich gesagt nahm ich hier unter Kindern eine physische und vor allem psychische Brutalität wahr, die ich unangenehm, weil scheinbar überzeichnet fand. Nun erlebte ich in Magdeburg fast 150 Kinder aus 4. und 5. Klassen, die vierzig Jahre nach der Premiere des Films das Geschehen gebannt verfolgten und



Montage und Zeichnungen von Conner, Jonas, Luca, Moritz und Sevinch zu *Insel der Schwäne*

im Anschluss die Konflikte mit großer Vehemenz diskutierten. Der Film lieferte mit den Figuren seiner Geschichte eine Folie, vor der sie über Konflikte sprachen, mit denen sie sich täglich auseinandersetzen müssen. Sie alle kannten sowohl Tyrannen als auch Opfer, und der Film motivierte, nicht nur über jeweilige Erscheinungen zu sprechen, sondern auch nach Ursachen und Handlungsmotiven zu fragen. Das, was *ich* gerne verdrängt hätte, stellte ihre unmittelbare Alltagserfahrung dar, über die sie ohne den Impuls im Kino vielleicht nie hätten sprechen können.

Besonders interessant war, dass sich die Kinder über Aspekte sozialer Motivation für auf der Leinwand erlebte Auseinandersetzungen austauschten und Einsichten auf ihr unmittelbares Umfeld übertrugen. Wenn sich die Protagonistinnen am Ende der Filmgeschichte versöhnen, dann wurde das mit spürbarer Erleichterung aufgenommen. Es wurde aber auch verstanden, dass es die Kinder selbst in der Hand haben können, für glücklichere Verhältnisse untereinander zu sorgen. Na ja, wenn solch ein Ergebnis herauskommt, dann ist es doch genau das, was der DEFA-Kinderfilm immer für sich beanspruchte.

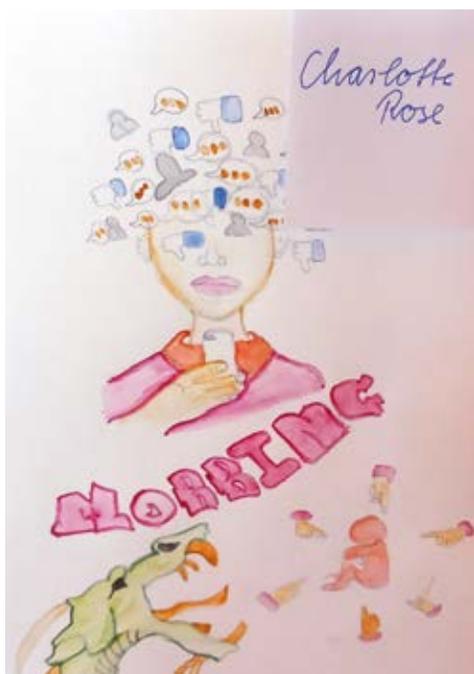
Meine Sicht auf den Film hatte sich an diesem Vormittag im »Moritzhof« deutlich geändert. Und bei nachfolgenden Veranstaltungen fand ich meine neu gewonnen Erkenntnisse regelmäßig bestätigt. Inzwischen sehe ich *Die dicke Tilla* als eines der besten und komplexesten Angebote für Kinder an, das sich mit dem Thema »Mobbing« auseinandersetzt. Der Film macht

alle damit verbundenen Härten nachvollziehbar, und er bietet eine mögliche Lösung. Übrigens unterbreitet er auch für Erwachsene ein Angebot mit hohem Erlebnis- wie Erkenntnisgewinn. Nicht zuletzt das verbindet ihn mit dem Besten, was die DEFA diesbezüglich für Kinder produziert hat.

Insel der Schwäne - Eine Projektwoche

Kurz vor den Sommerferien 2024 hatte ich an der Oberschule »Bertolt Brecht« im märkischen Seelow die Gelegenheit, eine Projektwoche mit Schülern von vier 8. Klassen zu Herrmann Zschoches Film *Insel der Schwäne* (1982) zu gestalten. Zunächst gab es nach einer umfassenden Einführung das gemeinsame Filmerlebnis. An den nächsten beiden Tagen folgten in Einheiten von jeweils einer Doppelstunde in halber Klassenstärke vertiefende Analysen und Diskussionen zum Film sowie grundsätzliche Überlegungen zum Format »Filmkritik«. Letztere wurde am vierten Tag schließlich von allen in Gruppenarbeit geschrieben. Alternativ bestand die Möglichkeit, bildkünstlerisch das Filmerlebnis zu reflektieren. Am letzten Tag wurden die Ergebnisse der Arbeit in der Aula vor großem Publikum vorgestellt.

Die Idee der Schule war, eine Gelegenheit zu bieten, sich mit diversen Anforderungen komplex auseinanderzusetzen. Ein DEFA-Film sollte es sein, weil DDR-Geschichte zwar von Interesse, doch im Unterricht unterrepräsentiert sei. Gleichzeitig war eine Beschäftigung mit sozialen Kompetenzen gewünscht. Darüber hinaus ging es um Impulse zur Medienkompetenz, um die Entwick-



Zeichnungen von
Charlotte und Lisa zu
Insel der Schwäne

lung von Schreibfertigkeiten und nicht zuletzt um Erfahrungen bei einem eigenen öffentlichen Auftritt. Um es vorwegzunehmen, die Erwartungen der Schule wurden im Rahmen des Projekts in jeder Hinsicht übertroffen. Über einen emotionalen Einstieg waren die Schüler zu Leistungen herausgefordert worden, die bei ihnen nicht selbstverständlich vorausgesetzt werden konnten.

Zschoches Film nach einer literarischen Vorlage von Benno Pludra und der szenischen wie sozialen Zuspitzung durch den Drehbuchautor Ulrich Plenzdorf erwies sich als hervorragende Grundlage, um die Ziele der Projektwoche umzusetzen. Das verdeutlichen die entstandenen Kritiken, wobei die Ästhetik des Klassikers zunächst oftmals skeptisch beurteilt wurde.

»Persönlich finden wir diesen Film nicht so gut, weil er nicht ganz unserer Filmart entspricht, und um ihn für uns zu verbessern, müsste er mehr Action haben. Für andere Personen ist er bestimmt ein guter Film, denn es gibt Menschen, die diese Filmart mögen« (Luca und Ben).

»Der Film hatte nicht so viele bunte Farben wie heute, sondern er war grauer und dunkler. Wir würden den Film älteren Leuten empfehlen« (Sarafina und Mercedes).

Vorbehalte gab es mehrfach auch gegenüber dem Titel des Films. Man erwartete etwas über Schwäne und war irritiert, »weil es damit nichts zu tun hat« (Domenik, Paul und Finn). Nichtsdestotrotz zeigte sich eine große Aufmerksamkeit für den Aspekt der DDR-Geschichte.

»Generell fand ich den Film an sich gut, da die DDR mich im Allgemeinen interessiert und es echt spannend war, sie auch mal in solchen Blicken zu sehen. Also, den Film kann ich weiterempfehlen für die, die es auch spannend finden, einen Einblick in unsere frühere Gesellschaft zu werfen« (Joelle).

»Gefallen hat mir, dass man die alte DDR-Technik sehen konnte« (Alexander).

»Es war schön, einen älteren Film zu sehen, weil man dadurch einen Einblick in das Leben damals bekommen hat« (Alexa, Mara, Lea).

Unmittelbar im Anschluss verweisen die drei Kritikerinnen auf das, was für die Schüler im eigentlichen Sinne das Filmerlebnis ausgemacht hat:

»Wir fanden die Message hinter dem Film toll. Der Zusammenhalt zwischen den Freunden ist gut zur Geltung gekommen.«

»Stefans Probleme ergeben sich aus seinem sehr starken Gerechtigkeitsgefühl, wenn er unehrliches Handeln spürt. Wir würden diesen Film weiterempfehlen, weil er Fragen anspricht, die für Jugendliche immer wieder eine Rolle spielen« (Lomma, Charis, Gina).

Vielfach setzte man sich in den Texten auch mit den Sehnsüchten des Protagonisten Stefan »nach seiner Heimat, seinem Freund und seiner Großmutter« auseinander. Den zentralen Aspekt der Auseinandersetzung



Ankündigung der künstlerischen Auseinandersetzung einer Schulklasse mit dem Film *Insel der Schwäne*, gestaltet von Lea

mit der Filmerzählung bildet allerdings für die Achtklässler das Thema »Mobbing«. Damit sind offenbar einschneidende Erlebnisse innerhalb ihrer eigenen Lebenswelt verbunden. Bemerkenswert ist dabei, dass vielfach der Wunsch zum Ausdruck gebracht wurde, dass der filmische Konflikt eindeutig gelöst wird.

»Ein offenes Ende finde ich nicht gut. In diesem Film hätte ein gutes Ende besser gepasst« (Mia).

Nehmen wir das Beste an, was ein emotional bewegender Film – wie der erlebte – bewirken kann, dann hat er bei den jungen Zuschauerinnen und Zuschauern unbewusst einen Impuls gesetzt, um Lösungsergebnisse, die sie in der künstlerischen Vorlage vermisst haben, in eigenen Leben zu finden. ■

Endnoten

- 1 Jürgen Bretschneider: DEFA-Filme: kein Schulgespenst! In: Leuchtkraft 2021. Journal der DEFA-Stiftung, Nr. 4 (2021), S. 114–125.
- 2 Katja Hoyer: Diesseits der Mauer. Eine neue Geschichte der DDR 1949–1990. Hamburg: Hoffmann und Campe 2013, 575 S., Ill.
- 3 Filmdienst, Heft 17 (1978)



Der Kleine Muck mit dem Schulmeister (rechts) zwischen bunten Teppichen, Kissen, Wasserpfeife und modernem 50er-Jahre-Perlenvorhang

Die Geschichte vom kleinen Muck – diskriminierungskritisch gelesen

■ Aida Ben Achour und Anett Werner-Burgmann

Der DEFA-Spielfilm *Die Geschichte vom kleinen Muck* (Wolfgang Staudte, 1953) fasziniert ganze Generationen mit seiner Farbenpracht, der aufwendigen Ausstattung und einer mitreißenden Geschichte. Über siebzig Jahre ist dieser Kinderfilm alt, der zu den erfolgreichsten deutschen Märchenfilmen aller Zeiten gehört. Aus diesem Anlass scheint es sinnvoll, die Entstehungsgeschichte des Films von 1953 nachzuzeichnen und sich auf Spurensuche nach den Hintergründen und den Filmschaffenden zu begeben. Zugleich jedoch danach zu fragen, wie sich der Film und sein Bild vom »Orient« heute aus der Gegenwart betrachten lässt. Während Filme unverändert bleiben, sind der Blick und die Wahrnehmung des Publikums einem fortwährenden Wandel unterworfen. Stereotype Inszenierungsformen des »Orients«, die damals selbstverständlich waren, können jetzt als befremdlich empfunden werden. Vor diesem Hintergrund fragt dieser Text nach der Darstellung von Minderheiten und setzt sich diskriminierungskritisch mit diesem Märchenfilmklassiker auseinander.

Wilhelm Hauff und der deutsche Orientalismus

Die dem Film zugrunde liegende Erzählung ist ein deutsches orientalisierendes Kunstmärchen des früh verstorbenen Autors Wilhelm Hauff (1802-1827), der für die »Söhne und Töchter gebildeter Stände« seine »Märchen-Almanache« beim Verlag J. B. Metzler in Stuttgart zwischen 1826 und 1828 veröffentlichte. Geschichten rund um wundersame Ereignisse und Zauberdinge wie fliegende Teppiche und Flaschengeister, die jeden Wunsch von den Lippen ablesen können, waren in der Zeit der Romantik en vogue. Sie entführten die Leserschaft in eine fremde Welt; in einen imaginierten Orient, in dem vieles anders war, während der geografische Raum für die meisten Menschen unerreichbar blieb. Zu teuer, aufwendig und gefährlich war das Reisen. Die Erzählungen waren magisch, wunderbar und schauerlich, sie beflügelten die Fantasien der Kinder wie die der Erwachsenen. Pate standen die verschiedenen Übersetzungen von »Geschichten aus Tausendundeiner Nacht«, die in dieser Zeit in deutscher Sprache publiziert wurden.¹ »Tausendundeine Nacht« löste im 19. Jahrhundert eine gesamteuropäische Orientmode aus, die sich neben der Literatur auch auf andere Künste erstreckte, wie Malerei, Architektur, Gartenkunst, Musik, Porzellan und Wohnausstattungen. Auch in Deutschland begeisterten sich vor allem männliche Autoren und nahmen sich der Stoffe an: von Christoph Martin Wieland, Johann Wolfgang von Goethe, Jean Paul, Georg Christoph Lichtenberg, Friedrich Schlegel über E. T. A. Hoffmann, und eben Wilhelm Hauff, Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke bis Hermann Hesse und Thomas Mann. Der

Orient wurde als Projektionsfläche für unterschiedlichste Sehnsüchte genutzt.

Hauff baute auf dieses Erfolgsrezept und reproduzierte die Orientalismen der Märchen vom Kalifen Storch, von Zwerg Nase und verschiedener anderer Märchen wie dem vom kleinen Muck mit den Zauberschuh und dem Zauberstock. Erotische Motive, wie den Harem, sparte Hauff – wahrscheinlich im Hinblick auf sein junges Publikum – aus. Doch schon allein das Potpourri der Kuriositäten und Verwandlungen waren ein Garant dafür, dass die Dichtung die Leserschaft begeisterte, und so gehörten die Märchen auch bis weit ins 20. Jahrhundert zum Kanon deutschsprachiger orientalischer Kinderliteratur und somit auch zur deutschen Hochkultur.

Hauffs Geschichten fallen in die Epoche der Romantik. Es war eine Zeit des Umbruchs in Europa, nach den Napoleonischen Feldzügen eine Ära der Restauration, in Deutschland auch die Zeit des Vormärz. Eine Zeit, in der der Begriff »Heimat« an neuer Bedeutung gewann und assoziierte Attribute und Werte neu bestimmt wurden. Wer gehört zur »Heimat«, wer wird ausgeschlossen? Die Ära der Nationalstaatsgründungen war verbunden mit der Emanzipation jüdischer Bürgerinnen und Bürger und mit der Abwehr dieser Emanzipationsbestrebungen.

Zum Werk des Romantikers Hauff gehören neben den Orientmärchen auch Erzählungen wie »Abner, der Jude, der nichts gesehen hat« und die Novelle von »Jud Süß« (beide 1827). Letztere basiert auf der Geschichte des Schauprozesses um Joseph Süßkind Oppenheimer (1698-1738) und skizziert die Ereignisse aus dem Jahre 1737.² Aufbauend auf Hauffs Novelle drehte Veit Harlan 1940 den antisemitischen Film *Jud Süß*.

Die Haltung Hauffs gegenüber den »Anderen«³ war einerseits von Be- und Verwunderung geprägt, und andererseits von antisemitischen Codes,⁴ die ein Jahrhundert später im vernichtenden Antisemitismus der Nationalsozialisten genutzt wurden.

»Die Geschichte von dem kleinen Muck« - als Kunstmärchen

Um sich ein umfassendes Bild zur Verfilmung des Kunstmärchens »Die Geschichte von dem kleinen Muck« zu machen, lohnt sich zunächst ein Blick in den Originaltext und dessen moralisch-ethische Absicht: Der Held der Geschichte, der kleine Muck, wird in Hauffs Märchen immer wieder als eine viel zu kleine Person mit einem viel zu großen Kopf auf seinen Schultern beschrieben. Seine zwerghafte und bucklige Statur und sein großer Kopf waren aus der Perspektive des Kinder-Ich-Erzählers wiederholt ein Grund, sich über seine Erscheinung lustig zu machen. Als kleinwüchsige Person eingeführt, wird gleich zu Anfang deutlich, auf

welche Weise die Kinder sich über dessen Körperlichkeit lustig machten:

»Kleiner Muck, kleiner Muck,
wohnt in einem großen Haus,
gehst nur ab und zu mal aus.
Bist ein braver, kleiner Zwerg,
hast ein Köpflein wie ein Berg.
Schau dich einmal um und guck,
lauf und fang uns, kleiner Muck!«⁵

Daraufhin lässt Hauff über den Erzähler keinen Zweifel aufkommen, dass es eine schlechte Charaktereigenschaft ist, sich über das Aussehen von Menschen lustig zu machen.

1. Akt:

Nachdem der kleine Muck, nach dem Tod seines Vaters, nichts als dessen viel zu große Kleidung am Leibe trägt, macht er sich auf die Suche nach dem Glück, wie es ihm die Verwandten geraten haben.⁶ Dabei trifft er entkräftet und durstig nach einem langen Marsch durch die Wüste bei einer Hexe ein, die ihm aufträgt, sich um ihre Katzen zu kümmern. Sie vergütet Muck dies mit Kost und Logis. Doch aufgrund eines Ungeschicks muss der kleine Muck schnell das Haus der Hexe verlassen, bevor ihn ihre Wut heimsucht. Eine Katze rät ihm, das magische Paar Schuhe und einen Zauberstock mitzunehmen, und so flieht Muck in Windeseile, die Zauberschuhe am Fuß, den Zauberstock in der Hand, vor der Hexe aus der Wüste und findet sich in einem neuen Königreich wieder.

2. Akt:

Angekommen in einem fremden Königreich, kommt Muck auf die Idee, sich als Schnellläufer bei Hof zu bewerben. Doch auch hier erlebt er, dass sich die Menschen über ihn lustig machen. Er gewinnt gegen den Oberläufer dank seiner Zauberschuhe und wird des Sultans Erster Schnellläufer. Die Kraft des Zauberstocks, so merkt Muck bald, ist es, Schätze aus Gold zu entdecken. In all seiner Großherzigkeit verschenkt er das gefundene Gold mit vollen Händen an die Armen und kauft sogar vor den Augen der missgünstigen Höflinge eine Sklavin frei. Somit zieht er die Aufmerksamkeit und den Neid der höfischen Berater auf sich, die nun einen Plan aushecken und ihn beim Sultan verraten. Der Sultan lässt ihn in den Kerker werfen.

Der kleine Muck jedoch befreit sich aus dem Verließ, indem er den Sultan bittet, ihm zu beweisen, welche Bewandnis es mit dem Zauberstock und den Schuhen auf sich hat. Dieser verbannt Muck zur Strafe aus sei-

nem Königreich. Kaum über die Grenze gekommen, pausiert Muck an einem See, an dem zwei Feigenbäume stehen.

3. Akt:

Muck isst eine Feige und plötzlich wachsen ihm lange Ohren und eine lange Nase. Doch wie kann er sich dieser Eselohren und dieser langen Nase wieder entledigen? Aus Verzweiflung isst er noch eine Feige von dem zweiten Baum, und wie ein Wunder sind auf einmal die langen Eselohren und die lange Nase wieder verschwunden. Nun sinnt der kleine Muck auf Rache und macht sich mit einem Korb Feigen zurück ins Königreich. Dort verkauft er dem Leibkoch des Sultans seine Feigen. Bei Hofe werden die Feigen sehr genossen. Und wie erwartet wachsen dem Sultan und seinen gehässigen Beratern lange Eselohren. Nur der kleine Muck, der sich als Arzt ausgibt, weiß, welches Gegengift er verabreichen muss, und er erwirkt als Lohn dafür seine Zauberschuhe und seinen Zauberstab zurück. Im Originaltext heißt es weiter:

»Seitdem lebt der Kleine hier in großem Wohlstand, aber einsam; denn er verachtet die Menschen. Er ist durch Erfahrung ein weiser Mann geworden, welcher, wenn auch sein Äußeres etwas Auffallendes haben mag, deine Bewunderung mehr als deinen Spott verdient.«

Auch zuletzt macht Wilhelm Hauff deutlich, dass Mucks körperliche Behinderungen nicht der »Norm« entsprechen, jedoch Respekt, Achtsamkeit und Menschlichkeit Tugenden sind, die man sich zu eigen machen sollte. Diesen humanistischen Kern des Märchens wird die Verfilmung von 1953 aufgreifen.

Die Geschichte vom kleinen Muck - als DEFA-Film

Die DEFA-Produktion *Die Geschichte vom kleinen Muck* hat sich in die deutsche Filmgeschichte eingeschrieben. Der Regisseur der Märchenverfilmung, Wolfgang Staudte, der Drehbuchautor Peter Podehl, der Trickspezialist Ernst Kunstmann, die Szenenbildner Erich Zander und Hans Poppe⁷ sowie die Kamera- und Soundtechniker schufen mit der Märchenverfilmung einen Film der Superlative. Er gehört zu den ersten deutschen Spielfilmen, die komplett auf dem neu entwickelten Farbfilmmaterial Agfa Color gedreht und bei dem Zeitraffertechnik verwendet wurden, etwa für die schnell wachsenden Eselohren nach dem Genuss von Feigen oder für Mucks schnelles Laufen. Durch seine aufwendig gebauten Sets erinnert das Filmmärchen an verschiedene Baudenkmäler, wie beispielsweise an das babylonische Ishtar-Tor, das als Fragment im Pergamonmuseum in Berlin zu sehen ist, oder an Bauten aus der islamisch-ägyptischen Architekturgeschichte wie die Grabmoschee des Sultans al-Aschraf Kait-Bay (errichtet 1472-1474) aus der sogenannten Totenstadt

in Kairo.⁸ Auf dem Außengelände der Babelsberger Filmstudios errichteten Filmarchitekten eine gesamte Stadt, die ein Bild des Orients beim Publikum entstehen lassen sollten. Zu einem späteren Zeitpunkt avancierte gerade diese Kulisse zu einem beliebten Ausflugsziel in Potsdam-Babelsberg, wo noch heute ein Nachbau der Palast-Dekoration steht.

Doch zurück zu den Superlativen: Es war auch der erste DEFA-Märchenfilm, der in Gänze in der Hauptrolle von einem Kind, Thomas Schmidt (1942-2008), getragen wurde. Kinder spielten in der Verfilmung ohnehin eine große Rolle, was die Filmschaffenden des DEFA-Films auch vor besondere Herausforderungen stellte.

Was die Kinderschaaren und ihr Mitwirken an der Produktion betraf, war die Studioleitung bereit, viele Kompromisse einzugehen und Zugeständnisse zu machen. So wurden beispielsweise Lehrkräfte für die Kinder zur Verfügung gestellt, damit diese schulisch nicht ins Hintertreffen gerieten. Für ausreichend Pausen war gesorgt und gearbeitet wurde nur so lange, wie es Kindern gesetzlich erlaubt war, an einem Filmset mitzuwirken.⁹

Das außergewöhnliche Werk zählt heute zum kollektiven Gedächtnis der ostdeutschen Filmgeschichte, und ohne Umschweife lässt sich sagen, dass es prägend für einen Großteil der Bevölkerung der DDR war.

Immer wieder wurde das Filmmärchen im Fernsehen ausgestrahlt. Bis heute schwelgen die Menschen in Erinnerungen, wenn sie vom Glanz und Glamour berichten, der diesem Film eigen ist.

Das Drehbuch des Films musste sich zwar am Originaltext orientieren, doch gibt es einige interessante Details, die der Drehbuchautor der Geschichte, Peter Podehl, hinzugefügt hatte. Der Aspekt des Ableismus, also der Behindertenfeindlichkeit und Abwertung eines Menschen aufgrund seiner Beeinträchtigung wird beispielsweise im Film ohne Umschweife erzählt. Der kleine Muck wird gescheucht, man macht sich ohne Unterlass über ihn lustig und er wird ob seiner körperlichen Behinderung von der Schule ausgeschlossen. Zudem verachten seine Verwandten ihn.

Wichtig für die Botschaft des Films ist die deutliche Abgrenzung durch seine Körperlichkeit zu anderen Personen im Film. Zwangsläufig sympathisierte das Publikum mit dem Filmhelden und musste sich hinter den kleinen geschundenen Muck stellen. Wenn der Schulmeister Mukrah (Friedrich Richter) gegenüber Mucks Vater sagt: »Das war kein Schüler von uns, wir haben keine Schüler mit Buckel«, ermöglicht diese emotionale Abwertung eine Solidarisierung der Zuschauer mit Muck.¹⁰

Zu weiteren Abweichungen und Absichten der Filmschaffenden zählt die verbotene Liebe zwischen der



Schwarze Kinder als Leibweder des dicken Sultans

Prinzessin Amarza (Silja Lésny) und dem Prinzen Hassan (Gerhard Hänsel) sowie die rivalisierende Figur des Bajazid (Heinz Kammer), der ebenfalls um die Hand Amarzas buhlt. Die eingefügte Liebesgeschichte richtet sich eher an ein erwachsenes Publikum, auch wenn, wie bei Hauffs Märchen, aus Rücksicht auf das kindliche Publikum auf Erotik und Sinnlichkeit verzichtet wurde. Im Gegensatz zu Hauff setzt der Film den Harem, von dem der dickbauchige Sultan (Alwin Lippisch) umgeben ist, in Szene. Schon der Literaturtheoretiker Edward Said hat in seinem einflussreichen Werk »Orientalismus« darauf hingewiesen, wie der Harem die westliche Fantasie anregt.¹¹ Die Szenen am prunkvollen wie übersättigten Hof, an dem die vier bestechlichen Ramudschins ihr Unwesen treiben, nehmen im Film deutlich mehr Raum ein als in der Literaturvorlage.

Eine, für die Botschaft des Films hilfreiche, Änderung ist die Beziehung zwischen Muck und dem Schnellläufer Murad (Harry Riebauer), der zunächst sein Konkurrent und Wettbewerber im Schnelllauf um den Brunnen ist. Zwar übernimmt Muck die Position von Murad, doch ist dieser ihm gegenüber loyal. Er hilft ihm, seine kranke Schwester zu retten und verhindert auf diesem Wege sogar einen Krieg. Für Staudte als überzeugten Pazifisten war das acht Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges ein wichtiges Anliegen.

Zu den größten Eingriffen gehört die Rahmenhandlung, denn der alt gewordene kleine Muck (Johannes Maus) erzählt selbst einer Kinderschar, die ihn verhöhnt hat und die er in der Töpferwerkstatt einschließt, seine abenteuerliche Lebensgeschichte aus der Rückschau. Anders als Hauffs kleiner Muck, der zum Schluss im Wohlstand lebt, kam das für die beiden Drehbuchautoren Podehl und Staudte nicht infrage, und so lässt in der Verfilmung der Held seinen Zauberstab und die magischen Schuhe in der Wüste zurück.

Regie: Wolfgang Staudte

Ursprünglich war 1952 dieses Filmvorhaben nicht eingepplant, stattdessen sollte Regisseur Wolfgang Staudte die Verfilmung von Bertolt Brechts bekanntem Theaterstück »Mutter Courage und ihre Kinder« (1941 uraufgeführt am Schauspielhaus Zürich) vornehmen. Ein Projekt, das sich über Jahre hinzog, enorme Summen und wertvolle Filmmeter verschlang und dennoch nie zum Abschluss kam. Staudte, der zuvor mit der Romanverfilmung *Der Untertan* (1951) nach Heinrich Mann große Erfolge gefeiert hatte, arbeitete ab 1952 am Drehbuch zum Brecht-Stück, doch verzögerte sich die Umsetzung. Schließlich waren die künstlerischen Differenzen zwischen ihm und Brecht so groß, dass 1955 die Dreharbeiten endgültig abgebrochen wurden.¹² Zu unterschiedlich waren die Vorstellungen, wie sich das Theaterstück ins Medium Film übersetzen ließe. Jahre



Regisseur Wolfgang Staudte mit einer der Katzen, die bei den Dreharbeiten zum Einsatz kam

später erinnerte sich Staudte an dieses Filmprojekt und konstatierte: »Es ist bei Bertolt Brecht die Eifersucht des Bildes [...], er ist eifersüchtig auf das Bild, er ist ein Mann des Wortes, [...] er will im Grunde eigentlich nur die Illustration zu seiner Dichtung.«¹³

Um den Produktionsausfall zu kompensieren, wurde ein Ersatzstoff gesucht, den die DEFA in »Die Geschichte von dem kleinen Muck« fand. Staudte stand 140 Drehtage für das Projekt zur Verfügung und die Aussicht auf ein hohes Budget sowie auf die »besten Fachleute des Studios«.¹⁴ Die Arbeit an diesem Märchenfilm bereitete Staudte, der »so richtige politische Filme«¹⁵ drehen wollte, entgegen seiner Erwartung Freude. Er gab allerdings zu bedenken:

»Wer mir einen solchen Auftrag gibt, muß wissen, daß ich ein Entzauberer bin. Wir leiden noch immer an den Folgen einer falschen Pädagogik. Wenn wir heute Märchen gestalten, dürfen wir nicht die Poesie zerstören, aber die Dämonie, das Brutale usw. müssen wir herausnehmen. Das ist hier geschehen.«¹⁶

Schließlich war Staudte von dem Projekt überzeugt und im März 1953 begannen die Dreharbeiten.

Es war nicht die erste Begegnung Staudtes mit einem Stoff von Wilhelm Hauff. Staudte, der im Jahr 1906 in Saarbrücken in eine Schauspielerfamilie geboren wurde, hatte beruflich zunächst völlig andere Ambitionen. Er machte eine Ausbildung als Autoschlosser, absolvierte ein Ingenieursstudium, arbeitete als Volontär bei Mercedes Benz. Und es ist vorstellbar, dass er nur aus wirtschaftlicher Not über seinen Vater zum Theater als Komparse kam, und von da an Karriere als Schauspieler, Synchronsprecher und später selbst als Regisseur hinter der Kamera machte.

Aus heutiger Perspektive mag es nur schwer nachvollziehbar sein, wie man in der Zeit des Nationalsozialismus als Künstler und Filmemacher sein Leben bestreiten konnte. Sich dem System zu entziehen, hatte für zahlreiche bildende Künstlerinnen, Schriftsteller, Schauspielerinnen, Musik- und Filmschaffende sehr schmerzhaft Konsequenzen. Viele verließen Deutschland, gingen ins Exil. Andere zogen sich zurück oder ergaben sich und arbeiteten aktiv an Propagandafilmen mit. Staudte, der in einem politisch linksorientierten Milieu aufgewachsen war, ab 1926 an der Berliner Volksbühne engagiert war und 1930 als Synchronsprecher für die US-amerikanische Verfilmung *Im Westen nichts Neues* (Lewis Milestone, 1930) gearbeitet hatte, wurde 1933 die Arbeiterlaubnis als Bühnenschauspieler entzogen. Danach nahm er Gelegenheitsarbeiten an und war als Komparse, Synchronsprecher und Regisseur von Werbefilmen tätig. Wohl nur vor diesem Hintergrund ist seine Arbeit im nationalsozialistischen System zu erklären. Staudte drehte beispielsweise für die halbstaatliche Tobis den Film *Akrobat schön-ö-ö-n ...* (1943) und übernahm als Schauspieler eine Nebenrolle in *Jud Süß* (1940), einem der schrecklichsten Propagandafilme im Nationalsozialismus, der bis heute zu den Vorbehaltsfilmen¹⁷ zählt. Während Veit Harlan, der Regisseur von *Jud Süß*, nach dem Zweiten Weltkrieg mit einem Arbeitsverbot belegt wurde, konnten Filmschaffende aus der »zweiten Reihe«, etwa Kamera, Maske, Kostüm, Szenenbild oder eben Nebendarstellerinnen und Nebendarsteller, in der Nachkriegszeit weiterarbeiten.

Nach 1945 war Wolfgang Staudte an verschiedenen Werbefilmen beteiligt und arbeitete an den ersten Filmprojekten im sogenannten Filmaktiv mit, das der DEFA vorausging.¹⁸ Zu den Widersprüchen in seiner Biografie zählt, dass er in einem Propagandafilm mitgewirkt hatte, doch wenig später mit dem Film *Die Mörder sind unter uns* (1946) seinen Ruf als bedeutender Filmregisseur begründen sollte. Schließlich war es der erste deutsche Nachkriegsfilm, der sich mit der Verarbeitung des NS-Regimes und mit der Frage nach individueller Schuld befasst. Damit ist *Die Mörder sind unter uns* der erste Film, der das Morden im nationalsozialistischen Regime filmisch thematisiert.

Wolfgang Staudte schuf mit *Die Geschichte vom kleinen Muck* seinen vorletzten DEFA-Film. Sein Film *Leuchtfeuer* (1954), für den er ein letztes Mal sein bewährtes Team Peter Podehl, Robert Baberske und Erich Zander versammeln konnte, sollte sein letztes Filmwerk in der DDR sein. Die DEFA konnte den in Westberlin lebenden Regisseur nicht halten. Nach dem Aus für die Filmproduktion »Mutter Courage und ihre Kinder« 1955 drehte er nicht mehr im Osten, weil sich die Studioleitung nicht auf seine, sondern auf die Seite Brechts gestellt hatte. Im Jahr 1956 arbeitete Wolfgang

Staudte bereits im Auftrag der Bavaria, ebenso Podehl, der schon 1955 mit Thomas Schmidt und Charlotte Ulbrich¹⁹ die DDR verlassen hatte. An die Erfolge, die Staudte in der DDR gefeiert hatte, konnte er in der Bundesrepublik nicht in vollem Umfang anknüpfen. Einen weiteren aufwendigen Märchenfilm, zudem noch einen Farbfilm mit neuester Tricktechnik und monumentalen Sets, realisierte er nicht mehr.

Diskriminierungskritisches Lesen

Film ist immer auch ein Produkt gesellschaftlicher Umstände und jeweiliger Produktionsbedingungen, in das sich unabhängig von der Intention der Beteiligten Machtverhältnisse einschreiben. Beim diskriminierungskritischen Lesen von Filmen wird untersucht, wie ein Film Diskriminierung erzählt und zeigt. Durch die Analyse von Gestaltungsmitteln und dem Aufzeigen von Erzählperspektiven können Haltungen entschlüsselt, Reproduktionen von Stereotypen geprüft und Fehlstellen gedeutet werden.

Bei dem Film *Die Geschichte vom kleinen Muck* ist das Fehlen Schwarzer Menschen bzw. ihr Einsatz ausschließlich als Komparsen besonders auffällig. Es gibt dementsprechend wenige Nahaufnahmen Schwarzer Menschen, in jedem Fall bleiben die seltenen Einstellungen mit ihnen kaum einprägsam. Aber natürlich sind sie bei genauerer Betrachtung des Films kaum zu übersehen. Man erkennt die Männer und Frauen als Assistenz- oder Nebenfiguren, ohne Sprechrolle, die den Film im Stillen tragen.²⁰ Sie verrichten oft körperliche Arbeit, tragen barfuß Wasser in riesigen Amphoren aus Keramik, transportieren schwere Säcke gebeugt auf ihrem nackten Rücken oder fächern dem opulent gekleideten Sultan als Leibwedlerinnen und Leibwedler Luft zu. Sie sind Arbeiter, Angestellte bei Hofe und Sklavinnen, die in den Massenszenen des Films zu sehen sind und fast unbemerkt wieder verschwinden. Die Schwarzen Statistinnen und Statisten sind auffallend weniger bekleidet. Ihr Kostüm steht in großem Gegensatz zu den korrupten Höflingen beim Sultan, die besonders prächtig und bunt in glänzende Stoffe gehüllt sind. Als Komparsinnen und Komparsen finden sie sich in großer Zahl in stereotypen Rollen wieder, wie sie Nebentätigkeiten verrichten dürfen, eben assistieren. Darüber hinaus wird ihre Mimik zum wichtigsten Ausdrucksträger. Sie dürfen stoisch blicken, lachen, die Augen aufreißen und verwundert dreinblicken oder schmunzeln; nur das Sprechen selbst bleibt ihnen verwehrt.

Die Haltung der Filmschaffenden, Schwarzen Menschen keine tragenden Rollen zuzuteilen, entsprach einem postkolonialen Habitus, der sich aus einem nicht zuletzt hegemonialen und kulturellen Überlegenheitsgefühl gegenüber Menschen anderer Hautfarbe speiste, und der es ihnen erlaubte, sich wie selbstverständ-

lich über sie zu erheben. Diese Haltung hatte sich früh in der deutschen Filmbranche durchgesetzt.²¹

Schwarze Schauspielerinnen und Schauspieler nahmen die Rollen an, die ihnen zugeteilt wurden, eine große Auswahl hatten sie bei der DEFA nicht. Kaum rückten sie je in den Fokus der zeitgenössischen Kinoöffentlichkeit oder der gegenwärtigen Forschung.²² Dem gegenüber steht eine beachtlich große Anzahl von Schwarzen Personen, die in diesem Film mitwirkten und deren Namen in den Credits nicht auftauchen. Auch heute ist nur sehr wenig über sie bekannt. Einige wenige Namen sind überliefert, zum Beispiel der von Edith Rau und Anita Kraft.

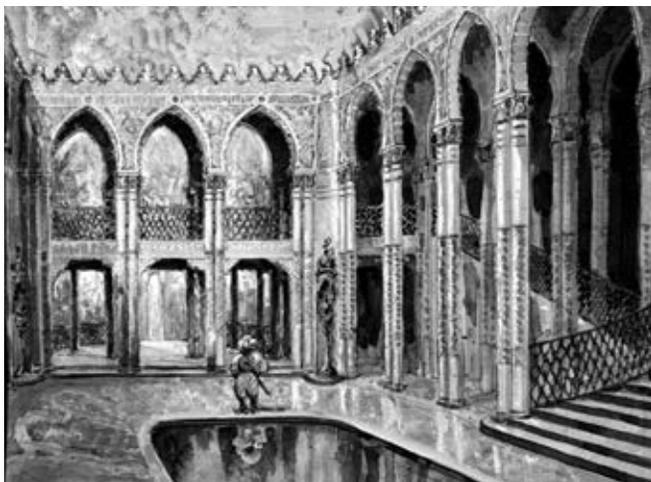
In *Die Geschichte vom kleinen Muck* mag die Präsenz Schwarzer Personen auf den ersten Blick weltoffen und zugewandt wirken, doch verliehen die Schwarzen Komparsen allein durch ihre Sichtbarkeit das nötige »exotische« Flair, ähnlich wie es aus Bildern orientalisierender Malerei des 19. Jahrhunderts bekannt war – zum Beispiel von den Malern Laurent Bouvier, Adrien Dauzats oder David Roberts. Die Schwarzen Mitwirkenden vervollständigten die Illusion eines fantastischen, aber in diesem Film diffus bleibenden Orientbildes. Sie trugen wie die prächtigen Set-Bauten, die nordafrikanische mit maurischen Elementen vereinen, und die besonders fantasievollen Kostüme von Walter Schulze-Mittendorf dazu bei, das Publikum in eine andere Welt zu versetzen. Dieser Märchenorientiert erhebt nicht den Anspruch, historisch korrekt oder gar ethnologisch präzise zu sein, sondern bietet einen vagen Assoziationsraum, eine Projektionsfläche für ein europäisches Publikum und seine Fantasien von einer »fremden« Welt.

Aus Unterlagen der Filmproduktion geht hervor, dass die mit dem Orient verbundene Exotik im Vordergrund

stand.²³ Dazu zählen nicht nur die für die damaligen Verhältnisse teuren »Originalsüdfrüchte«²⁴ wie Pampelmusen, Apfelsinen und Erdnüsse als Requisiten, die reichhaltig im Palast zu sehen sind, sondern ebenso der Einsatz der Tiere, die sich in ihrer natürlichen Umgebung niemals begegnet wären. Darunter Kamele, Löwen, Affen, Elefanten, Pferde, Papageien und Pfauen, die aus den Zoos von Dresden und Leipzig sowie vom Zirkus Busch ausgeliehen wurden. Daneben finden sich etliche Hühner und Katzen aller Art, die das Haus der Hexe Ahavzi (Trude Hesterberg) bevölkern.

Um diese Anziehungskraft des vermeintlich »Fremden« hervorzuheben, wurden auch zwei siebenjährige Schwarze Kinderkomparsen – Aki Wulkow, der auch in westdeutschen Produktionen spielte, und Anita Kraft – eingesetzt. Sie erhielten etwas mehr Gage für ihre Einsätze, »[d]a diese exotischen Besetzungen nach Meinung des Spielfilmstudios nur unter schwierigen Bedingungen zu beschaffen waren, mussten diese verhältnismäßigen Tagesgagen gezahlt werden.«²⁵ Interessant ist in diesem Kontext das Wort »beschaffen«, das die Kinder objektifiziert und auf eine Stufe mit schwer erhältlichen Requisiten wie Südfrüchte stellt.

Mit den unterprivilegierten und bisher in der Forschung weitgehend marginalisierten Schwarzen Komparsen führt *Die Geschichte vom kleinen Muck* standardisierte westliche Bild- und Repräsentationsmuster fort, die sich sowohl in US-amerikanischen Filmen wie D. W. Griffiths Bürgerkriegsepos *The Birth of a Nation* (1915) finden lassen wie auch in Filmproduktionen der Weimarer Republik, die nach dem Verlust der deutschen Kolonien am Ende des Ersten Weltkrieges entstanden, so zum Beispiel Joe Mays *Die Herrin der Welt* (1919) oder Fritz Langs *Der müde Tod* (1921).²⁶ Es waren zum Teil



Alhambra in Babelsberg: Der Palast des Sultans zeigt maurische Einflüsse (Szenenbildentwurf + gebautes Set)



und Tiere auf einer Ebene gleichgesetzt werden, wird ein rassistisches, menschverachtendes Klischee reproduziert, das schon die Nationalsozialisten bedienten. Es kann also auch beim Schnitt des Films kein Zufall gewesen sein, dass die Bilderabfolge entsprechend gewählt wurde. Jedoch geschah dies aller Wahrscheinlichkeit nach unbewusst (Bias)²⁸. Was drollig wirken sollte, verfestigt das Bild von Menschen, die mit Affen auf einer Stufe stehen. Diese respekt- und achtlosen Bilder haben eine alte und traurige Tradition, deren Höhepunkt man glaubte – mit der Zeit des Nationalsozialismus – hinter sich gelassen zu haben. Zugleich zeigt die Montage, wie fest solche Bildpraktiken verankert sind und wie hartnäckig sie sich hielten, auch wenn die DEFA-Filmschaffenden zu einer neuen Bildsprache und einem neuen filmischen Stil nach 1945 finden wollten.²⁹



Maske, »Blackfacing« und »Yellowfacing«

Deutschland hatte im Gegensatz zu den USA keine vergleichbar entwickelte Bühnentradition der »Minstrel Shows«, in der vornehmlich weiße Männer sich von Kopf bis Fuß schwarz bemalten, die Mundumrandung weiß konturierten und die Lippen in grotesker Weise mit roter Farbe überzeichneten. In diesem Aufzug imitierten sie afroamerikanische Performanz, das heißt deren Sprache, Gesang und Tanz, in zynischer Weise: Sie marginalisierten und stereotypisierten das Bild der Afroamerikanerinnen und -amerikaner als primitiv, naiv und dumm. Das Lachen des weißen Publikums war ein (Ver-)Lachen, das auf Ausschließen setzte. Aus dieser Tradition heraus entstand der Begriff des »Blackfacings«. Bereits in der Weimarer Republik traten US-amerikanische Minstrel-Truppen auf und verbreiteten in der Unterhaltungskultur die Praxis des Blackfacings, das auch in der Werbung, im Schlager und dem Kinofilm der 1910er-/20er-Jahre verbreitet war. Davon zeugen beispielsweise die Jules-Verne-Verfilmung *Die Reise um die Erde in 80 Tagen* (1919) des Regisseurs Richard Oswald³⁰ oder die Verwechslungskomödie *Die Boxerbraut* (Johannes Guter, 1926) mit Willy Fritsch.³¹

Auf den Bühnen, an Opernhäusern und im Film zog man damals wie selbstverständlich Visagistinnen und Visagisten hinzu, um sich für verschiedene Rollen zu maskieren. War bei Minstrels die Intention, sich über die Schwarzen Menschen zu erheben, versuchten Filme wie *Die Geschichte vom kleinen Muck* die schwarzen Körper durch weiße Personen möglichst unauffällig zu ersetzen, indem die Maske nicht grotesk überzeichnet, sondern möglichst »realistisch« wirkt. Was damals als »authentisch« gedacht war, um andere Kulturen zu imitieren, wirkt heute befremdlich auf viele Zuschauerinnen und Zuschauer. Was ein Publikum als authentisch oder realistisch wahrnimmt und was nicht, kann sich vor

Assoziationsmontage der Kinderkomparsen mit Rhesusaffen im Gegenschnitt

diese Verlusterfahrungen im Zusammenspiel mit postkolonialen Ambitionen und imperialistischer Nostalgie, die immer wieder dazu führten, dass Schwarze Schauspielerinnen und Schauspieler in Filmproduktionen des Nationalsozialismus gezeigt wurden.²⁷

Zu den rassistischen Momenten im Film gehört eine Szene mit den beiden Schwarzen Kindern. Durch eine sogenannte Assoziationsmontage werden die fröhlichen Kindergesichter mit rot-goldenen Turbanen in einer Nahaufnahme mit zwei angeketteten Rhesusaffen im Gegenschnitt verbunden. Auf der Metaebene werden die Kinder mit den Affen auf ein und dieselbe Stufe gestellt. Diese Bilder sind es, die sich unbemerkt im Bewusstsein des Publikums verankern und die Wahrnehmung nachhaltig prägen können. Wenn Menschen

dem zeitgeschichtlichen Hintergrund und gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen ändern.

Der Begriff »Blackfacing« ist entsprechend differenziert zu nutzen. Als Inszenierungsmittel zur Marginalisierung und Herabsetzung wird es in der *Geschichte vom kleinen Muck* nicht verwendet, wohl aber als Maske, um weißen Schauspielerinnen und Schauspielern die Hauptrollen zu überlassen. Diese damals übliche Inszenierungspraxis, dass man Schwarze Darsteller oder asiatische Schauspielerinnen für die geplanten Rollen nicht in Erwägung zog, um sich selbst zu repräsentieren, war das eigentlich rassistische Moment in der Produktion. Diese Praktiken stehen für die Asymmetrie der Macht- und Rollenverhältnisse. Wer sprechen und dramaturgisch wirkungsvoll agieren durfte, war präsent und wurde von Zuschauenden als Subjekt wahrgenommen.³² In *Die Geschichte vom kleinen Muck* gingen die Filmschaffenden offensichtlich davon aus, dass keine der Schwarzen Personen in der Lage war, eine tragende Rolle auszuüben.

Neben dem Blackfacing finden sich auch leicht gelblich getönte Masken mit länglichen, schmalen Bärten bei männlicher Rollenbesetzung, um einen asiatischen Phänotyp zu reproduzieren. Heute würde man von »Yellowfacing« sprechen, doch war der Terminus damals noch nicht geläufig. Ob die Praktiken des Black- und Yellowfacings überhaupt in der Zeit diskutiert oder

gar kritisiert wurden, muss zukünftige Forschung aufzeigen. In den Produktionsunterlagen wird zumindest deutlich, welche Materialien die Maskenbildnerinnen und Maskenbildner einsetzten, um diese »Spezialschminke« herzustellen.³³

Die in jener Zeit übliche Praxis des Black- und Yellowfacing ist, rassistisch kritisch betrachtet, als struktureller Rassismus zu bewerten und zieht sich durch die gesamte Filmproduktion.

Schlussbetrachtung

Die Intention der Filmschaffenden war es, humanitäre Werte wie Menschlichkeit, Freundschaft und Gleichheit zu vermitteln. Zugleich wird ein Wunsch nach Frieden unter den Völkern betont und mithilfe des abgewendeten Kriegs versinnbildlicht: Murad, der ehemalige Schnellläufer des Sultans, verliert den Brief, aber zerreißt ihn, anstatt die Kriegserklärung auszuhändigen.

Die Darstellung der Gleichheit unter den Menschen war den Filmschaffenden ein besonders großes Anliegen: Auch Menschen mit Körperbehinderung (in der Gestalt des kleinen Muck) gehören zum Volk und haben dieselben Rechte und gleichen Pflichten. Im Gegensatz zu diesen transportierten Werten steht der tatsächliche Umgang mit Menschen mit Behinderung in der DDR. Zwar wurde immer wieder betont, Menschen mit Behinderung ins Berufsleben zu integrieren,



Alle Sprechrollen, wie die der Ramudschins und der Sklavine, wurden mit weißen Schauspielenden mit getönten Masken besetzt



Farblich nuancierte Masken und fantastische Kopfbedeckungen, mit Schwarzen Komparsen im Hintergrund

doch unterschied sich der Zugang zum Arbeitsmarkt kaum von der Arbeitsmarktintegration und von sogenannten Behinderten-Werkstätten, also den Modellen und Methoden in der Bundesrepublik. Inklusiv war die Gesellschaft in diesem Sinne genauso wenig wie der Westen. Man rief zwar zu Antidiskriminierung auf, doch diskriminierte dabei auch im selben Atemzug. Nicht alle Kinder hatten Zugang zu Förderinstitutionen, und die Selektion der Kinder mit Behinderung fand ebenfalls schon sehr früh statt. Verbände, die sich mit diesem Thema aus medizinischer Sicht befassten, gab es keine. Bezieht man die Aussage der »Gleichheit unter Menschen« auf Menschen mit Behinderung, war dies sicherlich ein frommer Wunsch und eine Utopie, der man in Bezug auf Behinderte nachhing.³⁴

Aus einer diversitäts- und rassismuskritischen Perspektive betrachtet, besitzt der Film problematische Seiten. In Bezug auf Schwarze Menschen und asiatisch

gelesene Personen lässt sich festhalten, dass die Darstellungspraktiken klar an der Vorkriegszeit geschult waren: Der Einsatz der Schwarzen Komparsen und die farblich nuancierten Masken offenbaren, wie die Filmproduktion vorging. Von Gleichheit bei der Rollenbesetzung konnte keine Rede sein. Keine Schwarze Person spielt eine Sprechrolle. Die wenigen überlieferten Namen von Komparsinnen legen die Vermutung nahe, dass nicht eine Sprachbarriere den Einsatz verhinderte. Die einzigen tragenden Sprechrollen wurden von weißen Schauspielerinnen und Schauspielern mit entsprechender Maske übernommen. Die Komparsen sind wie die Staffage in einem Landschaftsgemälde, sie sind schmückendes Beiwerk und stumm. Sie sind dazu gedacht, dem Film die »kosmopolitische« Note zu verleihen, die notwendig war, um von »Völkern« sprechen zu können. Wirkliche Gleichbehandlung erlebten sie nicht.

Die strukturelle Benachteiligung für Schwarze Menschen zog sich auf sozialer und politischer Ebene ab den 1960er-Jahren weiter durch. Von ehemaligen Vertragsarbeiterinnen und Vertragsarbeitern aus verbündeten »Bruderländern« verschiedener afrikanischer Länder, wie Mosambik, Angola und Algerien, oder aus Vietnam, Kuba, Polen und Ungarn ist bekannt, wie streng das Zusammenleben in der DDR reglementiert war.³⁵ Die Menschen lebten abgesondert in Wohnunterkünften an den Stadträndern oder im Umland. Integration und gesellschaftliche Teilhabe waren dadurch erschwert. Enge Beziehungen zur DDR-Bevölkerung sollten nicht gepflegt werden, kam es doch zu Kontakten, drohte die unmittelbare Ausreise. Trotz dieser Einschränkungen ließen sich (Liebes-)Beziehungen zwischen Ostdeutschen und Vertragsarbeiterinnen und Vertragsarbeitern nicht verhindern; Eheschließungen waren jedoch mit großem bürokratischem Aufwand verbunden.

Kapitalismus und Korruptionskritik wurden im Film durch die Dialoge zwischen den Ramudschins und dem Prinzen Bajazid am Sultanshof ausführlich dargestellt. Die Produktionsunterlagen legen dar, wie die Szenen gelesen werden sollen:

»Der Filmbesucher wird dadurch ohne weiteres zu der Erkenntnis geführt, daß im Feudalismus wie auch im Kapitalismus eine kleine, mit dem Volke niemals verbunden gewesene einflußreiche Schicht über Krieg und Frieden der Völker bestimmte und [dass] die Kriegstreiber der imperialistischen Staaten auch heute in ihrer unersättlichen Gier nach Macht, Maximalprofit und Weltherrschaft die friedliebenden Völker in einen Weltbrand ungeheuren Ausmaßes stürzen wollen.«³⁶

Es war ein leichtes, sich hinter dieser Botschaft die Sympathien der damaligen Bevölkerung zu sichern. Die klare antikapitalistische Botschaft des Filmes wurde

dramaturgisch wirksam an das Filmende gesetzt: Der kleine Muck entschließt sich, auf seine Wunderutensilien, die roten Zauberschuhe und den Zauberstock, zu verzichten und hinterlässt beides im Sand. Die Aussage ist deutlich und führt zurück zur Anfangsszene des Films: Handwerk und ehrliche Arbeit. Der Film beginnt in einer Töpferei und endet mit der Absage an Magie, Reichtum, Glück und andere Zaubereien. Muck wird zum Schluss von den Kindern und dem Volk gefeiert und ist somit endgültig ein Teil der Gemeinschaft. Ein Schwarzer Komparse ist in dieser Abschlussequenz nicht mehr zu sehen.

Die multiperspektivische Untersuchung von *Die Geschichte vom kleinen Muck* verdeutlicht, wie wichtig es ist, den deutschen Film aus einer diskriminierungskritischen Perspektive heraus zu betrachten und in eine umfassende Film- und Zeitgeschichte einzuordnen. Sie kann den Blick für Themen der gesellschaftlichen Vielfalt schärfen, Diskriminierungsmuster erkennbar machen und die Auseinandersetzung mit Filmen aus einer anderen Zeit lenken. Bis heute ist wenig über den Einsatz von People of Color³⁷ in Filmproduktionen in Ost- wie auch Westdeutschland bekannt. Wie waren deren Wege zum Film? Welche Gage erhielten sie? Unter welchen Drehbedingungen arbeiteten sie? Zu welchem Zeitpunkt hatten sie Zugang zu Schauspielschulen und welche Karrierewege standen ihnen offen? Was hätten sie heute aus ihrer Perspektive über die Filmproduktionen zu erzählen?

Die Beantwortung all dieser Fragen wird in weiteren Recherchen das Potenzial entwickeln, eine noch nicht gehörte deutsch-deutsche Filmgeschichte aus einer postkolonialen Sicht zu schildern, die zugleich den humanistischen Ideengehalt der Filme und die Leistung der Filmschaffenden würdigt. ■

Endnoten

- 1 Eine erste Übertragung ins Deutsche, die jedoch auf einer französischen Fassung basiert, legte August Ernst Zinserling 1823 vor; eine Übersetzung aus dem Arabischen erfolgte durch Gustav Weil zwischen 1837 und 1841.
- 2 Oppenheimer war ein jüdischer Händler und einflussreicher Finanzier am Hof des Herzogs Karl Alexander von Württemberg. Nach antijüdischen Diffamierungen und Intrigen wurde er 1738 hingerichtet. Mehr zur Rezeption in Literatur und Film siehe: Jörg Koch: Joseph Süß Oppenheimer, genannt »Jud Süß«. Seine Geschichte in Literatur, Film und Theater. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011.
- 3 Mit den »Anderen« ist das Konzept der kulturellen Alterität oder auch des »Otherings« gemeint. Der Begriff kommt aus der postkolonialen Theorie und ist in der Rassismuskritik geläufig. Er beschreibt, wie sich Menschengruppen voneinander distanzieren und differenzieren, um die eigene »Normalität« zu betätigen.
- 4 Antisemitische Codes sind weit verbreitete Metaphern, Allegorien oder bildliche Darstellungen, die im kulturellen Gedächtnis verankert sind und jüdische Personen bewusst oder unbewusst diskreditieren und herabwürdigen.
- 5 Wilhelm Hauff: Die Geschichte von dem kleinen Muck. Der Zwerg Nase. Stuttgart: Reclam 2000 (Universalbibliothek Nr. 7702), S. 4.
- 6 In der Verfilmung durch Staudte begibt sich der kleine Muck hingegen auf die Suche nach dem »Kaufmann, der das Glück zu verkaufen hat«. Dass das Glück nicht käuflich ist, erkennt die Hauptfigur am Ende des Films, was vor dem Hintergrund der Konkurrenz zur Bundesrepublik in den 1950er Jahren auch als antikapitalistische Botschaft gelesen werden kann.
- 7 Der Szenograf Hans Poppe bleibt zwar in den Filmcredits ungenannt, doch legen eine Reihe seiner Entwurfszeichnungen für die Set-Bauten nahe, dass er an dem Film mitgewirkt hat und seine Entwürfe umgesetzt wurden. Weitere Entwürfe sind von Heinz Zeise und Willi Eplinius

- erhalten (vgl. Corinna A. Rader: Von wahren Kunstwelten. Szenographie im DEFA-Märchenfilm. Ilmtal-Weinstraße: Verlag u. Datenbank für Geisteswissenschaften (VDG) 2021, S. 54 und S. 339-340).
- 8 Mehr zu den Set-Bauten siehe ebd., S. 53-59 und S. 339-344.
 - 9 Abschrift: An das Ministerium für Volksbildung, Herrn Heilmann, Berlin W8, Wilhelmstrasse 68, 19.2.1953. Betr. Kinder - Drehgenehmigung für den Film *Die Geschichte vom kleinen Muck*, Mitteilung aus Babelsberg vom 26.5.1953, Teichmann Produktion über die Erlaubnis der Kinderarbeitszeit, BArch 117/53228.
 - 10 Dialogliste: 2. Akt, Schulhaus, S. 8, Text Schulmeister.
 - 11 Zum westlichen Orientalismus grundsätzlich siehe Edward W. Said: Orientalismus. Aus dem Englischen von Hans Günter Holl. 4. Auflage. Frankfurt am Main: S. Fischer 2014.
 - 12 Mehr dazu in Dorett Molitor: Zur Entstehung und zum Bestand der Szenographie-Sammlung des Film museums Potsdam. Einblick in die Produktion und das Szenenbild des gescheiterten Filmprojekts »Mutter Courage und ihre Kinder« (1955) von Wolfgang Staudte. In: kunsttexte.de, Nr. 1, 2014. In: https://www.defa-stiftung.de/fileadmin/DEFA_Stiftung/Dateien/Artikel/Dorett-Molitor--Mutter-Courage-im-FM-Potsdam.pdf [21.8.2024].
 - 13 Wolfgang Staudte in: *Kein Untertan - Wolfgang Staudte und seine Filme* (Malte Ludin, 1976).
 - 14 Ralf Schenk: Über die Filme von Wolfgang Staudte. In: Alf Gerlach/Uschi Schmidt-Lenhard (Hg.): Wolfgang Staudte »... nachdenken, warum das alles so ist«. Marburg: Schüren 2017, S. 164-186, hier S. 165.
 - 15 Ebd.
 - 16 Protokoll der Sitzung des Künstlerischen Rates, 6.12.1952, S. 11. BArch DR 1/4428.
 - 17 Nach Ende des Zweiten Weltkrieges klassifizierten die Alliierten eine Reihe nationalsozialistischer Propagandafilme als Verbotsfilme. Zu diesem Korpus gehören neben *Jud Süß* auch *Kolberg* (1945) und *Hitlerjunge Quex* (1933). Diese ehemaligen Verbotsfilme, die sich seit 1966 im Rechtebestand der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung befinden und von ihr bewahrt werden, bilden die Basis für die sogenannten Vorbehaltsfilme, die für die Öffentlichkeit nicht frei zugänglich sind. Sie dürfen nur mit einem einführenden Vortrag und einer Diskussion vorgeführt werden.
 - 18 »Kolonie Strupp« war das erste Filmprojekt, an dem Staudte arbeitete, das jedoch nie fertiggestellt wurde (vgl. Anett Werner-Burgmann: »Augenzeugen melden sich überall dort zu Wort, wo etwas los ist.« Die DEFA-Wochenschau *Der Augenzeuge* in ihren Anfängen. In: Fredrik Lang (Hg.): Befreite Leinwände. Kinopolitik und Filmkultur in Berlin 1945/46. Wien: Synema 2023, S. 141-150, hier S. 145.
 - 19 Charlotte Ulbrich (1912-1999): Schauspielerin; in zweiter Ehe verheiratet mit Peter Podehl. In: https://peterpodehl.com/?page_id=556 [23.10.2024].
 - 20 Zu People of Color in der Rolle von Assistenzfiguren im Film vgl. Sabine Moller: *North by Northwest* - Hitchcocks Klassiker aus geschichtsdidaktischer Perspektive. In: Anett Werner-Burgmann u. a. (Hg.): BildFilmRaum. Zwischen den Disziplinen. Weimar: VDG 2019, S. 123-129, hier S. 124.
 - 21 Vgl. Tobias Nagl: Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino. München: edition text + kritik 2009.
 - 22 Einzig Claudia Schwabe hat bisher auf die exotischen Stereotype des Märchenfilms hingewiesen, vgl. Claudia M. Schwabe: Orientalism and Ethnic Drag in DEFA Fairy-Tale Film: Wolfgang Staudte's *The Story of Little Mook*. In: *Marvels & Tales*, Nr. 2, 29. Jg., 2015, S. 324-342.
 - 23 Kiebel: Sonderbericht über die Kinderwagen im Film *Die Geschichte vom kleinen Muck* des DEFA-Studios für Spielfilme in Potsdam-Babelsberg an das Ministerium der Finanzen, Hauptverwaltung Finanzrevision, 21.7.1953, S. 4. BArch DR 117/53228.
 - 24 Freistellung eines Westmarkbetrages für den Film *Die Geschichte vom kleinen Muck*, 27.3.1953. BArch DR 117/32997.
 - 25 Kriebel, Sonderbericht, S. 4; Hervorhebung durch die Autorinnen. Aus dem Sonderbericht an das Finanzministerium geht die höhere Bezahlung der beiden Kinder, die hier zudem noch mit dem N-Wort bezeichnet werden, deutlich hervor (ebd.).
 - 26 Mehr zu dem Spannungsverhältnis von postkolonialer Nostalgie und nationaler Identität in den Filmen der Weimarer Republik vgl. bei Tobias Nagl: Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino.
 - 27 Dafür kann beispielsweise der nationalsozialistische Kolonialfilm *Ohm Krüger* (1941) von Hans Steinhoff stehen.
 - 28 Mit dem Begriff »Unconscious Biases« sind unbewusste Vorurteile gegenüber Personen auf der Grundlage von Hautfarbe, ethnischer Herkunft oder Religionszugehörigkeit gemeint. Solche kognitiven Wahrnehmungsverzerrungen führen oft zu Benachteiligungen von People of Color, beispielsweise bei der Leistungsbewertung oder auf dem Arbeits- oder Wohnungsmarkt in einer weißen Mehrheitsgesellschaft.
 - 29 Werner-Burgmann, Augenzeugen melden sich, S. 146-148.
 - 30 Mehr dazu bei Anett Werner-Burgmann: Die Welt zu Gast in Berlin. Exotismen und Stereotype in Richard Oswalds *Die Reise um die Erde in 80 Tagen* (1919). In: *Filmblatt*, Nr. 81, 28. Jg., 2023, S. 3-17, hier S. 14-15.
 - 31 Vgl. Nagl, Die unheimliche Maschine, S. 714-723.
 - 32 Der Begriff »Silencings« meint in der Rassismuskritik das zum Schweigen bringen als Gewaltakt und als Unterordnung. People of Color und Schwarze Menschen haben einschlägige Erfahrungen damit.
 - 33 Benötigt wurden u. a. Rizinus- und Sonnenblumenöl in größeren Mengen, die nur über den Außenhandel zu beschaffen waren (vgl. Antrag an das Staatliche Komitee für Filmwesen, Abteilung Planung, Herr Lungwitz, 26.3.1953. BArch DR 117/32456). Das Maskenbild gestalteten Alois Strasser, Willy Roloff, Elfriede Kuster und Sabine Brodt.
 - 34 Mehr dazu bei Ulrike Winkler: Mit dem Rollstuhl in die Tatra-Bahn: Menschen mit Behinderungen in der DDR: Lebensbedingungen und materielle Barrieren. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2023; Gisela Helwig: Am Rande der Gesellschaft. Alte und Behinderte in beiden deutschen Staaten. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1980; Sebastian Barsch: Geistig behinderte Menschen in der DDR. Erziehung - Bildung - Betreuung. Oberhausen: Athena-Verlag 2007; Pia Schmöser: Familiäre Rehabilitation? Eine Alltagsgeschichte ostdeutscher Haushalte mit behinderten Kindern (1945-1990). Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag 2023.
 - 35 Zu Arbeitsmigration in der DDR siehe Kim Christian Primel (Hg.): Transit - Transfer. Politik und Praxis der Einwanderung in der DDR 1945-1990. Berlin: BeBra Wissenschaft Verlag 2011; Ulrich van der Heyden (Hg.): Mosambikanische Vertragsarbeiter in der DDR-Wirtschaft. Hintergründe - Verlauf - Folgen. Berlin: Lit-Verlag 2014; Karin Weiss (Hg.): Erfolg in der Nische? Die Vietnamesen in der DDR und in Ostdeutschland. Münster: LIT 2005.
 - 36 Ministerium für Kultur, Hauptverwaltung Film, HA Produktion-Sasse/Verfasser nicht lesbar: Analysierung des Films *Die Geschichte vom kleinen Muck*, 21.12. [vermutlich 1953 oder 1954] S. 1, BArch DR 1/4440.
 - 37 People of Color und das davon abgeleitete Kürzel PoC sind keine Bezeichnungen für Hautfarben, sondern eine Selbstbezeichnung von Menschen, die in ihrem Lebensalltag in einer mehrheitlich weißen Gesellschaft Diskriminierungen in Form von Rassismus erleben.



Alois Švehlík in
Jörg Ratgeb - MALER -
(Bernhard Stephan, 1977)

500 Jahre Bauernkrieg

■ Mirko Wiermann über Programmschwerpunkte im DEFA-Filmverleih

Im Frühjahr 2025 jährt sich die zentrale Phase des Bauernkriegs zum 500. Mal: Am 15. Mai 1525 kulminierten in der Schlacht von Frankenhausen revolutionäre Entwicklungen, die die Jahre 1524 bis 1526 umfassten und sich auf mehrere deutschsprachige Länder erstreckten. Aus diesem Anlass präsentiert der DEFA-Filmverleih eine Programm-Empfehlung, bestehend aus fünf Spiel-, drei Kurz-Dokumentar- und zwei Trickfilmen, die von den DEFA-Studios zwischen 1954 und 1988 produziert wurden.

Frühbürgerliche Revolution, Bauernbefreiung und Deutscher Bauernkrieg bilden Sujets, mit denen sich die DEFA während der gesamten Zeit ihres Bestehens beschäftigte. Bedingt durch die von offizieller Seite vorgegebene Lesart der frühneuzeitlichen Geschichte, dominiert dabei die Darstellung des Pfarrers und Reformators Thomas Müntzer als Musterbeispiel eines in die Zukunft weisenden, volkstümlichen Helden; aber auch Positionierung und Verantwortung von Künstlern in Epochen sozialer Umwälzung stellen ein wiederkehrendes Themenfeld dar.

Die Filmbiografie *Thomas Müntzer* (DDR 1955/56, 131 min) von Martin Hellberg erzählt vom Wirken des Theologen Müntzer (Wolfgang Stumpf) in Allstedt und Mühlhausen, wo er zur Leitfigur des Bauernkriegs aufsteigt. Die Niederlage des aufständischen Bauernhee-

res in der Schlacht bei Frankenhausen, nicht zuletzt verursacht durch Uneinigkeit in den eigenen Reihen, führt zu Müntzers Gefangennahme und Hinrichtung in Heldringen. Hellbergs Film nach einem Szenarium von Friedrich Wolf entwirft ein opulentes Zeitbild, das vor allem in aufwendig inszenierten Massen- und Schlachtenszenen seine Wirkung entfaltet.

Mit *Till Eulenspiegel* (DDR 1974, 104 min), basierend auf dem mittelalterlichen Volksbuch und nach einer Filmerzählung von Christa und Gerhard Wolf, schuf Rainer Simon einen seiner radikalsten Filme: Am Vorabend des Bauernkrieges revoltiert der Schalk Till Eulenspiegel (Winfried Glatzeder) auf anarchische Weise gegen die Obrigkeiten, indem er deren Schwächen öffentlich ausstellt. Die Repräsentation des »Plebejische[n] als Kraft« war zwar offiziell erwünscht, die Aktionen von Simons provokantem Protagonisten konnten allerdings auch als verschlüsselte Attacke auf die politischen Führungsschichten der DDR gelesen werden.

Jörg Ratgeb - MALER - (DDR 1977, 99 min) von Bernhard Stephan hinterfragt Stellung und Verantwortlichkeit eines schöpferisch Tätigen in politisch brisanten Zeiten. Geschildert wird die Odyssee des Malers Jörg Ratgeb (Alois Švehlík), der zu Beginn des 16. Jahrhunderts nach einem Modell für sein Christus-Gemälde sucht. Allenthalben begegnet er dem Elend der



Gerd Michael Henneberg in **Tilman Riemenschneider** (Helmut Spieß, 1958)



Rolf Hoppe (Mitte) in **die bößewichter müssen dran** (Thomas Kuschel, 1975)

unterdrückten Bauern und den Gewaltexzessen der Herrschenden. Weigerte er sich anfangs noch, die Fahne der Bundschuh-Bewegung zu zeichnen, erkennt der Maler immer deutlicher, dass er seine Position als Künstler wie als Mensch neu justieren muss.

Im Zentrum von **Tilman Riemenschneider** (DDR 1958, 98 min) von Helmut Spieß steht abermals ein Kunstschaffender in einem ambivalenten Verhältnis zur Macht. Der arrivierte Würzburger Bildschnitzer Riemenschneider (Emil Stöhr) ist Ratsherr und verkehrt zugleich freundschaftlich mit dem Fürstbischof Konrad von Thüngen (Gerd Michael Henneberg). Als Riemenschneider 1525 jedoch Partei für die aufbegehrenden Bauern ergreift, wendet sich diese Beziehung: Thüngen lässt den Künstler inhaftieren und in der Festung Marienberg foltern.

Der von Thomas Kuschel im DEFA-Studio für Dokumentarfilme inszenierte Jugendfilm **die bößewichter müssen dran** (DDR 1975, 67 min) erzählt die (fiktive) Geschichte der Grünthaler Bauern, die sich im Herbst 1524 gegen den ausbeuterischen Grafen Joachim und seine Handlanger zur Wehr setzen. Unter Führung des Musikers Christian (Rolf Hoppe) überwältigen sie den Grafen und wollen ihn vor ein Bauerngericht stellen. Als Filmtitel wählte Kuschel ein Zitat aus Thomas Müntzers »Allstedter Aufruf« vom April 1525.

Klaus Schulzes Kurz-Dokumentarfilm **Thomas Müntzer** (DDR 1988, 30 min) präsentiert den Reformator erneut als Schlüsselfigur des Deutschen Bauernkriegs und schildert dessen Leben anhand seiner Thüringer Wirkungsstätten. Parallel dazu wird die Müntzer-Pflege in der DDR mit ihren Querbezügen zu geschichtlichen Ereignissen beleuchtet. Auch **Dass ihnen der arme Mann Feind wird** (DDR 1975, 17 min) von Wolfgang Bartsch wirft einen Blick auf die im Bauernkrieg führende Rolle Müntzers, der nicht nur die Kirche reformieren, sondern die weltliche Ordnung in toto verändern woll-

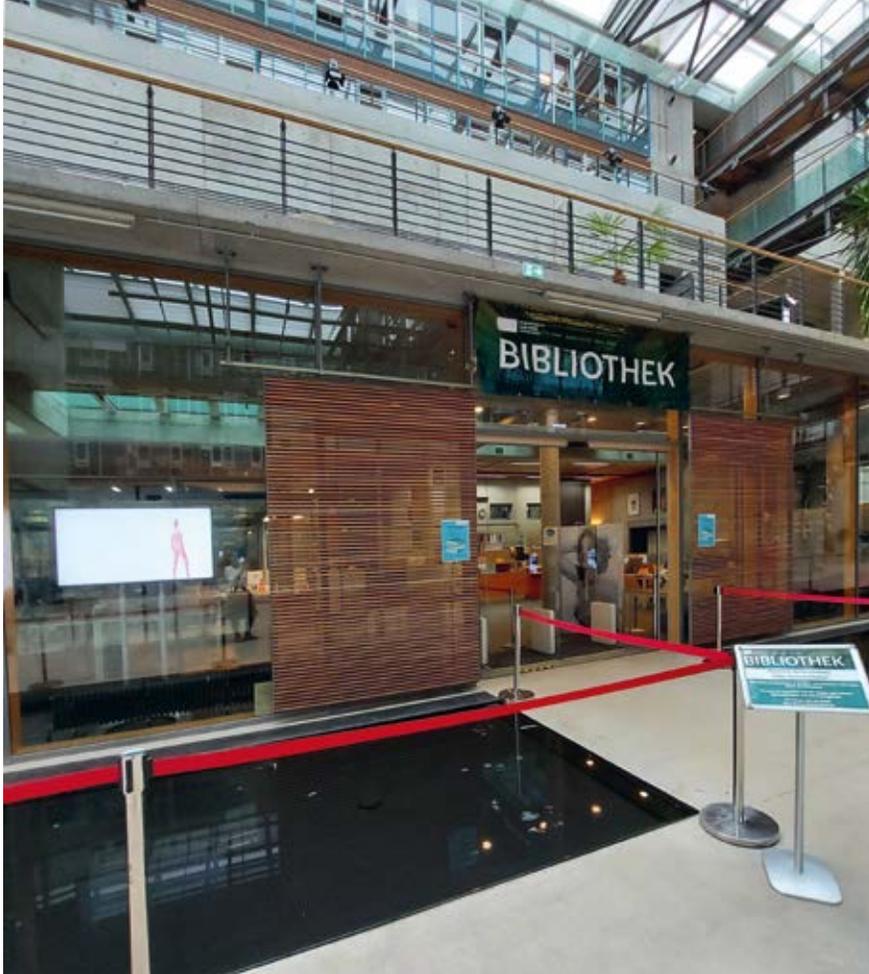
te. Ted Tetzkes **Schlacht am Bild** (DDR 1988, 21 min) berichtet von der Entstehung des Panoramagemäldes über Frühbürgerliche Revolution und Bauernkrieg in Bad Frankenhausen, das der Leipziger Maler Werner Tübke in zwölfjähriger Vorbereitungs- und Arbeitszeit auf 14 mal 123 Metern Leinwand und mit der Darstellung von 3.000 Figuren schuf.

Die beiden Puppentrickfilme **Till Eulenspiegel und der Bäcker von Braunschweig** (DDR 1954, 25 min) und **Till Eulenspiegel als Türmer** (DDR 1955, 23 min) des sorbischen Regisseurs Johannes (auch: Jan) Hempel widmen sich dem gewitzten Narren Eulenspiegel, der einerseits einem gewinnsüchtigen Bäcker einen Streich spielt, andererseits verarmten Bauern gegen einen habgierigen Grafen hilft.

Alle Titel wurden von der DEFA-Stiftung digitalisiert und liegen 2025 im Verleih zur Ausleihe als DCP vor. ■



Plakate von **Till-Eulenspiegel**-Animationsfilmen (1955 + 1954)



Bibliothek an der Filmuniversität
Babelsberg KONRAD WOLF, 2021

Miszelle

■ Archivarius

Ein Buch fehlt. Ein Buch? Ein Buch! Was für ein Buch? Das über uns. Ein Buch über uns? Hat man so was schon gehört? Sie zählen durch: Alle Bücher sind noch da.

Und doch fehlt in der Filmbibliothek der Filmuniversität Babelsberg tatsächlich ein Buch. Ein Buch über die Filmbibliothek. Wer die Filmbibliothek bewirbt als »die älteste Spezialbibliothek für Film, Fernsehen und Medien in Deutschland, als zentrale Forschungseinrichtung für alle aus dem In- und Ausland«, beruft sich nolens volens auf die Geschichte dieser Bibliothek, auf die Geschichtlichkeit ihrer Bestände, um Eigenart und Tragweite ihrer Bestimmung ermitteln und vermessen zu können.

Dem internationalen Filmkongress 1935 in Berlin folgte 1936 die Ufa-Lehrschau, der ein Jahr später eine umfassende Filmbibliothek zur Seite gestellt wurde, die erste deutsche von Rang mit Beständen seit Anfang des Films in Deutschland. Der Krieg machte alles zunichte.

1946 ging die DEFA i. Gr. daran, die verstreuten Teile der Bibliothek zu suchen und unter einem ruinösen Dach zu vereinen. Die heimgeholten ausgelagerten Bibliotheksbestände und der Zustand der hauseigenen Bestände zwangen zu langandauernder Restaurations-

arbeit. Der Verschleiß an Bibliothekarinnen war enorm. Gleichwohl sah sich der DEFA-Vorstand in der Pflicht, diese Literatur durch neue Bücher und Zeitschriften aus allen Zonen in der Werksbibliothek zu ergänzen, deren aparter Teil die unikale Ufa-Bibliothek war und blieb. Die griff sich die sowjetische »Linse«, weil alles, was zur Ufa gehörte, Kriegsbeute war, gab sie aber 1950 der DEFA wieder zurück. Inzwischen wusste die damit nichts anzufangen: Waren 1945/46 Film- und Kinoenthusiasten am Werk, waren es nunmehr Funktionäre. Immerhin: Die Bibliothek blieb zusammen, abgeschoben in die »Möwe«, dem Club der Bühnen- und Filmschaffenden.

Ende der 1950er, Anfang der 60er-Jahre wollten die neuen Filmforscher, seien es die des Staatlichen Filmarchivs oder die der Koordinierungsstelle für Filmforschung, aus der die Zentralstelle für Filmforschung und daraus das Institut für Filmwissenschaft (1970) wurde, sich die Filmbibliothek unter den Nagel reißen. Was sie nicht wussten: Sie holten die Filmbibliothek zwar aus der »Möwe«, doch als Kulturerbe und Forschungszukunft wurde sie, gedeckt von einem Ministerratsbeschluss, als Zentrale Filmbibliothek (ZFB) dem Ministe-

Impressum

Herausgeber

DEFA-Stiftung, Berlin 2024
V. i. S. d. P.: Stefanie Eckert
ISSN (Print) 2940-2891
ISSN (Online) 2940-2905

Redaktion

Linda Söffker

DEFA-Stiftung

Franz-Mehring-Platz 1
10243 Berlin
Telefon 030-29784810
info@defa-stiftung.de
www.defa-stiftung.de



Lektorat

Gabriele Funke

Gestaltung, Satz und Herstellung

Heike Schmelter, MediaService GmbH
Druck und Kommunikation



Konrad
Wolf 100

rium für Kultur direkt unterstellt. Was Vorteile mit sich brachte: eine sich selbst verwaltende Einrichtung, fachlich auf der Höhe und von Frauen besorgt.

Zuerst Lisa Klaube, gelernte Bibliothekarin, jung genug, um 1956 in der »Möwe« die Theaterbibliothek einzurichten und die Filmbibliothek zu übernehmen, und erfahren genug, um 1961 mit letzterer in die Kronenstraße zu wechseln und deren Leitung zu übernehmen und sich gegen den Ansturm selbst ernannter Wissenschaftsverwalter zu behaupten.

Ende 1986 folgte ihr Lydia Gerke (i.e. Lydia Wiehring von Wendrin) auf diesen Platz. 1968 hatte sie eine Suchanzeige in die Kronenstraße geführt, wo sie auch ihr Fernstudium als Diplom-Bibliothekarin abschloss. Zunächst für Zeitschriften und Rara zuständig, wurde sie zu den Gremien der Wissenschaftler hinzugezogen und führte die EDV in der Bibliothek ein, lange bevor das Allgemeingut wurde.

Ihr zur Seite trat 1988 Kirsten Lehmann (i.e. Kirsten Otto). Als Buchhändlerin, die sie war, wollte sie Unter den Linden nicht mehr nur Bücher schleppen von hinten nach vorn und vorn nach hinten. Wieder war es eine Suchanzeige in der Kronenstraße 10, die sie zur ZFB (Zentrale Filmbibliothek) führte. Was sie nicht ahnte: Es sollte schlimmer kommen. »Wende«-Zeit und Hauskündigung machten die Filmbibliothek heimatlos. Die Frauen gingen selbst auf Suche nach einem Depot für die Bücher, was wieder hieß: Bücher schleppen von hinten nach vorn und vorn nach hinten. Niemand, außer die Bibliothekarinnen selbst, kümmerte sich um die ZFB und das Schicksal der Bücher. Wenn sie die Flucht ergriffen hätten, wären die Bestände in alle Welt zerstoßen.

Ende 1992 kam die Filmbibliothek schlussendlich nach Babelsberg zurück, wo ihre Epoche begonnen hatte und nun ihr Ende fand in der Zusammenlegung mit der Hochschulbibliothek der HFF. Nach Lydia Wiehrings Abschied 2013 trat Kirsten Otto in ihre Stapfen und war mit ihrer Erfahrung »Instanz« der Etage, ohne es zu sein oder vorgeben zu wollen. Und ging als Letzte ihrer Equipe am 31. März dieses Jahres in den vorzeitigen Ruhestand. Damit fand die Epoche auch personell ihr Ende.

Einer neuen Epoche Gestalt zu geben, liegt nun in den Händen der Filmuniversität Babelsberg, beginnend mit Präsidentin Susanne Stürmer und Bibliotheksleiterin Katja Krause. Kirsten Otto ihrerseits wollte ihre Kolleginnen und Nachfolger nicht im Regen stehen lassen und überreichte ihnen beim Abschied eine von ihr verfasste Kladde: »Wie mache ich's bloß??? Kleine Handreichung für Fragen/Notfälle«.

Drei starke Frauen. Eine hat von der anderen gelernt, den Schatz zu hüten und zugänglich zu halten. Mit ihnen ist die einstige Filmbibliothek in der Gegenwart angekommen. Eine Gegenwart, die auf einer starken Geschichte fußt. Fehlt nur das Buch dazu. ■

Rückblick 2024

INITIATIVEN

DEFA-Tagung: »Quo vadis DEFA-Forschung?«

Vom 29. bis 31. Mai 2024 fand in Zusammenarbeit mit der Universität Rostock die internationale Tagung »Quo vadis DEFA-Forschung? Neue Perspektiven im Umgang mit dem Filmerbe der DDR« statt. Ziel der Tagung war zum einen die Erhebung eines Status quo der derzeitigen DEFA-Forschung und zum anderen eine interdisziplinäre Erweiterung der Forschungsperspektiven und Fragestellungen zum DEFA-Filmerbe. Über hundert Forschende und Filmschaffende haben mit ihren Referaten dazu beigetragen, neue Markierungen zu setzen und das weitverzweigte Netzwerk – unter Einbeziehung des wissenschaftlichen Nachwuchses – zu stärken.



Arbeitsgruppe »Aufarbeitung«

Die DEFA-Stiftung hat gemeinsam mit der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und dem Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung eine Arbeitsgruppe zur Aufarbeitung der strukturellen und personellen Vernetzung des Filmwesens der DDR mit dem Ministerium für Staatssicherheit (MfS) initiiert. Geplant ist ein langjähriges Forschungsprojekt, das die Arbeit des MfS im Hinblick auf das Filmwesen der DDR aufarbeitet. Die Arbeitsgruppe möchte auch Gespräche mit Personen führen, die innerhalb des Filmwesens der DDR Erfahrungen mit dem MfS gemacht haben. Bitte schreiben Sie an ag-aufarbeitung@defa-stiftung.de oder melden Sie sich telefonisch bei Linda Söffker unter +49 30 2978-4814. Die Gespräche werden selbstverständlich vertraulich behandelt.

»Wir haben die Wahl!«

Unter dem Slogan »Wir haben die Wahl!« rief die DEFA-Stiftung zusammen mit bekannten DEFA-Schauspielerinnen und -Schauspielern zur Beteiligung an den Landtagswahlen in Thüringen, Sachsen und Brandenburg im September 2024 auf. Die Filmschaffenden teilen die Sorge vor einem Rechtsruck in der politischen Landschaft und warnen vor Ausgrenzung und Leichtgläubigkeit. Über den gesamten Monat August wurden über die Online-Kanäle der DEFA-Stiftung – YouTube, Instagram und Facebook – Videoclips mit kurzen Statements der Schauspielerinnen und Schauspieler veröffentlicht. Jeder Videoclip begann mit einer Szene aus einem DEFA-Film, in dem die jeweiligen Darstellerinnen und Darsteller mitwirkten und den sie anschließend kommentierten. Die Szenen griffen Themen wie Migration, Umgang mit Andersdenkenden oder zu Frauen- und Jugendbildern auf.

FÖRDERPROGRAMM FILMERBE 2024



Das »Förderprogramm Filmerbe« zur digitalen Sicherung und Zugänglichmachung der deutschen

Filmgeschichte ist gefährdet. Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien hat für das Jahr 2024 ihren Beitrag um ein Drittel gekürzt und bereits angekündigt, dass diese Kürzung auch 2025 gelten soll. Erste Bundesländer stellen nun ihren Beitrag ab 2025 komplett infrage. Es ist derzeit nicht absehbar, wie sich das Programm kurz- bis mittelfristig entwickeln wird.

Im Jahr 2024 wurde die Förderung der Digitalisierung unter anderem für folgende Titel bewilligt:

- Spielfilme: *Solo Sunny* (1979) von Konrad Wolf und *Aus meiner Kindheit* (1974) von Bernhard Stephan
- Dokumentarfilme: *Verriegelte Zeit* (1990) von Sibylle Schönemann, *Berlin - Auguststraße* (1979) von Günter Jordan und *unter anderem Schwarze Pumpe* (1955) von Jürgen Thierlein
- Trickfilme: unter anderem *Die fliegende Windmühle* (1978-1981) von Günter Rätz, utopische Animationsfilme von Hans-Ulrich Wiemer und Kurt Weiler sowie Kurzfilme mit Umweltbezug von Klaus Georgi

DVD-VERÖFFENTLICHUNGEN

In der Edition »Filmjuwelen« werden seit August 2023 regelmäßig DEFA-Filme auf DVD und Blu-ray herausgebracht. Allen Filmen liegen filmhistorische Booklets, häufig auch Zeitzeugengespräche mit Filmschaffenden und Kurzfilme als Bonusmaterial bei.

250 Jahre Caspar David Friedrich

Am 5. September 2024 jährte sich der Geburtstag des Malers Caspar David Friedrich zum 250. Mal. Zusammen mit der Edition »Filmjuwelen« und Schamoni-Film erschien die deutsch-deutsche Co-Produktion *Caspar David Friedrich - Grenzen der Zeiten* (Peter Schamoni, 1986) auf DVD und Blu-ray.

Frank Beyer

Frank Beyer bescherte der DDR mit der Tragikomödie *Jakob der Lügner* (1974) die einzige Oscar-Nominierung und kam mit dem Gegenwartsfilm *Spur der Steine* (1966) ins Visier der Zensur. In der Edition »Filmjuwelen« ist nun das DEFA-Gesamtwerk des Regisseurs Frank Beyer in einer 13-teiligen DVD-Edition erschienen. Die Box enthält zahlreiche Bonusmaterialien, darunter Beyers frühe Kurzfilme aus der Satire-Reihe *Das Stacheltier*, Gespräche mit an den Filmen beteiligten Zeitzeuginnen und Zeitzeugen sowie ein umfangreiches Booklet.

DEFA ONLINE

Im Dezember 2023 startete die DEFA Distribution gemeinsam mit der WDR mediagroup den FAST-Channel DEFA TV. FAST steht für »Free Ad-Supported Streaming TV«, also kostenloses, werbefinanziertes Streaming. Sender dieser Art sind ohne Abonnement verfügbar. DEFA TV spielt eine Mischung aus Spielfilm-Klassikern verschiedener Genres. Ergänzt wird das Portfolio um Dokumentationen und Zeichen- und Puppentricksfilme. Alle vier Wochen wird das Programm sukzessive gegen neue Inhalte aus dem DEFA-Filmbestand ausgetauscht. Bislang ist das Programm einsehbar auf allen Smart TVs der Firma Samsung, LG und Hisense, auf Rakuten TV, auf Zattoo und dem Amazon FAST-Channel.

FESTIVALS UND FILMREIHEN

DEFA findet nach wie vor im Kino statt, u. a.:

- vier DEFA-Filme waren Teil der Berlinale Retrospektive »Das andere Kino«
- »Kino unter der Kuppel«: Bilder von Jüdinnen und Juden in DDR-Filmen im Centrum Judaicum in Berlin

- *Hamida* (Jean Michaud-Mailland, 1965) bei Lumière Classics in Lyon und beim Film Restored der Deutschen Kinemathek
- monatliche Filmreihe »DEFA-Stiftung präsentiert ...« im Kino »Arsenal« mit vielen Gästen, darunter Christine Schorn, Lew Hohmann, Regine Sylvester und Christoph Hein

PUBLIKATIONEN

... und wer wird die Welt verändern? Slatan Dudow. Annäherungen an einen politischen Regisseur (René Pikarski/Nicky Rittmeyer/Ralf Schenk [Hg.])

Die Autorinnen und Autoren aus Film- und Medienwissenschaft arbeiten die verschiedenen Lebensstationen Dudows in Bulgarien, der Weimarer Republik, im Pariser und Schweizer Exil sowie in der DDR auf. Dudows Film- und Theaterwerk wird dabei nicht nur unter Aspekten seiner Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte, sondern auch mit Blick auf seinen Stellenwert für zeitgenössische sowie gegenwärtige Diskurse analysiert. Um ein differenziertes und lebensnahes Personenbild Dudows nachzuzeichnen, kommen auch Weggefährterinnen und Arbeitskollegen zu Wort. - Der Band erschien in Kooperation mit der Akademie der Künste und enthält zwei DVDs, auf denen die Arbeits- und Rekonstruktionsphasen von Dudows letztem, unvollendetem Film *Christine* (1963 + 2021) zu sehen sind.

Sorbische Filmlandschaften. Serbske filmowe krajiny (Grit Lemke/Andy Räder [Hg.])

Seit Filme gemacht werden, stehen Sorbinnen und Sorben vor und hinter der Kamera. Einen Höhepunkt erlebte der sorbische Film in der DDR, vor allem in der DEFA-Produktionsgruppe »Sorbischer Film« (Serbska filmowa skupina). In der deutschen Filmgeschichtsschreibung aber ist er bisher nahezu unsichtbar. In Kooperation mit dem Sorbischen Institut schließt die Monografie mit Beiträgen sorbischer und deutscher Autorinnen und Autoren diese Lücke. Vom Kaiserreich bis in die Gegenwart geben sie einen Überblick des sorbischen Filmschaffens. Auf zwei beigelegten DVDs werden wichtige Werke - sowohl deutschsprachig - erstmals öffentlich zugänglich gemacht.



Unmögliches machen wir sofort, Wunder dauern etwas länger. Filmgeschichten eines Produktionsleiters (Hans-Erich Busch)

Als Produktionsleiter im DEFA-Studio für Spielfilme fand Hans-Erich Busch den Erfüllungsort für seine Weltneugier. Er arbeitete mit Regiegrößen wie Heiner Carow, Rainer Simon, Günter Reisch, Günther Rucker oder Herrmann Zschoche zusammen. Von Babelsberg ging es hinaus: Vertragsgespräche, Vorbereitungen und Drehbegleitungen führten ihn nach Kuba, Vietnam, Japan, nach Ost-, später dann auch nach Westeuropa und in die USA, zu Arbeiten mit François Dupeyron und Margarethe von Trotta. Hier erzählt ein Zeitzeuge der späten DEFA- und frühen deutsch-deutschen Vereinigungsjahre von Begegnungen mit Menschen aller

künstlerischen, technischen und organisatorischen Gewerke, die gemeinsam »Film machen«.

Busch singt - Konrad Wolfs letzter Film. Die DEFA-Kinofassung auf DVD. Mit Material zum Projekt (DEFA-Stiftung/Ernst Busch-Gesellschaft/Friedrich-Wolf-Gesellschaft [Hg.])

Als der Regisseur Konrad Wolf 1982 verstarb, steckte er noch in den Arbeiten zu seinem großen Dokumentarfilmprojekt *Busch singt* (1982). Anhand von Liedern und Balladen, gesungen von Ernst Busch, schuf Wolf eine Chronik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und setzte seinem Freund ein filmisches Denkmal. Aus unterschiedlichen Perspektiven nähern sich die Autorinnen und Autoren dem Werk.

Ausblick 2025

THEMEN

Konrad-Wolf-Jahr 2025

So oft zerrissen: Zwischen Geburtsland Deutschland und Heimat Sowjetunion, zwischen privater Erfahrung und öffentlicher Rede, zwischen Politik und Kunst, Gefühl und Disziplin. Konrad Wolf (1925-1982) ist in sein Leben geraten wie einer, den die Geschichte des 20. Jahrhunderts auf ungewöhnliche Weise persönlich betroffen hat. 2025 wäre er 100 Jahre alt geworden. Aus diesem Anlass wird es über das ganze Jahr hinweg Veranstaltungen, Filmvorführungen und Filmgespräche zu Konrad Wolf geben. Die DEFA-Stiftung wird eine spezielle Unterseite auf ihrer Website einrichten, auf der man sich über alle Veranstaltungen informieren kann.

500 Jahre Bauernkrieg

Vor 500 Jahren lehnten sich an vielen Orten Deutschlands Teile der deutschen Bevölkerung gegen ökonomische und religiöse Missstände auf. Die Ereignisse gingen als Deutscher Bauernkrieg in die Geschichte ein. Mit Blick auf das historische Datum bietet die Deutsche Kinemathek eine DEFA-Filmreihe zum Thema mit zum Teil neu restaurierten Filmen an. Zur Münzener-Forschung liegt zudem ein Manuskript zu einem Szenarium von Hans-Jörg Rother bei der DEFA-Stiftung vor.

PUBLIKATIONEN



Ich war nie eine Hauptplanposition ...! Der DEFA-Regisseur Rolf Losansky (Michael Grisko [Hg.])

Rolf Losansky zählt zu den wichtigsten Kinder- und Jugendfilmregisseuren der DEFA. Das Buch nimmt erstmals die gesamte Breite seines über 50-jährigen Schaffens in den Blick. Zahlreiche Dokumente sowie ein kurzes Interview mit Gojko Mitić

und ein weiteres mit Christa Kozik runden den Band ab.

Filmtexte von Ralf Schenk. Das DEFA-Kino als Pflicht und Kür (Anke Leweke, Linda Söffker [Hg.])

Schriftstücke des Filmjournalisten und Filmhistorikers Ralf Schenk, des Kinoliebhabs und Zeitzeugen der DEFA. Mit seinen Kritiken, Essays, Büchern und Interviews mit Filmschaffenden aller Gewerke schrieb er eine Geschichte der DEFA, veranschaulichte und vergegenwärtigte sie. Mit Leidenschaft und Neugier verfolgte er das osteuropäische Kino und kinematographische Strömungen weltweit. Ralf Schenk kannte alle, und alle kannten ihn. Gelebte Kinogeschichte in Schrift und Wort.

Autorenverzeichnis

Badel, Peter

Kameramann. Lebt in Eichwalde.

Ben Achour, Aida

Autorin und Prozessbegleiterin für Diversität und Antirassismus. Lebt in Frankfurt/Main.

Brombach, Ilka

Filmwissenschaftlerin, Kuratorin. Seit 2021 Vertretungsprofessorin an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF.

Byg, Barton

Gründungsdirektor der DEFA Film Library an der University of Massachusetts Amherst, USA. Lebt in Northampton.

Engelberg, Achim

Historiker, Autor, Herausgeber und Kurator. Lebt in Berlin.

Felsmann, Klaus-Dieter

Filmpublizist, Medienpädagoge und Kurator verschiedener Filmreihen. Lebt im Land Brandenburg.

Füllgraf, Frederico

Freier Autor und Filmemacher. Lebt in Curitiba, Brasilien.

Goergen, Jeanpaul

Autor, Filmhistoriker und Kurator von Filmprogrammen. Lebt in Berlin.

Hartwig, Peter

Filmproduzent und Fotograf. Lebt in Potsdam-Babelsberg.

Heise, Thomas

Regisseur. † im Mai 2024.

Hering, Tobias

Unabhängiger Filmkurator und Publizist. Lebt in Berlin und Mecklenburg.

Ivanova, Mariana

Filmwissenschaftlerin und Autorin. Seit 2020 Direktorin der DEFA Film Library an der University of Massachusetts Amherst, USA.

Kratzert, Hans

Drehbuchautor und Regisseur. † August 2023.

Petzold, Volker

Autor und Kurator, Schwerpunkt Animationsfilm. Lebt in Berlin.

Schoß, Lisa

Kulturwissenschaftlerin und Autorin, Schwerpunkt deutsch-jüdische Kulturgeschichte. Lebt in Berlin.

Schulz, Hiltrud

Autorin und Kuratorin, arbeitet seit 2002 bei der DEFA Film Library an der University of Massachusetts in Amherst.

Simon, Rainer

Regisseur und Autor. Lebt in Potsdam.

Stieler, Laila

Drehbuchautorin, Dramaturgin und Producerin. Lebt im Land Brandenburg.

Wagner, Paul Werner

Kulturwissenschaftler, Autor, Kurator und Moderator von Film-Gesprächsreihen. Lebt in Berlin.

Wedel, Michael

Autor und Lehrender. Seit 2009 Professor an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Lebt in Berlin.

Werner-Burgmann, Anett

Filmhistorikerin, Kuratorin und Autorin, Schwerpunkt Filmszenografie. Lebt in Berlin.

SONNENSUCHER



MIT ULRIKE GERMER
GUNTHER SIMON
ERWIN GESCHONNECK
VIKTOR AWDJUSCHKO
WLADIMIR JEMELJANOW
WILLI SCHRADER
DREHBUCH: KARL-GEORG EGEL
PAUL WIENS
REGIE: KONRAD WOLF
KAMERA: WERNER BERGMANN
BAUTEN: KARL SCHNEIDER
MUSIK: JOACHIM WERZLAU
EIN DEFA-FILM IM VERLEIH
DES VEB PROGRESS FILM-VERTRIEB



Bildnachweise (in der Reihenfolge ihrer Abbildung)

Titel:

Der geteilte Himmel (Konrad Wolf, 1964), DEFA-Stiftung/Werner Bergmann

Umschlagseite 2+3:

Der geteilte Himmel (Konrad Wolf, 1964), DEFA-Stiftung/Werner Bergmann

S. 1

Akademie der Künste, Berlin, Sammlung Alfred Hirschmeier, Nr. 296

S. 5–24:

ITMZ | Universität Rostock; DEFA-Stiftung; Peter Badel; ITMZ | Universität Rostock; ITMZ | Universität Rostock; ITMZ | Universität Rostock; ITMZ | Universität Rostock; Lorena Elser | Nina Ewert © IMF | Universität Rostock; Lorena Elser | Nina Ewert © IMF | Universität Rostock; ITMZ | Universität Rostock; ITMZ | Universität Rostock

S. 27–34:

Lars Barthel (S. 27–33); Berliner Verlag (S. 34)

S. 36–49:

DEFA-Stiftung/Klaus D. Schwarz; Henschel Verlag, Quelle: Archiv DEFA-Stiftung; Henschel Verlag, Quelle: Archiv DEFA-Stiftung; Henschel Verlag, Quelle: Archiv DEFA-Stiftung; Nachlass: Frank Beyer, Filmmuseum Potsdam/Kurt Bobeck, Klaus D. Schwarz; Henschel Verlag, Quelle: Archiv DEFA-Stiftung; Klaus Lippert Collection, Filmmuseum Potsdam; Klaus Lippert Collection, Filmmuseum Potsdam; DEFA-Stiftung/Klaus D. Schwarz

S. 51–57:

Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF

S. 58–63:

DEFA-Stiftung/Peter Pohler; Goethe-Institut Santiago Chile; DEFA-Stiftung/Dieter Lück, Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Dieter Jaeger, Günther Sahr, Klaus Zähler; Quelle: Bundesarchiv; Claudia Sandberg, Quelle: Goethe Institut Santiago

S. 65–67:

DEFA-Stiftung/Grafiker: Otto Kummert; DEFA-Stiftung/Horst Donth, Winfried Goldner, Kamera: George Boulwood

S. 69–74:

DIAF/Rolf Hofmann; DIAF/Nachlass Weiler; Kongress-Verlag; DIAF-Archiv

S. 76–79:

DEFA-Stiftung/Bruno J. Böttge; DEFA-Stiftung/Erich Günther; DEFA-Stiftung/Erich Günther; DIAF - Nachlass Schulz-Küssner/Erich Günther; DEFA-Stiftung/Rolf Sperling; BArch, DR 1/4072a

S. 80–81:

DEFA-Stiftung/Grafik: Karen Obenauf; Bundesstiftung Aufarbeitung/Barbara Köppe, Quelle: Akademie der Künste, Berlin, Konrad Wolf Archiv Nr. 2767

S. 82–83:

DEFA-Stiftung/Andreas Domma; DEFA-Stiftung/Dieter Lück

S. 84–88:

DEFA-Stiftung/Dieter Lück; DEFA-Stiftung/Dieter Lück; DEFA-Stiftung/Wolfgang Bangemann, Alexander Kühn; Privatarchiv Wolfgang Kohlhaase; edition text + kritik

S. 89–96:

Privatarchiv Andrea Wolf; DEFA-Stiftung/Werner Bergmann, Wolfgang Ebert, Bernd Sperberg; Privatarchiv Andrea Wolf; DEFA-Stiftung/Werner Bergmann, Wolfgang Ebert, Bernd Sperberg; Privatarchiv Rainer Simon; Akademie der Künste, Berlin, Sammlung Alfred Hirschmeier, Nr. 467

S. 97–98:

DEFA-Stiftung/Katrin Teubner, Ferdinand Teubner

S. 100:

Privatarchiv Peter Hartwig

S. 102–105

Bundesstiftung Aufarbeitung, Barbara Köppe, Quelle: Akademie der Künste, Berlin, Konrad-Wolf-Archiv; Filmmuseum Potsdam; Bundesstiftung Aufarbeitung, Barbara Köppe, Quelle: Akademie der Künste, Berlin, Konrad-Wolf-Archiv, Nr. 1996; DEFA-Stiftung/Dieter Lück

S. 106–107

DEFA-Stiftung/Dieter Lück; DEFA-Stiftung

S. 108–111

Bundesstiftung Aufarbeitung, Barbara Köppe, Quelle: Carmen Bärwaldt; edition bodoni

S. 112–116

DEFA-Stiftung/Peter Wilde; Privatarchiv Familie Bergmann; DEFA-Stiftung/Werner Bergmann, Wolfgang Ebert, Bernd Sperberg; DEFA-Stiftung/Werner Bergmann; DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert, Bernd Sperberg

S. 117–118

Akademie der Künste, Berlin, Sammlung Alfred Hirschmeier, Nr. 356; Akademie der Künste, Berlin, Sammlung Alfred Hirschmeier, Nr. 354; DEFA-Stiftung/Klaus Goldmann

S. 119–126

Filmmuseum Potsdam/Günter Linke, Quelle: Akademie der Künste, Berlin, Konrad Wolf Archiv Nr. 631; DEFA-Stiftung/Arkadi Sager; Filmmuseum Potsdam/Günter Linke, Quelle: Akademie der Künste, Berlin, Konrad Wolf Archiv Nr. 806; DEFA-Stiftung/Arkadi Sager; Akademie der Künste, Berlin, Sammlung Alfred Hirschmeier, Nr. 269; DEFA-Stiftung/Arkadi Sager; DEFA-Stiftung/Arkadi Sager

S. 128–133

Privatarchiv Klaus-Dieter Felsmann

S. 134–144

DEFA-Stiftung/Eduard Neufeld

S. 147–148

DEFA-Stiftung/Dietram Kleist; DEFA-Stiftung/Hannes Schneider; DEFA-Stiftung/Gerhard Niendorf; DEFA-Stiftung/Grafiker: Werner Klemke; DEFA-Stiftung/Grafiker: Karl Schrader

S. 149–150

Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF; DEFA-Stiftung/Grafik: Karen Obenauf

S. 151–153

ITMZ | Universität Rostock; DEFA-Stiftung; DEFA-Stiftung

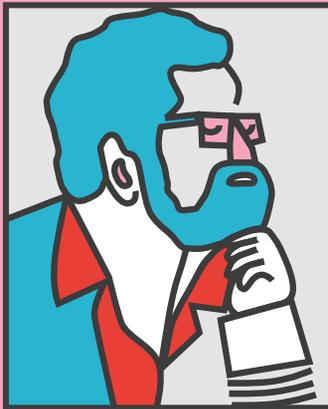
S. 154

DEFA-Stiftung/Grafiker: Hans Adolf Baltzer

S. 155

DEFA-Stiftung/Grafiker: Hans Adolf Baltzer





Konrad
Wolf 100

