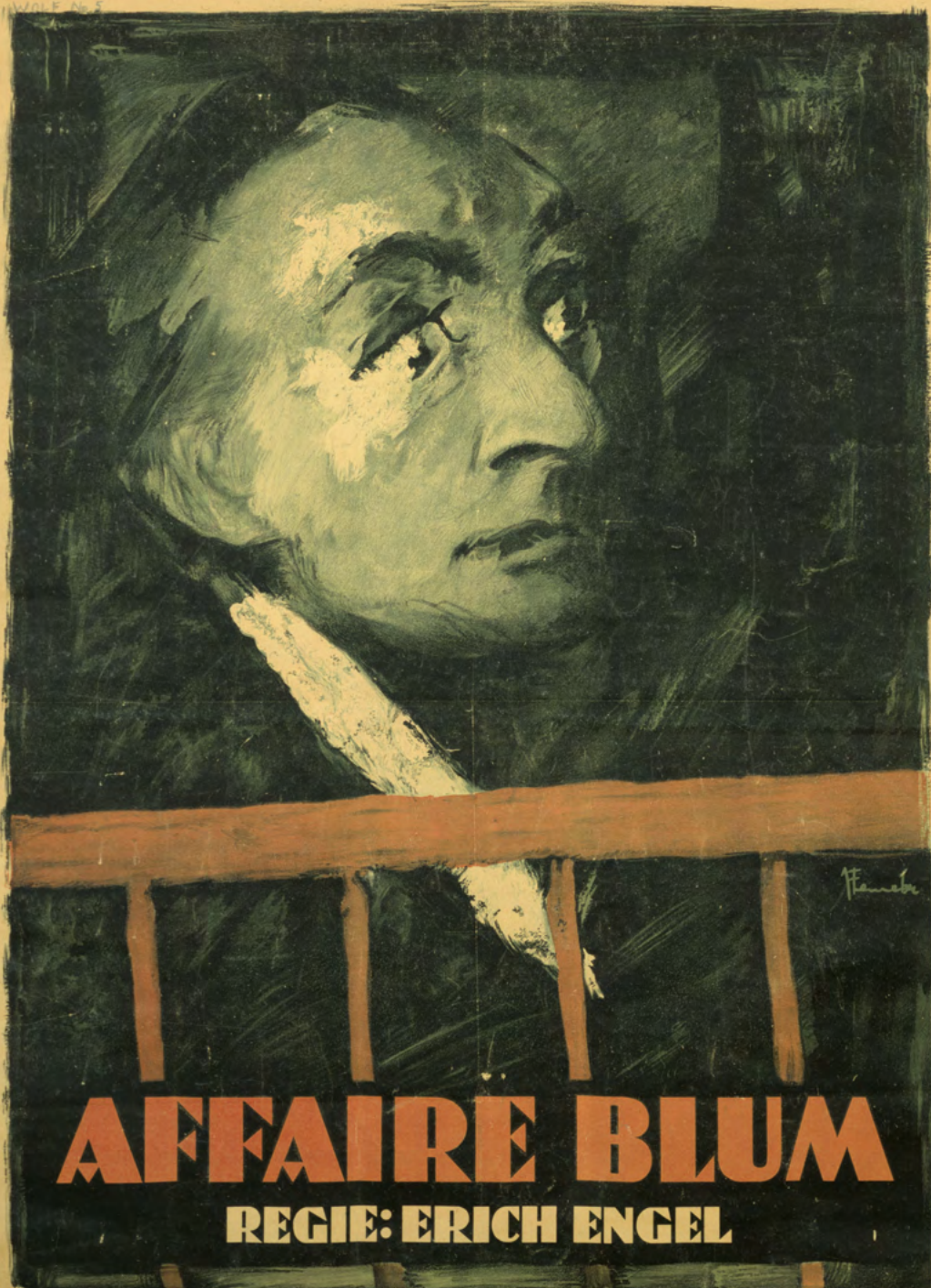


LEUCHT
KRAFT
2023

Journal der DEFA-Stiftung | 6



WOLF No 5



AFFAIRE BLUM

REGIE: ERICH ENGEL

Herstellungsguppe und Produktionsleitung: Herbert Uhlich
Ein Erich-Engel-Film der



im Defa-Filmvertrieb



Szenenfoto aus **Levins Mühle**
(Horst Seemann, 1980)

25 Jahre DEFA-Stiftung

Man möchte jubeln, man möchte weinen, man möchte glauben, man möchte schreien – um uns herum ein Wahnsinn ... Wir versuchen es mit Verstand!

Wo stehen wir jetzt?

25 Jahre DEFA-Stiftung – ein Vierteljahrhundert des Bewahrens und Zugänglichmachens des DEFA-Filmerbes. Wir erhalten viel Zuspruch, aber auch viel Kritik.

Fangen wir mit dem Zuspruch an: Herzblut für die Sache. Es geht um Kunst, die nicht nur Zeitdokument ist. Wir möchten die Vergangenheit in die Gegenwart holen und dabei alle Facetten erfassen. Dazu gehört mitunter ein Perspektivwechsel, ein neuer Blick auf allzu tradierte Bilder. So hat die Autorin Lisa Schoß in ihrem in der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung erschienenen Werk »Von verschiedenen Standpunkten« die Darstellung des Jüdischen in DEFA-Filmen einer Prüfung auf Stereotypisierung unterzogen. Andere Beispiele finden sich in Beiträgen des vorliegenden Journals. Katharina Warda lässt in ihrer Untersuchung Hyper- und Unsichtbarkeit Schwarzer ostdeutscher Erfahrungen sichtbar werden. Und in der differenzierten Betrachtung der einzigen DEFA-tunesischen Koproduktion *Hamida* kommen beide Seiten zu Wort, die (ost-)deutsche und die tunesische; sie berichten von ihren so gar nicht deckungsgleichen Erlebnissen. Wir gehen Themen an, die unbequem sein können, die aufwühlen und vielleicht auch wehtun. Bei *einem* Thema meinen manche, es sei »zu spät«, andere sagen »endlich«: die Überwachung, Steuerung und Repression im Filmwesen der DDR durch das Zusammenspiel verschiedener Machtinstrumente, durch die SED, das Ministerium für

Kultur und vor allem durch das Ministerium für Staatssicherheit. Wir haben eine Arbeitsgemeinschaft zur Aufarbeitung gegründet und sind uns bewusst, dass dies für uns in den nächsten Jahren viele Gespräche, viele Recherchen und viele Emotionen bedeuten wird.

Die Perspektivwechsel kosten Kraft und Energie. Sie erfolgen parallel dazu, was ohnehin von der DEFA-Stiftung seit 25 Jahren erwartet wird: das Dokumentieren, das Erhalten und das Sichtbarmachen. Diese Arbeit ist nur möglich, weil das Team der DEFA-Stiftung bei dem Kraftakt mitgeht – mit Herzblut, Leidenschaft und Freude, mit Interesse und gesunder Skepsis. Ein großer Dank an alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter!

Nicht vergessen sei die Kritik an der DEFA-Stiftung: zu langsam, zu unkritisch, zu wenig, zu leise, zu links, zu grün, zu woke, zu akribisch, zu bescheiden. Manches nehmen wir uns zu Herzen, anderem begegnen wir mit Gelassenheit, einigem trotzen wir mit einem Dank für dieses Kompliment. Der Rückblick auf die letzten 25 Jahre, den Sie auf den kommenden Seiten lesen können, deutet an, wohin die Reise geht: ohne Wehmut aus der Vergangenheit in die Zukunft – gern ohne Wahnsinn, stattdessen mit Offenheit für Ideen und mit Neugier auf weitere Diskurse!

Eine gute Lektüre wünscht Ihnen

Stefanie Eckert
Vorstand der DEFA-Stiftung



DEFA.Editorial

von Stefanie Eckert

1

DEFA.Aktuell

Eine kleine Geschichte der DEFA-Stiftung

Ein unvollständiger Rückblick auf 25 Jahre Stiftungsarbeit
von Stefanie Eckert und Philip Zengel

4

Rückblick auf das 11. Summer Film Institute der DEFA Film Library

HIDDEN FIGURES: Blackness and Black Experiences
in East Germany
von Mariana Ivanova

18

»Mir ist nie aufgefallen, dass du Schwarz bist.«

Blackness und Rassismus zwischen Hyper- und Unsichtbarkeit
in der DDR und Ostdeutschland
von Katharina Warda

21

Zwei Kapitel - eine deutsch-polnische Studentenproduktion (1972/73)

von Thomas Heimann

32

DEFA.Forschung

»... dann war unser Trick ja gar nicht so schlecht.«

Tagebuch einer Recherche: Wie aus einem DEFA-Spielfilm
ein »echtes« Foto vom Reichstagsbrand wurde
von Andreas Kötzing

38

»Films from the German Democratic Republic«

Die DEFA-Retrospektive im Museum of Modern Art in New York 1975
von Tobias Hering

50

Begegnungen mit dem Fremden im eigenen Land

Erste Überlegungen zur Darstellung des Westens im DEFA-Spielfilm
von Michael Grisko

63

Nach langer Zeit...

Claus Löser und Linda Söffker im Gespräch mit Axel Geiss,
Publizist und emeritierter Professor für Medienmanagement

72



DEFA.Digital

Hamida - Als die DEFA in Tunesien drehte

Ein Gespräch von Philip Zengel mit Dieter Wolf

80



Hamida: Keine Zusammenarbeit auf Augenhöhe

von Mohamed Challouf

89

DEFA.Geschichte

Landleben im DEFA-Spielfilm - Erfahrungen eines Kurators

von Klaus-Dieter Felsmann

92



24 Bilder pro Sekunde sind kein Standfoto

Ein Rückblick aus der Gegenwart in die Vergangenheit der DEFA-Filmfotografie

Peter Badel im Gespräch mit Christa Köfer und Wolfgang Ebert
Mit einem Vorwort von Dieter Chill

98

Der verfilmte Parteisekretär: Von Apparatschicks und Leisetretern

Untersuchung einer dramatischen Figur im Spielfilm der DEFA von den Anfängen bis 1966

von Evelyn Hampicke

116



DEFA.Archiv

Vom Analogen zum Digitalen

Recherche und Zugang im Bundesarchiv

Linda Söffker im Gespräch mit Petra Rauschenbach

127



DEFA.Ausflug

Koeppland

Ralph Eue und Linda Söffker im Gespräch mit Drehbuchautorin Barbara Frankenstein und Regisseur Volker Koepp

133

Miszelle

von Archivarius

141



DEFA-Stiftung

Rückblick 2023/Ausblick 2024

144

Autorenverzeichnis/Impressum

147

Bildnachweise

148





Die DEFA-Stiftung präsentiert sich bei den Berlinale Classics 2016.

Eine kleine Geschichte der DEFA-Stiftung

Ein unvollständiger Rückblick auf 25 Jahre Stiftungsarbeit

■ Stefanie Eckert und Philip Zengel

Tag 1

Hätte ich geahnt, dass Frau Eckert nach Jahrzehnten wissen möchte, was ich am ersten Tag nach Gründung der DEFA-Stiftung getan habe – ich hätte mir ein paar Notizen gemacht. So bin ich auf mein löchriges Gedächtnis angewiesen. Aber von da kommt auch nichts. Also bleibt nichts Anderes übrig, als aus heutiger Sicht zu rekapitulieren, wie wohl der erste Tag gewesen sein könnte. Ich bin ziemlich sicher, dass ich einige Sekunden vor dem Haus Burgstraße 27 gestanden habe. Eine Immobilie gehörte nun auch zur Stiftung. Allerdings nicht allzu lange. Der Stiftungsrat entschied sich für einen Verkauf – schon damals meiner Meinung nach ein Fehler, erst recht aus heutiger Sicht.

Große Freunde von Feiern und Festen waren weder Eberhard Wagemann, Rudi Winter¹ noch ich. Nehmen wir an, wir haben einige Gläser Sekt getrunken. Wir atmeten alle auf, da die Stiftung am 15. Dezember 1998 endlich gegründet war. Erleichterung, da die jahrelangen Vorbereitungen endlich zu einem Abschluss gekommen waren. Und wir bauten darauf, dass wir ein Stiftungskonzept entwickelt hatten, das funktioniert und überlebensfähig ist. Wir sollten recht haben. Die erste DEFA-Stiftung, wenige Tage vor dem Ende der DDR 1990 vom letzten Kulturminister gegründet, überlebte nur einige Monate. Erledigt war 1998 längst noch nicht alles, so der Umgang mit den Verträgen des DEFA-Außenhandels, die Dokumentation des Rechtebestands, die Aufarbeitung hinterlassenen Schriftguts und die Herstellung von Sendematerialien und neuen Verleihkopien. Das waren nur einige der Herausforderungen.

Wolfgang Klaue (Vorstand 1999–2003)
im September 2023



Großer Andrang auf der Pressekonferenz zur Gründung der DEFA-Stiftung.

In den Folgejahren verlangte die Vielfalt der Tätigkeiten der DEFA-Stiftung verschiedene Rollen ab. So agierte sie ...

... als Partnerin

Die DEFA-Stiftung galt lange Zeit als monogam. Mit der PROGRESS Film-Verleih GmbH führte sie jahrzehntelang eine Zweckehe. Bereits vor Gründung der Stiftung wurde der DDR-Kinoverleih PROGRESS von der Bundesanstalt für vereinigungsbedingte Sonderaufgaben (BvS) 1997 privatisiert. Mit der Privatisierung ging das Versprechen einher, in den nächsten 15 Jahren über das gesamte Auswertungsmandat des DEFA-Filmbestands zu verfügen und darüber hinaus auch in Folgeverträge einzutreten. Es wurden feste Vergütungen und Verpflichtungen verabredet. Die 1998 gegründete DEFA-Stiftung fand also ein gemachtes Nest vor und lernte erst sukzessive, sich zu behaupten. PROGRESS agierte überzeugend und erfolgreich. Die DEFA-Stiftung profitierte von den Einnahmen, hatte inhaltlich allerdings nur einen verschwindend geringen Einfluss. Eine Ehe verläuft selten nur harmonisch, und so kam es auch hier zu kleineren und größeren Konflikten, deren trauriger Höhepunkt 2012 die Auseinandersetzung über Auswertungsrechte vor dem Amtsgericht Berlin war. Ein Neuanfang der Beziehung wurde gewagt. Es gab Versprechungen des verstärkten Miteinanders, des sofortigen Ansprechens von Problemen, der Transparenz in allen Belangen – von beiden Seiten. Es galt, Misstrauen auszuräumen und die jeweiligen Interessen des anderen Partners stärker zu berücksichtigen: das *kommerzielle* Interesse der PROGRESS GmbH und die *kulturpolitischen* Anliegen der DEFA-Stiftung.



Enge Partner: DEFA-Stiftung und DEFA Film Library. Vorstand Helmut Morsbach und Direktor Barton Byg 2010 in Amherst.



Richtungsweisende Vertragsunterzeichnung zwischen Deutscher Kinemathek und DEFA-Stiftung mit den Vorständen Rainer Rother und Ralf Schenk im Jahr 2013.



Gemeinsames Projekt mit ICESTORM: Die DVD-Edition mit dem DEFA-Gesamtwerk von Wolfgang Kohlhaase. Große DVD-Präsentation in der Akademie der Künste am 22. September 2021.

Monogamie hat durchaus Vorteile, wie Stabilität und Sicherheit, aber sie hat auch immense Nachteile, wie Inflexibilität und Erstarrung. Mit dem Neuanfang 2012 drängte die DEFA-Stiftung zugleich auf den Beginn einer offenen Beziehung und somit auf die Möglichkeit, parallel auch mit anderen Partnern in bestimmten Bereichen ihr Glück zu suchen. 2013 begann daher eine glückliche Zusammenarbeit mit der Deutschen Kinemathek, die als exklusiver Kinoverleih für den DEFA-Filmbestand gewonnen wurde. Nach über zwanzig Jahren Wiedervereinigung war das ein wichtiger Schritt, um über den Tellerrand zu schauen und DEFA als Teil des gesamtdeutschen Filmerbes in den Fokus zu rücken.

In dieser Zeit stellte sich PROGRESS neu auf. Es entstand ein für Außenstehende unüberschaubares, ständig wechselndes Firmengeflecht aus Kindern und Müttern und Schwestern - unter dem Label Icestorm. Zugleich begann eine Zeit der inhaltlichen Kooperation. Ein Ergebnis hiervon sind klug kuratierte DVD-Veröffentlichungen wie Regie-Editionen zu Roland Gräf, Iris Gusner und Rainer Simon. Es fanden fundierte Beratungen und ein regelmäßiger Austausch zu allen Themen in einer freundlichen, aber bestimmten Atmosphäre statt. 2018 kriselte es erneut. PROGRESS, nein Icestorm hatte die Vision einer großen »Show mit Aschenbrödel« und scheiterte kläglich. Dass hierbei die DEFA-Stiftung finanziell in Mitleidenschaft gezogen wurde, stellte einen großen Vertrauensverlust dar.

Die Ehe stand auf der Kippe. Die Geschäftsführung der Icestorm wurde ausgetauscht, juristische Streitigkeiten beigelegt, Wirtschaftlichkeit nachgewiesen und ein letzter Versuch wurde gewagt. Am Anfang sah es auch gut aus. Die Beziehung gestaltete sich

transparent und vertrauensvoll wie selten zuvor. Richtungsweisende Entscheidungen wurden gemeinsam getroffen. Die DEFA-Stiftung hatte kulturpolitisches Mitspracherecht und staunte über die modernen Ansätze des Partners, die allesamt sinnvoll erschienen. Es wurde die beliebte YouTube-Plattform »DEFA-Filmwelt« aufgebaut und mit der DVD-Reihe »Die DDR in Originalaufnahmen« themen- und lokalspezifischen Dokumentarfilmen ein besonderes Zuhause gegeben. Wären 2022 nicht finanzielle Belastungen aus den Jahren zuvor aufgetaucht, dann würde diese Ehe wohl immer noch Bestand haben. So aber wurde sie geschieden.

Das Unternehmen Icestorm löste sich auf. Der Name PROGRESS war übrigens bereits 2019 an die LOOKS-film, die sich erfolgreich um die Klammerteilverwertung der DEFA-Filme kümmert, verkauft worden. Die DEFA-Stiftung hat sich inzwischen mit der neu gegründeten DEFA Distribution GmbH eine neue Partnerin gesucht. Möge die Partnerschaft zur Zufriedenheit aller ausfallen und lange anhalten.

Natürlich pflegt die DEFA-Stiftung auch freundschaftliche Beziehungen zu anderen Einrichtungen. An erster Stelle sei die DEFA Film Library in Amherst, Massachusetts, genannt, die mit ihren originellen wie tiefgründigen DEFA-Programmen den akademischen nordamerikanischen Raum abdeckt und zu hoch interessanten Perspektiven auf das DEFA-Erbe beiträgt.

Genannt werden muss auch der Partner Bundesarchiv, ebenfalls ein Bündnis, das schon vor der Gründung der DEFA-Stiftung (dankenswerterweise) geschlossen wurde. Im Bundesarchiv liegen alle physischen und mittlerweile auch die digitalen Materialien des DEFA-Filmbestands. Auseinandersetzungen sind

bei einem solchen Konstrukt vorprogrammiert. Daher ist es beachtlich, mit welchem Engagement über die letzten 25 Jahre die Beziehung zwischen Bundesarchiv und DEFA-Stiftung nicht nur gepflegt, sondern auch gefestigt und ausgebaut wurde.

... als Geldgeberin

Den Einnahmen der kommerziellen Partner ist es zu verdanken, dass sich die DEFA-Stiftung als Geldgeberin einen Namen gemacht hat. Am 22. November 2001 richtete die Stiftung im Berliner Kino »Babylon« zum ersten Mal eine eigene Preisverleihung aus und vergab 75.000 D-Mark an Persönlichkeiten und Institutionen, die sich in besonderem Maße um die DEFA und den deutschen Film verdient machen. Seitdem findet die Verleihung ein Mal jährlich statt und bietet Filmschaffenden und Partnerinstitutionen der Stiftung ein herzliches Wiedersehen und einen familiären Rahmen zum Austausch. Lediglich die Corona-Pandemie sorgte in den Jahren 2020 und 2021 für eine unfreiwillige Pause. Im Dezember 2021 spitzte sich die Lage von Tag zu Tag sogar so sehr zu, dass die Verleihung noch am Vorabend abgesagt werden musste. Ein bitterer Moment, der den Prämierten ihren verdienten Applaus auf der Bühne nahm.

Den ersten Hauptpreis erhielt 2001 Andreas Dresen, der der Stiftung bis heute ein enger Vertrauter geblieben ist. Roland Gräf sah Dresens Produktionen in seiner Laudatio »in der Tradition der besten Filme der DEFA«. Mit der Kamerafrau Susanne Schüle und dem Dokumentarfilmer Stanisław Mucha gingen bei der ersten Verleihung zwei Preise an den künstlerischen Nachwuchs. Getreu des Stiftungsmottos »Vergangenes neu entdecken - Zukunft fördern« ist die Unterstützung von jungen Filmemacherinnen und Filmemachern in der deutschsprachigen Filmszene bis heute ein Herzsthema der Stiftung. Die wechselnde externe Jury, die über die Prämierten entscheidet, hat in der Vergangenheit wiederholt ein gutes Gespür bewiesen: Preisträgerinnen und Preisträger wie Hans Weingartner (2004), Francis Meletzky (2005), Britta Wauer (2011), Johannes Naber (2014), Anne Zohra Berrached (2017) oder jüngst Annika Pinske (2023) zeugen davon.

Emotional wird es oft in den Laudationes, die nicht selten von früheren Preisträgerinnen und Preisträgern gehalten werden. Wolfgang Kohlhaase rührte

»Weil es Menschen wie Wolfgang gibt, ist die Arbeit beim Film trotz aller Kämpfe immer wieder so eine große Freude.«
Andreas Dresen würdigt seinen Freund und Kollegen Wolfgang Kohlhaase auf der Preisverleihung 2006.



Preisträger, Vertraute und regelmäßige Gäste der DEFA-Stiftung: Volker Koepp und Helke Misselwitz auf der Preisverleihung 2018.



»Angelica Domröse und Rolf Hoppe sind ohne jeden Zweifel zu den herausragenden Schauspielern unseres Jahrhunderts zu zählen.« Laudator Dieter Kosslick auf der Preisverleihung 2008.



2014 Doris Borkmann – auch als guter Geist der DEFA bekannt – zu Tränen, als er sagte: »Damit aus Gottes schönen Tagen gute Drehtage wurden, hat sie, neben aller Organisation, Mut verbreitet, Streit geschlichtet, Missverständnisse geklärt und unsere Hoffnungen hoch gehalten.«

Oft sind es nicht nur die Preise selbst, die nach der Verleihung im Gedächtnis hängen bleiben. Mitunter sind es die kleinen, heiter-komischen Momente. Unvergessen, wie Fatih Akin 2002 von Knut Elstermann nach seinem Bezug zur DEFA befragt, kurz grübelte und sagte: »Der **Schwarze Kanal** und so.« Oder Kulturstatsminister Bernd Neumann, der Lebenswerk-Preisträger Rolf Hoppe in seiner Rede konsequent mit Ralf Hoppe und dem Zusatz »ein Name, der uns allen bekannt ist« anredete. Der Journalist Andreas Kurtz überschrieb seinen Bericht in der »Berliner Zeitung« am 26. November 2008 daraufhin mit den Worten: »Wer kennt ihn nicht, den Ralf?« Gerüchten zufolge soll die Stimmung im Ministerium danach angespannt gewesen sein ... Den vielleicht größten Applaus bekam 2010 Kurt Maetzig, der im Alter von 99 Jahren den Ehrenpreis erhielt – ein Jahrhundertleben. Mancher nutzte seine Redezeit für einen eindrücklich Appell. So warnte Armin Mueller-Stahl 2005 vor Einsparungen bei Zuwendungen für die Kultur: »Kultur ist kein Geschenk der Regierung, es ist ein Recht des Volkes.«

Preise vergibt die Stiftung jedoch nicht nur auf ihrer eigenen Veranstaltung. Am 6. November 2012 verkündete eine Pressemitteilung, dass auf der 63. Berlinale erstmals der von der DEFA-Stiftung ausgelobte Heiner-Carow-Preis vergeben wird. Berlinale-Direktor Dieter Kosslick würdigte Carow als einen Regisseur, der »politisch und ästhetisch wagemutige, sozial engagierte und gesellschaftskritische Arbeiten drehte« und wertete den Preis »als wichtiges Bindeglied zwischen Geschichte und Gegenwart«. Ralf Schenk ergänzte in seiner ersten Rede als Vorstand der DEFA-Stiftung auf

der jährlichen Preisverleihung: »Mit der Etablierung dieses Preises verankern wir die Marke DEFA, das Kernstück unserer Arbeit, langfristig auf dem größten Publikumsfestival der Welt.« Seit nunmehr zehn Jahren hat der Heiner-Carow-Preis in wechselnden Sektionen seinen festen Platz auf der Berlinale. Auf anderen Festivals reicht die Tradition eines Förderpreises der DEFA-Stiftung sogar noch viel weiter zurück. Seit 2004 wird auf den Filmfestivals in Chemnitz, Dresden und Schwerin traditionell ein DEFA-Stiftungs-Preis vergeben. Das Internationale Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm folgte im Jahr 2005.

Bei allen Freuden über die vielen Preise und die damit verbundenen Preisgelder darf nicht vergessen werden, dass die Stiftung für lange Zeit eine deutlich größere Geldgeberin war, als sie heute ist. Bis 2014 vergab ein Förderausschuss halbjährlich mehrere 100.000 Euro als Projektmittel und Stipendien für nicht kommerzielle kulturelle Vorhaben – insgesamt rund sieben Millionen Euro. Die Zäsur begann 2012. In diesem Jahr änderte sich die Finanzsituation der Stiftung: Eine der wichtigsten Einnahmequellen, die Ausschüttungen der Verwertungsgesellschaften, reduzierte sich so drastisch, dass der Stiftungsrat auf seiner Sitzung am 13. November 2013 die Einstellung der Förderung beschließen musste.

Die Presse titelte: »Der DEFA-Stiftung geht das Geld aus«². Bis zu diesem drastischen Einschnitt profitierten zahlreiche Institutionen von den Projektmitteln, so konnten unter anderem die Dauerausstellung »Filmstadt Babelsberg« des Filmmuseum Potsdam und die Restaurierung von Fritz Langs *Metropolis* (1927) mit hohen fünfstelligen Beträgen unterstützt werden. Zuwendungen erhielten auch Filmfestivals und Organisationen, die DEFA-Retrospektiven im In- und Ausland organisierten. Mit den Stipendien konnten Projektideen und Recherchen zahlreicher Filmschaffender gefördert werden, darunter Dietrich Brüggemann,

1999

28.01.1999

Vorstand: Wolfgang Klaue

28.01.1999

Vorsitz Stiftungsrat:
Friedrich-Wilhelm Moog, BKM

04.03.1999

Erste Sitzung des
Förderausschusses

2000

Juli 2000

Erstes Jahrbuch
der DEFA-Stiftung

26.09.2000

Erste DVD
Die goldene Gans

2001

22.11.2001

Erste Preisverleihung
der DEFA-Stiftung

2002

August 2002

Umzug der DEFA-
Stiftung in die
Chausseestraße

Annekatrien Hendel, Volker Koepp, Andrea Simon und Tamara Trampe.

Doch auch ohne die Förderstrukturen gelingt es der Stiftung, zumindest ausgewählte Projekte weiter zu begleiten. Dazu zählt zwingend das »Artist in Residence«-Programm der DEFA Film Library, in dessen Rahmen Filmemacherinnen und Filmemacher – unter anderem Frank Beyer, Jürgen Böttcher, Jörg Foth, Iris Gusner, Rainer Simon, Wolfgang Kohlhaase, Lutz Dammbeck und Gerd Kroske – durch die USA touren und ihre Filme vorstellen, oft vor einem jungen, studentischen Publikum. Ein für alle Beteiligten unvergessliches Erlebnis.

... als internationaler Star

Von Israel über Indien und Japan bis in die USA. DEFA-Filme waren in den vergangenen 25 Jahren mit Unterstützung der DEFA-Stiftung und ihrer Partner – insbesondere Bundesarchiv, DEFA Film Library und Goethe-Institut – auf der ganzen Welt zu sehen. Die erste große Werkschau nach Stiftungsgründung führte zu den österreichischen Nachbarn: Das Filmarchiv Austria richtete unter der Überschrift »Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992« vom 9. Februar bis 22. März 2001 eine 126 (!) DEFA-Filme umfassende Retrospektive in Wien aus. Viele der Werke wurden erstmals in Österreich gezeigt. Wolfgang Klau bezeichnete das Projekt als »erste[n] groß angelegte[n] Versuch, vier Jahrzehnte Film in der Sowjetischen Besatzungszone/DDR in ihrer Komplexität, Widersprüchlichkeit und Ambivalenz zu reflektieren.«³ Ein Höhepunkt war die Gegenüberstellung der ost- und westdeutschen Schnitffassungen des DEFA-Spielfilms *Der Untertan* (Wolfgang Staudte, 1951).

Die Veranstaltung sollte nur der Auftakt für zahlreiche DEFA-Werkschauen vor internationalem Publikum sein: Vom 7. bis 23. Oktober 2005 präsentierte das MoMA in New York die Retrospektive »Rebels with a



DEFA-Forscherin aus Japan: Keiko Yamane zusammen mit Sylvester Groth und Roland Dressel in der Akademie der Künste (2017).

Cause: The Cinema of East Germany« mit 21 Filmen. Zum Auftakt lief Egon Günthers *Der Dritte* (1971) in Anwesenheit von Jutta Hoffmann. Insgesamt zählte die Reihe rund 4.000 Besucherinnen und Besucher. Dem mitgereisten Ralf Schenk blieb vor allem ein Satz von Helke Misselwitz auf einer Podiumsdiskussion hängen: »Schönheit kommt aus Wahrheit. Deshalb altern diese Filme nicht.«⁴ »Rebels with a Cause« tourte danach durch die USA: Atlanta, Chicago, Columbus, Rochester und Washington waren die weiteren Stationen. Doch auch jenseits dieser Retrospektive erfreuen sich DEFA-Filme in den USA an einem wiederkehrenden Interesse. Das Verdienst der seit mittlerweile dreißig Jahren engagiert arbeitenden DEFA Film Library.

Zwei Jahre nach dem Erfolg von New York hieß es: »DEFA goes Israel«. Zehn Spiel- und sechs Dokumentarfilme – darunter *Berlin – Ecke Schönhauser ...* (Gerhard

2003

Erstes Buch der Schriftenreihe:
Karl Hans Bergmann
»Der Schlaf vor dem Erwachen«

30.06.2003

Vorsitz Stiftungsrat:
Norbert Vogt, BKM

01.07.2003

Vorstand: Helmut Morsbach

2004

11.06.2004

Ankauf
Zeitzeugen-Archiv
Thomas Grimm

2005

28.04.2005

Vorsitz Stiftungsrat:
Fred Gehler, Filmjournalist

26.05.2005

Ankauf Cintec-Archiv

Oktober 2005

DEFA-Retrospektive
im MoMA New York

2006

17.05.2006

60 Jahre DEFA
in der Caligari-Halle

Klein, 1957), *Karla* (Herrmann Zschoche, 1965 + 1990), *Jadup und Boel* (Rainer Simon, 1980/81), *Rangierer* (Jürgen Böttcher, 1984) und *Leben in Wittstock* (Volker Koepp, 1984) – liefen, kuratiert von Ralf Dittrich, unter dem Titel »Schwarz-Weiß ist nicht gleich Grau. Deutsches Kino hinter dem Eisernen Vorhang« in den Kinetheken Jerusalem, Tel Aviv und Haifa. Für das Gros der Filme wurden extra hebräische Untertitel hergestellt und neue Kopien gezogen. Zur Eröffnung platzte das Kino »aus allen Nähten«, wusste Ralf Schenk in einem Reisebericht zu erzählen.⁵ Die Retrospektive verzeichnete insgesamt rund 6.000 Besucherinnen und Besucher. Die israelische Tageszeitung »Haaretz« schrieb:

»Die Retrospektive [...] ist eines der wichtigsten Kinoereignisse der letzten Zeit. Nicht nur wegen des Ortes, von dem diese Filme kommen [...], sondern auch wegen der Bedingungen, unter denen sie entstanden sind.«⁶

2009 fand die Reihe ihren Weg nach Skandinavien und wurde unter dem Motto »DEFA goes North« in den Filminstitutionen Dänemarks und Schwedens sowie im Filmarchiv Islands präsentiert. Ein ähnlicher Erfolg wiederholte sich vom 9. bis 18. Dezember 2011 in Indien, als DEFA-Filme unter anderem auf dem 16. Internationalen Film Festival von Kerala präsentiert wurden. Filmschaffende wie Gojko Mitić und Peter Kahane sowie Filmhistoriker Claus Löser kamen mit dem Publikum über Filme wie *Die Söhne der großen Bäarin* (Josef Mach, 1965), *Die Architekten* (Peter Kahane, 1990) und *Spur der Steine* (Frank Beyer, 1966) ins Gespräch.

Ein regelmäßiges Engagement für den DEFA-Film ist seit vielen Jahren in Japan zu beobachten. Im Oktober 2013 reiste Stiftungsvorstand Ralf Schenk erstmals auf Einladung der Wissenschaftlerin Keiko Yamane von der Hosei-Universität Tokio nach Japan, um in Tokio und Yokohama mit dem Publikum über die DEFA und ihre Filme zu sprechen. Die Begeisterung war groß und das Museum of Modern Art kündigte an, mit

einer großen Retrospektive nachzuziehen. Die nächsten DEFA-Vorführungen folgten im Spätherbst 2016. Die DEFA-Stiftung war diesmal mit Stefanie Eckert vertreten, die über die DEFA-Verbotsfilme referierte und sich mit dem Publikum über *Wenn du groß bist, lieber Adam* (Egon Günther, 1965/66 + 1990) austauschte. Im Mai 2017 war es dann soweit: Das MoMA zeigte in Kyoto die Reihe »DEFA 70th Anniversary: Tracing the East German Cinema«, unter anderem mit *Die Mörder sind unter uns* (Wolfgang Staudte, 1946) und *Ich war neunzehn* (Konrad Wolf, 1967). Zu einer weiteren DEFA-Werkschau reiste Mirko Wiermann vom DEFA-Filmverleih 2018 nach Osaka und Kyoto. Aktuell wird in Japan an einer Übersetzung von F.-B. Habels »Großem Lexikon der DEFA-Spielfilme« ins Japanische gearbeitet. Das Interesse scheint ungebrochen.

Die internationale Beachtung der DEFA-Filme wurde in den vergangenen Jahren immer vielfältiger. Möglicherweise auch ein Verdienst der Retrospektiven der Berlinale, die wiederholt – 2016: »Deutschland 66«, 2017: »Future Imperfect« und 2019: »Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen« – DEFA-Filme präsentierten. Auch die Retro in Locarno nahm im August 2016 unter der Überschrift »Geliebt und verdrängt« DEFA-Produktionen ins Programm. Ein Highlight war die Vorführung von Arthur Pohls *Spielbank-Affäre* (1957) in der Farbversion – erstmals in hochauflösender, digitalisierter Fassung. In Brasilien war 2019 eine Reihe mit 25 DEFA-Filmen zu sehen – Evelyn Schmidt gab eine Masterclass und sprach über *Seitensprung* (1979) und *Das Fahrrad* (1981). »Doclisboa« in Portugal widmete sich ebenfalls 2019 dem DEFA-Dokumentarfilmschaffen und zeigte unter anderem Werke von Helke Misselwitz, Gitta Nickel, Dieter Schumann, Heinz Brinkmann, Volker Koepp, Andreas Voigt, Jürgen Böttcher, Richard Cohn-Vossen, Gerd Kroske und Thomas Heise. Das renommierte Filmerbe-Festival in Bologna nahm 2019 mit *Kö-*

2007

22.01.2007

Erste »DEFA-Filmküche« mit Kurt Maetzig unter der Überschrift »Eine Filmlegende erzählt«

November 2007

DEFA-Retrospektive in Israel

2009

Anfang 2009

Ankauf Wydoks-Archiv

2010

Ankauf Bill-Meyers-Archiv

Januar 2010

Ankauf Blickpunkt-Archiv

12.04.2010

Erster DEFA-Filmabend im Kino Arsenal mit *Verdammt ich bin erwachsen – Der DEFA-Regisseur Rolf Losansky* (Dagmar Seume, 2009)

2012

Februar 2012

Ankauf Sanssouci-Archiv

01.06.2012

Vorstand: Ralf Schenk



2022: Tagung zum DEFA-Genrekino im Zeughauskino Berlin

nigskinder (Frank Beyer, 1962) zum ersten Mal einen DEFA-Spielfilm ins Programm und legte 2020 mit einer Konrad-Wolf-Retrospektive nach.

Hat die Corona-Pandemie die internationale Nachfrage abklingen lassen? Es macht nicht den Anschein. 2023 digitalisierte die DEFA-Stiftung *Hamida* (Jean Michaud-Mailland, 1965), eine Koproduktion mit Tunesien, die die Zeit des französischen Protektorats thematisiert. Ein bedeutsames Stück Zeitgeschichte, das auch heute noch von großer Wichtigkeit für das Land ist. Bald soll die digitalisierte Fassung in Tunesien Wiederaufführung feiern.

... als Forscherin

Die weltweite Rezeption von DEFA-Filmen löst sich zunehmend aus deren konkretem Entstehungsumfeld. Die letzten DEFA-Arbeiten datieren in den frühen 1990ern; auch sie gelten, wie ihre Vorgänger, als zeit- und politikgeschichtliche Dokumente, als ästhetische Produkte und Phänomene einer vergangenen Ära, die heute oft nur holzschnittartig wahrgenommen, pauschal nach Hell und Dunkel, Gut und Böse sortiert wird.

Doch DEFA-Filme können die vielfältigen Grau- und anderen Farbtöne der (ost-)deutschen Vergangenheit zur Geltung bringen, zur Differenzierung des retrospektiven Blicks beitragen. Sie können soziale, soziologische und philosophische Forschungsgegenstände (etwa zum ganz gewöhnlichen DDR-Alltag und seiner filmischen Verdichtung) sein; sie können als Kunstobjekte und Unterhaltung mit mehr oder weniger Anspruch rezipiert werden, bisweilen auch als Nostalgieobjekte oder triviale Filmkunst mit Kultstatus.

Die DEFA-Stiftung sieht sich als Impulsgeberin für filmhistorische Forschung. In den vergangenen 25 Jahren erschien eine Reihe von Büchern, die einen Gesamtüberblick über das DEFA-Schaffen leisten, einzelne Gattungen ins Blickfeld nehmen, Filmschaffende porträtieren, die Binnenstruktur des DDR-Filmwesens darstellen. Viele dieser Bände wurden direkt von der DEFA-Stiftung initiiert und herausgegeben.

Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung »apropos: Film« spielte hierbei eine besondere Rolle. 1999 legten Erika Richter, Ralf Schenk und Hans-Jörg Rother eine erste Konzeption zu einem solchen Jahrbuch vor:

»In einem Jahrbuch sollten Texte erscheinen, die nicht auf aktuelle Reaktionen aus sind, sondern länger dauernde Wirkungen anstreben und also auch noch in ein paar Jahren Bestand haben. Selbstverständlich können die Anlässe aktueller Natur sein, aber die darauf reagierenden Arbeiten sollten auch später noch mit Interesse zu lesen sein. Dieses Zielen auf Längerfristiges bedeutet keine formale Eingrenzung. Essays, Studien, Drehbücher können neben Gesprächen und Film- und Buchrezensionen stehen. Es ist nicht so sehr der Gegenstand, der hierbei entscheidend ist, sondern die Art seiner Behandlung.«

Zwischen 2000 und 2005 erschienen sechs dieser Jahrbücher. Trotz lobender Besprechungen in der Fachpresse musste das Jahrbuch aufgrund der hohen Kosten eingestellt werden. Stiftungsvorstand Helmut

2013

Veröffentlichung der ersten DVD-Reihe zu DEFA-Regisseurinnen und -Regisseuren mit *Das Haus am Fluss* und *Fariaho...!* von Roland Gräf

14.02.2013

Erster Heiner-Carow-Preis

07.05.2013

Vorsitz Stiftungsrat: Andreas Dresen, Regisseur

13.11.2013

Einstellen der Vergabe von Projektmitteln und Stipendien als Förderung

2014

November 2014

Fertigstellung des 100. DCP

2016

April 2016

Fertigstellung des 250. DCP

2017

Dezember 2017

Umzug der DEFA-Stiftung in das FMP1 am Franz-Mehring-Platz

Morsbach legte einen neuen Schwerpunkt auf die Etablierung einer eigenen Schriftenreihe. In einer Auflage von bis zu 500 Exemplaren editiert die Stiftung ein bis zwei Bücher jährlich. Bisher liegen rund fünfzig Bände vor. In der Schriftenreihe werden vorrangig übergeordnete Texte zur DEFA und mitunter Erinnerungen einzelner Persönlichkeiten publiziert.

Ergänzt wird diese Reihe seit 2018 von dem Journal LEUCHTKRAFT, das mal feuilletonistisch, mal akademisch Forschungsergebnisse präsentiert, DEFA-Filme ins aktuelle Zeitgeschehen einordnet, neue Projekte der DEFA-Stiftung vorstellt und Erinnerungen wachhält.

Trotz der zahlreich veröffentlichten Forschungsergebnisse gibt es noch immer »weiße Flecken«, die es zu füllen gilt. Die nationale wie internationale Forschungsgemeinschaft möchte sich austauschen, sucht nach Vernetzungsmöglichkeiten. 2015 organisierte die DEFA-Stiftung erstmals ein wissenschaftliches Symposium – zum 11. Plenum des ZK der SED und den verbotenen DEFA-Filmen von 1965/66. Als Auftakt zu einer regelmäßigen Tagungsreihe richtete die Stiftung 2022 eine zweitägige Konferenz aus, die die Funktion eines akademischen Netzwerks übernehmen möchte. Anlass dieser ersten Tagung war die Veröffentlichung der Publikation »Publikumspiraten« zum Genre-Kino der DEFA. Um weitere Forschungsfelder zu ergründen, richtet die DEFA-Stiftung in Zusammenarbeit mit der Universität Rostock ihre nächste Tagung im Mai 2024 zur Frage »Quo vadis DEFA-Forschung? Neue Perspektiven im Umgang mit dem Filmerbe der DDR« aus. Die dort gegebenen Antworten werden Anlass zu weiteren Untersuchungen sein.

... als Digital Native

Als die Tageszeitung »Die Welt« in ihrer Rubrik »Web-WegWeiser« am 5. Oktober 2000 hart mit der ersten Website der DEFA-Stiftung ins Gericht ging – »Kleine unscharfe Fotos [...], die selbst auf einem hoch auflö-

senden [sic!] Bildschirm nicht zu erkennen sind, zieren in einer statischen, linksseitigen Anordnung die kurzen erläuternden Texte« –, war der Weg der Stiftung als »Digital Native« noch nicht zwingend vorgezeichnet. Das digitale Zeitalter, mit dem ein Verschwinden von Filmprojektoren aus den Kinos, neue Anforderungen an Sendematerialien in den Fernsehanstalten sowie das Aufblühen von Streaming-Plattformen im Internet einhergeht, machte die DEFA-Stiftung zwangsläufig zum Experten in Sachen Digitalisierung. Ralf Schenk bezeichnete die digitale Restaurierung der ausschließlich analog gedrehten DEFA-Filme im Rahmen einer Podiumsdiskussion auf der Berlinale 2015 gar als »Überlebensfrage« für die auf Erlöse angewiesene Stiftung.⁷

Die Bereitschaft der Politik die verschiedenen deutschen Filminstitutionen bei der Digitalisierung ihrer Bestände finanziell zu unterstützen, stieg in den vergangenen Jahren kontinuierlich: Erhielt die DEFA-Stiftung 2012 100.000 Euro vom Bund, standen ab 2014 250.000 Euro pro Jahr zur Verfügung. Hinzu kamen Projektgelder einzelner Bundesländer und Institutionen. Am 17. Oktober 2018 verkündete eine Pressemitteilung endlich den seit Langem geforderten Startschuss für eine Digitalisierungsoffensive. Bund, Länder und Filmförderungsanstalt stellen nun über den Zeitraum von zunächst zehn Jahren jährlich zehn Millionen Euro für das gesamtdeutsche Filmerbe zur Verfügung. Mit dem Beantragen von Fördergeldern für den zeit- und kostenintensiven Digitalisierungsprozess geht ein kontinuierliches, oft schweres Abwägen bei der Priorisierung der Projekte einher. Wie lassen sich bei begrenzten Ressourcen kommerzielle, künstlerische und konservatorische Anliegen miteinander vergleichen? Wie entscheidet man, was in weiter Zukunft von kulturellem Wert ist?

Im November 2014 gab die DEFA-Stiftung bekannt, die ersten hundert digitalen Verleihkopien (im For-

2018

Mai 2018

Veröffentlichung des Plakatbands »Mehr Kunst als Werbung. Das DDR-Filmplakat 1945-1990« von Detlef Helmbold

30.11.2018

Erstes Leuchtkraft-Journal erscheint

2019

Februar 2019

Berlinale-Retrospektive: »Selbstbestimmt: Perspektiven von Filmemacherinnen«

08.05.2019

Vorsitz Stiftungsrat: Katrin Schlösser, Produzentin

August 2019

Fertigstellung des 500. DCP

2020

01.07.2020

Vorstand: Stefanie Eckert

2021

03.09.2021

75 Jahre DEFA im Filmpark Babelsberg



Wenn möglich werden Filmschaffende bei der Digitalisierung eingebunden: Evelyn Schmidt und Roland Dressel mit der Coloristin Christiane Hiam und DEFA-Stiftungsmitarbeiterin Melanie Hauth bei der Digitalisierung von *Das Fahrrad*.

mat Digital Cinema Package, kurz: DCP) hergestellt zu haben und war damit weltweit der erste Repertoirefilmanbieter, der den Kinos DCPs seiner Filme in diesem Umfang anbieten konnte. Im April 2016 wurde mit *Spielbank-Affäre* (Arthur Pohl, 1957) das 250. DCP an den DEFA-Filmverleih in der Deutschen Kinemathek übergeben. Mit Jürgen Brauers *Sehnsucht* (1989/90) folgte im August 2019 das 500. DCP. Aktuell stehen 312 Spiel-, 187 Dokumentar- und 157 Animationsfilme digital für den Kinoeinsatz zur Verfügung.

Mit der Digitalisierung geht jedoch auch die Sorge um die Haltbarkeit der digitalen Formate einher. »Früher hatten wir Dinge, heute haben wir Daten«, sagte Rainer Rother, Künstlerischer Direktor der Deutschen Kinemathek, einmal treffend dem »Tagesspiegel«, und Ralf Schenk ergänzte: »Keiner weiß, wie haltbar Digitalisate sind.«⁸ Eine Mitarbeiterin der DEFA-Stiftung stellte als anschauliches Beispiel dazu die Frage, wer denn heute noch eine Excel-Tabelle von 1998 bearbeiten könne – das ist erst 25 Jahre her. Analoges Filmmaterial kann unter guten Lagerbedingungen jedoch mehr als hundert Jahre überdauern. Trotz Mehrfachsicherung der digitalen Daten kann der (aufgrund fehlender logistischer und finanzieller Möglichkeiten notwendige) Verzicht auf eine analoge Sicherheitskopie somit als Risiko betrachtet werden. Zusammen mit dem Bundesarchiv fühlt sich die DEFA-Stiftung daher der Bewahrung der analogen Filmmaterialien verpflichtet. Im vergangenen Jahr wurde mit viel Aufwand eine analoge Ausbelichtung der digitalen Rekonstruktion des Verbotsfilms *Die Russen kommen* (Heiner Carow, 1968) vorgenommen. Zusätzlich zu dem aus

Fragmenten verschiedener analoger Filmmaterialien entstandenen Digitalisat sind nun ein 35mm-Bildnegativ und ein 35mm-Bildpositiv im Bundesarchiv gesichert.

In Zukunft wird die DEFA-Stiftung weiterhin alles daran setzen ihre digitalisierten Filme sicht- und erlebbar zu machen. Neben Kino, Fernsehen sowie DVD und Blu-Ray spielen dabei die verschiedenen Online-Plattformen eine immer wichtigere Rolle. Zusammen mit ihren kommerziellen Auswertungspartnern geht die Stiftung auch neue Wege. So bieten mittlerweile zahlreiche national und international agierende Streaming-Anbieter ein großes Repertoire an DEFA-Filmen an. Jüngstes Projekt ist DEFA TV, ein werbefinanzierter Kanal, der im Winter 2023/24 startet und per App über den Fernseher oder Plattformen wie Amazon Prime Video angewählt werden kann. DEFA TV sendet rund um die Uhr DEFA-Produktionen und funktioniert wie lineares Fernsehen – die Zuschauerinnen und Zuschauer müssen nicht lange im Dschungel der online verfügbaren Filme nach einem passenden Angebot suchen, sondern können jederzeit DEFA-Filme sehen – auch zur besten Sendezeit.

Und die Website der DEFA-Stiftung? Die scheut keinen Vergleich mehr mit anderen Filminstitutionen.

... als Rekonstrukteurin

Zusammen mit dem Bundesarchiv fühlt sich die DEFA-Stiftung den Produktionen verantwortlich, die in der DDR aus unterschiedlichen Gründen nicht in die Kinos kamen. Mit beachtlicher Regelmäßigkeit erschienen in den vergangenen zwei Jahrzehnten DEFA-Filme, die vorher nicht zu sehen waren.

Als erstes Projekt beauftragte die Stiftung bereits 1999 Ralf Schenk mit der Sichtung der überlieferten 320 Filmdosen zum DEFA-Spielfilmprojekt *Die Schönste* (Urfassung: Ernesto Remani, 1957; Schnittfassung: Walter Beck, 1959). Ein Film, der trotz Kürzungen und Umschnitten aufgrund seiner »Lobpreisung des Kapitalismus« in der DDR nicht veröffentlicht werden durfte. Nach langer Arbeit war es am 24. Mai 2002 so weit: Im Berliner Filmkunsthaus »Babylon« feierte der Film begleitet von großem Medienecho Premiere.

Unmittelbar nach Projektabschluss ging es 2002 für Ralf Schenk und Schnittmeisterin Ingeborg Marszalek mit der Rekonstruktion des im Zuge des 11. Plenums verbotenen, fantasievollen Films *Fräulein Schmetterling* (Kurt Barthel, 1965/66 + 2005) weiter, dem laut SED-Kulturfunktionär Hans Koch schlimmsten aller Verbotsfilme.⁹ Mit dem vorliegenden Material und den damaligen technischen Möglichkeiten ließ sich kein »fertiger« Film herstellen. Ergebnis war eine dem Originaldrehbuch folgende Montage der überlieferten Einstellungen, die am 16. Juni 2005 im Berliner »Blow



Premiere für **Hände hoch oder ich schieße** am 28. Juni 2009 mit Evelyn Cron und Herbert Köfer im Kino International.

Up Kino« in Anwesenheit von Regisseur Kurt Barthel, Schauspielerin Lissy Tempelhof, Filmkind Christa Heiser, Komponist Peter Rabenalt, dem Pantomimen Milan Sládek und weiteren beteiligten Filmschaffenden uraufgeführt wurde. Mit Regisseur Barthel und den Autoren Christa und Gerhard Wolf vereinbarte die Stiftung, dass die Fassung nicht kommerziell ausgewertet wird. Mit dem Ziel, ein filmkünstlerisch anspruchsvolles Werk zu vollenden, das der Intention des Regisseurs folgt, widmete sich die Stiftung ab 2019 erneut der Rekonstruktion von **Fräulein Schmetterling** (1965/66 + 2020). Fehlende Dialoge sowie die Passagen, die von der Hauptdarstellerin Melania Jakubisková in slowakischer Sprache vorgetragen wurden, konnten synchronisiert werden. Anschließend erfolgte die Erstellung eines neuen Sound-Designs. Die Version wurde von Gerhard Wolf wohlwollend abgenommen und konnte zum 75. DEFA-Jubiläum im Mai 2021 DVD-Premiere feiern. Das ikonische Foto mit Hauptfigur Helene, die mit ihren Regenschirm-Flügeln durch Berlin schwebt, schmückte zahlreiche Feuilleton-Seiten deutscher Tageszeitungen.

Bereits 2009 konnte ein anderer Verbotfilm des 11. Plenums mehr als vierzig Jahre nach den Dreharbeiten Premiere feiern. **Hände hoch oder ich schieße** (Hans-Joachim Kasprzik, 1966 + 2009) lief am 28. Juni erstmals im Rahmen einer Sonntagsmatinee im »Kino International«. Zu Gast waren unter anderem die Mitwirkenden Evelyn Cron, Herbert Köfer und Manfred Uhlig. In Naumburg, wo große Teile des Films gedreht wurden, war der Andrang einen Tag später sogar so groß, dass der Film in drei Kinosälen parallel lief. Insgesamt sahen 2009 weit mehr als 10.000 Menschen **Hände hoch oder ich schieße** im Kino. Ein Jahr später konnte Iris Gusners **Die Taube auf dem Dach** (1973 + 2010) Wiederaufführung feiern, nachdem 2009 ein Dup-Negativ wiedergefunden wurde. Am 6. September lief der Film

in Anwesenheit von Iris Gusner und Hauptdarstellerin Heidemarie Wenzel im Berliner Kino »Arsenal«. Der offizielle Kinostart folgte am 9. September. Die Presse urteilte durchgehend positiv – »Die ›Tauben‹ wirkt erstaunlich frisch«¹⁰.

Mit **Sommerwege** (Hans Lucke, 1960 + 2014) – »kein Meisterwerk, aber als Zeitdokument aussagekräftig«¹¹ – erblickte zum Tag des audiovisuellen Erbes 2014 im Berliner Zeughauskino ein DEFA-Film erstmals das Licht der Leinwand, der nicht wegen seiner politischen Brisanz verboten wurde. Regisseur Hans Lucke wollte der Aufführung nicht beiwohnen – eine Entscheidung, die er später bedauerte. Von 2014 bis 2016 wurde durch den Restaurator Ralf Dittrich im Auftrag der DEFA-Stiftung aus Fragmenten verschiedener analoger Materialien Heiner Carows **Die Russen kommen** (1968 + 1987) rekonstruiert, der 2016 im Rahmen der Berlinale Classics Premiere feierte. Mit leidenschaftlicher Akribie widmete sich Ralf Dittrich anschließend der bisher letzten DEFA-Rekonstruktion: **Christine** (1963 + 2021). Der zu zwei Drittel abgedrehte Spielfilm wurde nach dem Unfalltod des Regisseurs Slatan Dudow abgebrochen und in über 400 Büchsen, die weit über 4.000 ungeordnete Elemente enthielten, im Staatlichen Filmarchiv eingelagert. Das Ergebnis des energiegelassen Bearbeitungsprozesses von Ralf Dittrich ist die sehenswerte Rekonstruktion eines Fragments.

Es sind jedoch bei Weitem nicht nur verbotene oder abgebrochene Filme, die erstmals oder nach langer Abstinenz gezeigt werden können. Mitunter scheitern Vorführungen an fehlenden Rechten, die die DEFA-Stiftung nacherwerben muss. So gelang im Jahr 2008 eine Wiederaufführung von Rainer Simons mit dem Goldenen Bären prämierten Film **Die Frau und der Fremde** (1984) in Anwesenheit des Regisseurs und den Darstellern Kathrin Waligura, Peter Zimmermann und Hans-Uwe Bauer, nachdem die Literaturrechte

über Jahrzehnte ungeklärt waren. Auch Roland Gräfs *Fallada - letztes Kapitel* (1988) konnte über viele Jahre kaum gezeigt werden, da Musikrechte fehlten. Auf der Berlinale 2022 lief der Film vor großem Publikum im »Kino International« und erschien auf DVD.

Was kommt als Nächstes? Vielleicht werden in Zukunft weitere, aktuell verschollene Filmmaterialien gefunden ... Etwa zu Wolfgang Staudtes, nach einem Drittel der Dreharbeiten abgebrochenen, Brecht-Verfilmung *Mutter Courage und ihre Kinder* (1955) oder zu Leonija Wuss-Mundeciemas mittellangem Spielfilm *Plankton oder das Wunder der Anpassung* (1979) mit Klaus Brasch in der Hauptrolle oder zum letzten in Folge des 11. Plenums verbotenen und weiterhin vermissenen Film *Ritter des Regens* (1965) von Egon Schlegel und Dieter Roth. Bis dahin wird sich die DEFA-Stiftung weiter um die Digitalisierung der Tausenden auf analogem Material überlieferten Filme kümmern.

... als Dokumentaristin

Rekonstruktion und Dokumentation gehen Hand in Hand. Dennoch: Dokumentare machen einem das Leben schwer, zumindest das Leben für den Moment. Man kann sich nicht einfach eine Publikation aus dem Regal nehmen, Sätze abtippen, Filme bearbeiten, Ausschnitte ausklammern, Umspiele anfertigen, Fotos einscannen. Es könnte alles so schnell gehen! Aber nein, jeder Schritt muss dokumentiert werden, wird ordentlich vermerkt und ins Stiftungsgedächtnis eingeschrieben.

Andererseits: Dokumentare machen einem das Leben leichter, zumindest das Leben in der Zukunft. Welches Ausgangsmaterial bei der Restaurierung von *Hamida* verwendet wurde? Woher das sympathische Foto von Wolfgang Kohlhaase mit seinem Vater stammt? Wer die im Regal fehlende DVD zu *Kaule* (Rainer Bär, 1967) ausgeliehen hat und warum 1963

beschlossen wurde, den Film *Christine* nach dem Unfalltod Slatan Dudows nicht fertigzustellen? Diese Fragen können beantwortet werden, und sogar ohne viel Rechercheaufwand. Dokumentation ist alles!

Längst existiert ein ausgeklügeltes analoges und digitales Informationsmanagement in der DEFA-Stiftung, mit streng festgelegten Ablage- und Dokumentationsregeln. So werden beispielsweise in den stiftungseigenen Film- und Fotodatenbanken alle relevanten Informationen rund um jedes Filmwerk festgehalten, täglich neue Daten eingepflegt und mit der Website der Stiftung synchronisiert. Die Stiftungs-Website ist damit zu einem nicht wegzudenkenden Recherchetool für alle DEFA-Interessierten geworden.

Neben den selbst zusammengetragenen Informationen aus dem Schriftgut der DEFA-Studios und den übergeordneten staatlichen Einrichtungen sind Zeitzeuginnen und Zeitzeugen eine der wichtigsten Quellen. Seit ihrer Gründung zeichnet die DEFA-Stiftung Gespräche mit DEFA-Filmschaffenden auf und befragt sie nach der Studio- und Produktionsgeschichte. Die Antworten fallen mal anekdotisch, mal faktenreich, immer unterhaltsam aus. Eines der längsten aufgenommenen Gespräche führte Ralf Schenk 2003 mit Walter Heynowski. Dieser berichtet in knapp neun (!) Stunden ausführlich über den Werkstattcharakter des H&S-Studios, die genossenen Privilegien, die auferlegten Restriktionen, die gelebten Ideologien und Ideen. Dieses audiovisuelle Zeitdokument ist nur eines von inzwischen über 135 Zeitzeugengesprächen, die Aufschluss geben über die Geschichte und Kulturpolitik eines untergegangenen Landes.

Ergänzend zu diesen Materialien hat die DEFA-Stiftung weitere Videoarchive erworben, die Einblicke in die DDR und die Wendezeit gewähren. So geben in dem von Thomas Grimm geschaffenen Zeitzeugen-Archiv auf über 3.500 Kassetten weit über 1.000



2021 feierte die DEFA-Stiftung mit zahlreichen früheren DEFA-Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern im Filmpark Babelsberg »75 Jahre DEFA«. Mit dabei waren u. a. Renate Schäfer, Eva Schumann, Karin Gliffe, Monika Schindler, Tina Dobberke, Rita Hiller, Andreas Greiner, Irmela Kuhlmann, Hannelore Unterberg, Brigitte Krex und Hugo Griebß.

Personen Auskunft zur neueren deutschen Geschichte. Im Wydoks-Archiv wird sowohl die Räumung der Mainzer Straße in Ost-Berlin 1990 als auch die kreative Szene um die Band »Feeling B« dokumentiert. Beispielhaft genannt sei auch der Cintec-Bestand. Auf mehr als 5.000 Kassetten mit circa 2.200 Stunden Filmmaterial werden das Ende der DDR und das Zusammenwachsen beider deutscher Staaten von 1985 bis 2004 begleitet.

Alle Kassetten sind vermerkt, in unterschiedlicher Tiefe erschlossen und werden für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Dokumentation ist alles. Wer also das Interview zwischen dem US-Ethnologen Bill Meyers mit Sascha Anderson in den 1990er-Jahren sichten möchte, sagt: »Einmal Ausleihe V 0028, bitte«, und kann sich – nach Dokumentation des Ausleihvorgangs – ein eigenes Bild zur Zwiespältigkeit von Wahrheit und Lüge machen.

... als Arbeitgeberin

Trotz des umfangreichen Filmbestands gilt das Prinzip der schlanken Stiftung. Nun kann man »schlank« unterschiedlich interpretieren. Am Anfang gab es ziemlich genau zwei feste Mitarbeitende in der DEFA-Stiftung. Zwei! Vorstand (männlich) und Assistenz (weiblich). Man darf allerdings nicht unberücksichtigt lassen, dass etliche befristete Angestellte und Honorarkräfte die Stiftung unterstützten: In der Rechtedokumentati-

on vor Ort im Bundesarchiv, in der digitalen Aufbereitung von Sendematerialien, bei der Herausgabe von Publikationen.

Vorstand und Assistenz saßen in der Burgstraße 27 in Berlin-Mitte mit Blick über die Spree auf die Museumsinsel. Einmalig. Das Kino »Börse« in dem zweimal wöchentlich *Die Legende von Paul und Paula* (Heiner Carow, 1972) gezeigt wurde, im Erdgeschoss. Die wichtigsten Partner im Haus, Abstellräume im Dachgeschoss und eine Dachterrasse zum Feiern! Doch die Stiftung als Hauseigentümerin verfügte nicht über die Mittel, eine Sanierung zu finanzieren, und sah sich gezwungen, meistbietend zu verkaufen und umzuziehen. Immerhin hat sie sich damit ein stattliches Stiftungskapital erarbeitet.

In der Chausseestraße 103 siedelte sich die Stiftung 2002 zunächst im Erdgeschoss und im Keller an, zog dann in den 4. Stock, kurzweilig nutzte sie Räume im 5. Obergeschoss, dann im 3. OG und in der Remise im Hinterhof. Es wurde viel umgezogen und damit war es nie langweilig. Einher ging dies mit der Vergrößerung des Teams und der Spezialisierung der Tätigkeiten. Mittlerweile besteht die DEFA-Stiftung aus verschiedenen Abteilungen und Querschnittsbereichen. Zwölf feste Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter pflegen die Rechtedokumentation, bereiten Filmmaterialien für die digitale Welt auf, bewerben den Filmbestand und sorgen dafür, dass das DEFA-Filmerbe sichtbar bleibt.



Seit vielen Jahren ist die DEFA-Stiftung einmal im Monat im Berliner Kino Arsenal zu Gast. Ralf Schenk und Herbert Köfer am 2. März 2020 im Gespräch zu *Denk bloß nicht, ich heule*.



Die Räumlichkeiten der DEFA-Stiftung in der Chausseestraße boten sich für Ausstellungen an: Roland Gräf mit seinen Fotografien am 15. August 2013.

Unzählige Praktikantinnen und Praktikanten haben DEFA-Luft schnuppern dürfen. Seit 2005 absolvieren jährlich Freiwillige ein Soziales Jahr im Bereich Kultur bei der Stiftung.

Die Berliner Immobilienwirtschaft ist mitunter schwer zu durchschauen. Das Haus in der Chausseestraße wechselte von einem Immobilienfonds in den nächsten. Die Mieten wurden gestaffelt und waren perspektivisch nicht mehr bezahlbar. Die DEFA-Stiftung brauchte ein neues Heim. Mit dem Franz-Mehring-Platz 1 tat sich eine neue Chance auf. Dieses Haus, das Geschichte in sich trägt, nimmt seinen Ballast und wandelt es in etwas Kreatives, in etwas Diverses um. Davon profitiert die Stiftung seit Ende 2017. Die Kolleginnen und Kollegen sitzen nun in lichtdurchfluteten Büros auf einer Ebene, sie begegnen sich in der gemütlichen Küche, kennen die Menschen um sich herum.

Inzwischen leitet der vierte Vorstand (weiblich) die Geschicke der Stiftung. Die Assistenz ist geblieben.

Tag 9.131

15. Dezember 2023 – 9.131 Tage sind seit der Stiftungsgründung vergangen. In dieser Zeitspanne hatte die DEFA-Stiftung vier Vorstände und wechselte zwei Mal ihren Sitz. Bleibende und wechselnde Partnerschaften prägten das Bild ebenso wie unzählige Publikationen, Filmabende, Digitalisierungsprojekte und DVD-Veröffentlichungen. Kontinuierlich hat sich die Stiftung weiterentwickelt und investiert in eine moderne und informative Website, eine für Interessierte leicht bedienbare Filmdatenbank sowie ein lesenswertes, jährlich erscheinendes Journal.

Wo wird die DEFA-Stiftung in 25 Jahren, 18.262 Tage nach ihrer Gründung, stehen? Welche Projekte, Herausforderungen, Erfolge und möglicherweise auch Krisen hält die Zukunft bereit? Wird der Filmbestand in den Generationen Y, Z und Alpha auf nachhaltiges

Interesse stoßen, das die Stiftung trägt? Im Sinne der Sichtbarkeit des DEFA-Filmerbes, der Würdigung der Lebensleistung der Filmschaffenden und des Wissens, das man aus den Filmen ziehen kann, bleibt es zu hoffen. Mit Projekten und Kooperationen im Bereich der Filmbildung, der weiteren Vernetzung mit Forschenden sowie innovativen Wegen bei der Zugänglichmachung der Filme wird die Stiftung zusammen mit ihren Partnerinnen und Partnern alles daransetzen. ■



Interesse für DEFA-Filme wecken: Eröffnung der Schulkinowochen 2023 in Brandenburg mit dem DEFA-Spielfilm **Vorspiel** – Hauptdarsteller Hendrik Duryn, Regisseur Peter Kahane und Stiftungsvorstand Stefanie Eckert waren zu Gast.

Endnoten

- 1 Rudi Winter, ehemaliger stellvertretender Direktor des alten Progress Film-Verleih, arbeitete im Rahmen der Stiftungsgründung akribisch den DEFA-Rechtebestand auf. Eberhard Wagemann, Bevollmächtigter der Bundesanstalt für vereinigungsbedingte Sonderaufgaben (BvS; vormals Treuhandanstalt), nahm sich nach der erfolgreichen Privatisierung von Glashütte und dem Fernsehturm in Berlin dem DEFA-Erbe an.
- 2 Anke Westphal: Der DEFA-Stiftung geht das Geld aus. In: Frankfurter Rundschau, 31.1.2013.
- 3 Vgl. *Der geteilte Himmel*. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946–1992. Wien: Filmarchiv Austria 2001. Band 1: Die Filme der Retrospektive, S. 11.
- 4 Vgl. Rebellen mit Grund. In: Berliner Zeitung, 20. 10.2005, S. 3.
- 5 Vgl. Neues Deutschland, 6.12.2007, S. 16.
- 6 Zitiert nach Jahresbericht der DEFA-Stiftung 2007
- 7 Zitiert nach Podiumsdiskussion, Filmecho/Filmwoche, 20.2.2015, S. 22.
- 8 Christiane Peitz, in: Tagesspiegel, 19.8.2014, S. 23.
- 9 Vgl. Ralf Schenk: Premiere nach 40 Jahren – Der DEFA-Verbotfilm *Fräulein Schmetterling* als Materialdokumentation. In: filmdienst 13/2005, S. 24.
- 10 Frank Quilitzsch: Die ›Tauben‹ wirkt erstaunlich frisch. In: Thüringische Landeszeitung, 16.9.2010.
- 11 Ralf Schenk, in: Berliner Zeitung, 23.10.2014.



Alle Teilnehmenden am Summer Film Institute (SFI) 2023

Rückblick auf das 11. Summer Film Institute der DEFA Film Library

HIDDEN FIGURES: Blackness and Black Experiences in East Germany

■ Mariana Ivanova

Das SFI der DEFA Film Library findet alle zwei Jahre im River Valley im Westen von Massachusetts statt. Es bietet den Teilnehmenden die Möglichkeit, eine Woche lang in entspannter Atmosphäre gemeinsam Filme zu sehen, und über (ost-)deutsches Kino und themenbezogene Filme aus verschiedenen Perspektiven zu diskutieren. Das Summer Film Institute fördert den Austausch und die Bildung von Netzwerken unter den Forschenden, Lehrenden und Kurator*innen, die sich für die Geschichte der DEFA in einer sich wandelnden Welt interessieren. In diesem Jahr widmete sich das 11. Summer Film Institute vom 11. bis 17. Juni dem Thema HIDDEN FIGURES: Blackness and Black Experiences in East Germany. Wir hoffen, dass das Institut den Teilnehmenden Anregung gegeben hat, das Thema

weiter zu untersuchen und in Paneldiskussionen und Veröffentlichungen zu diskutieren.

»Ich habe mich bei diesem Seminar wie ein Schwamm gefühlt und so viel von den Co-Direktor*innen, den UMass Dozent*innen und den anderen Teilnehmenden gelernt«, schreibt eine/r der Teilnehmenden des Instituts. Und dann weiter:

»[D]as Seminar hat mich definitiv mit Autor*innen/Filmemacher*innen bekannt gemacht, nach denen ich meine »Fühler« für zukünftige Projekte ausstrecken werde.«

Ein anderer Kommentar:

»Ich fand das Summer Film Institute sehr anregend für die Gestaltung meiner Kurse im Herbst '23 und Frühjahr '24. Außerdem kann ich mir vorstellen, einige

der Filme in Zukunft zu Forschungszwecken wieder anzusehen. Unsere Gruppendiskussionen empfand ich als sehr gelungen, da sie den Teilnehmenden ermöglichen, an einer gemeinsamen Diskussion teilzunehmen, während wir daran arbeiteten, unsere ersten Gedanken und Interpretationen/Lesarten der Filme, die wir gemeinsam gesehen haben, zusammenzufassen.«

An dem interdisziplinären Seminar nahmen fünfzig Doktoranden, Dozent*innen, Forscher*innen, Museumskurator*innen sowie Lehrer*innen von vier Kontinenten teil. Unter den Teilnehmenden waren auch Prof. Dr. Barton Byg, Gründer der DEFA Film Library, und Prof. Dr. Sara Lennox, die Mitbegründerin von Black German Studies in den USA, der DEFA-Stiftung Gast Mirko Wiermann sowie viele ehemalige Mitarbeiter*innen der DEFA Film Library, die inzwischen an verschiedenen Bildungseinrichtungen in den USA unterrichten und forschen.

Katharina Warda, unabhängige Wissenschaftlerin und Initiatorin des Projekts »Dunkeldeutschland« eröffnete das Institut mit ihrer Keynote »Mir ist nie aufgefallen, dass du Schwarz bist.« *Blackness* und Rassismus zwischen Hyper- und Unsichtbarkeit in der DDR und Ostdeutschland«. Viele der Teilnehmenden fanden die Keynote inspirierend und anregend als Einstieg in die Workshops, Diskussionen und Filmvorführungen, die in der folgenden Woche stattfanden. Es wurden auch umfangreiche Forschungsmaterialien diskutiert, die von den Institutsdirektor*innen Prof. Priscilla Layne (University of North Carolina) und Prof. Evan Torner (University of Cincinnati) ausgewählt und den Teilnehmenden vor Beginn des Instituts bereitgestellt wurden.

Einer der diskutierten Schwerpunkte waren die Solidarität und die internationale Haltung, die die DDR besonders gegenüber Ländern und Gemeinschaften prägten, die außerhalb Europas den Sozialismus anstrebten. So entstanden dauerhafte kulturelle und wirtschaftliche Beziehungen zu Ländern im globalen Süden, wie zum Beispiel zu Angola, Kuba, Mosambik und Chile, aber auch zu amerikanischen und südamerikanischen Künstler*innen und Intellektuellen of Color. Paul Robeson und Angela Davis waren ein Begriff für alle DDR-Bürger*innen, weil sie Symbole für das sogenannte »andere Amerika« waren und sich für die weltweiten Friedens- und Menschenrechtsbewegungen einsetzten.

Doch auch wenn die DDR-Regierung den Rassismus in den USA und in anderen kapitalistischen Ländern öffentlich anprangerte, wurden Menschen im eigenen Land rassifiziert, was zur Folge hatte, dass ihnen im Alltag die Gleichberechtigung verwehrt blieb. Zum Beispiel wurden ausländische Studierende of Color, chilenische Exilant*innen und Vertragsarbeiter*innen

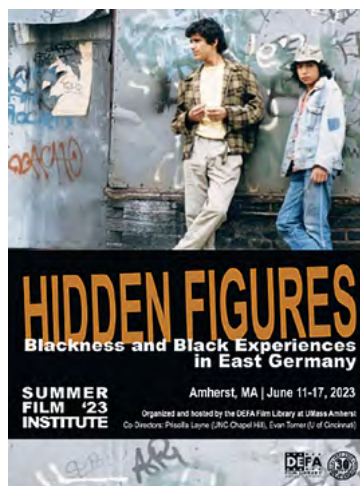


Kaskade rückwärts (Iris Gusner, 1983)

und aus Kuba, Vietnam oder Mosambik zwar von der DDR-Regierung mit offenen Armen aufgenommen, doch in der Realität erlebten sie oft berufliche und persönliche Einschränkungen.

Wie kann man die offiziellen positiven Bilder von Paul Robesons Besuch in der DDR oder die Solidaritätskampagne für Angela Davis in die existierende Realität einordnen? Welche Erfahrungen haben Schwarze, Afro-Deutsche und/oder nicht-weiße Filmschaffende oder Darsteller*innen in den DEFA-Studios gemacht? Mit solchen Fragen haben sich die Teilnehmenden in sechs Workshops auseinandergesetzt. Es wurde auch diskutiert, welche Rolle »race« – insbesondere Schwarzsein und Weißsein – in der DDR spielte.

Parallel zum Institut fand ein öffentliches Filmfestival mit zwanzig Spiel- und Dokumentarfilmen statt. Viele dieser Filme wurden erstmals auf Englisch untertitelt. Zu den ausgewählten Filmen gehörten unter anderem Frank Beyers Roadmovie *Bockshorn* (1983), Rolf Losankys Kinderfilm *Ein Schneemann für Afrika*



Plakat zum Summer Film Institute 2023



Prof. Priscilla Layne (University of North Carolina) und Prof. Evan Torner (University of Cincinnati) beim SFI 2023

(1977) und Iris Gusners *Kaskade rückwärts* (1983). Das Programm enthielt zudem selten gezeigte DEFA-Produktionen wie die Kurzfilme aus den 1970ern *Apartheid, No!* (Günter Weschke, 1974), *Drei Briefe* (Max Jaap, 1962) oder Studentenfilme der Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam-Babelsberg. Jeder der Festivalfilme wurde entweder von den Festivaldirektor*innen oder Institutsteilnehmenden eingeführt und in das Institutsthema eingeordnet.

Highlights während des Instituts waren die virtuellen Gespräche mit drei Regisseurinnen: Ines Johnson-Spain (*Becoming Black*, 2019), Brenda Akele Jordan (*The Homes We Carry*, 2022) und Angelika Nguyen (*Bruderland ist abgebrannt*, 1992). Alle drei Filme gehörten zum öffentlichen Filmfestival und beleuchteten die komplexen internationalen Verflechtungen der DDR mit den Ländern der sozialistischen Staatengemeinschaft oder des globalen Südens, aus denen internationale Studierende oder Vertragsarbeiter*innen eingeladen wurden. Diese drei Filme zeigen, wie das Überschreiten nationaler Grenzen in verschiedenen Phasen der DDR-Geschichte das soziale Netz und familiäre Bindungen neu konfiguriert hat.

Die DEFA Film Library wird alle DEFA-Filme, die beim Summer Film Institute besprochen wurden, weiter für Forschung und Lehre zur Verfügung stellen. Im Anschluss an das Filminstitut fanden weitere Veranstaltungen statt, zum Beispiel ein *Roundtable* an der German-Studies-Association-Tagung Anfang Oktober in Montréal, bei der fünf Teilnehmende vom Summer Film Institute mit Kolleg*innen aus Kanada, deutschsprachigen Ländern, Großbritannien und den USA ihre Ideen für den Unterricht ausgetauscht haben.

Wir bedanken uns bei allen Teilnehmenden für die hilfreichen und ermutigenden Rückmeldungen!

»Seit 2007 war für mich das DEFA Film Library Summer Film Institute eine intellektuelle Heimat - hier fand ich eine Gemeinschaft aus Gleichgesinnten, die meine DEFA Forschung inspirierte. Ein solch unterstützendes Umfeld lässt alle Beteiligten in ihrer Arbeit mehr wagen. Die DEFA Film Library ermöglichte uns eine ganze Woche die Beschäftigung mit dem Thema ›Schwarzsein‹ im ostdeutschen Kino[,] und die Teilnehmenden konnten nach vielen Vorführungen und Diskussionen ihre eigenen Positionen zu diesem Thema entwickeln. Diese wichtigen Gespräche wurden mit Gelassenheit und Sensibilität geführt, und wir sind dankbar, dass wir die Möglichkeit hatten, den internationalen wissenschaftlichen Dialog auf diese Weise voranzubringen.« - Evan Torner, Associate Professor und Co-Director des Summer Film Institute 2023, University of Cincinnati

»Das DEFA Summer Film Institute ist jedes Mal eine wundervolle und inspirierende Erfahrung. Das diesjährige Thema war ein überfälliger Beitrag zur kritischen Auseinandersetzung, den ich als sehr lehrreich für mich selbst empfunden habe. Ich wünschte nur, man würde auch in Deutschland langsam erkennen, welches Poten[z]ial DEFA-Forschung für die deutsche Kultur des 20. Jahrhunderts hat, so wie es die DEFA Film Library immer wieder unter Beweis stellt.« - Stephan Ehrig, Lecturer in German, University of Glasgow

»Als Germanistin, die sich auch mit Medien-Interpretation beschäftigt, fand ich das Institut sehr anregend für potenzielle Forschungsthemen, die ich mit meinen Studierenden und Kolleg*innen weiter besprechen und entwickeln werde. Die Artikel, die wir als Vorbereitung auf die Gespräche gelesen haben, waren sehr anregend und gaben eine Basis für die Gruppendiskussionen. Der Lehrplan, die Gesprächsthemen, Filmauswahl und Gäste (Akademiker*innen, Regisseur*innen und die Co-Leiter*innen Priscilla Layne und Evan Torner) waren anregend. Die Möglichkeit[,] Filme auf der großen Leinwand des Amherst Cinema und mit einem diversen Publikum zu sehen, war[...] ein schönes Erlebnis. Es ist beeindruckend, dass die Darstellung von Black-Voices und Black-Erfahrungen der DDR-Zeit von der Öffentlichkeit als wertvoll anerkannt wurde.« - Cynthia D. Porter, Assistant Professor, Ohio State University

»Das Institut war eine Inspiration für mich und ich schätze das durchdachte Programm, den Rhythmus der Diskussionen und die Auswahl der Filme. Es hat meinen Horizont in Bezug auf die Möglichkeiten, die in meiner Forschung und Lehre bestehen, wirklich erweitert.« - Andrea Dawn Bryant, Lecturer in German, Appalachian State University ■



Katharina Warda während
ihrer Keynote beim SFI
der DEFA Film Library

»Mir ist nie aufgefallen, dass du Schwarz bist.«

Blackness und Rassismus zwischen Hyper- und Unsichtbarkeit in der DDR und Ostdeutschland

■ Katharina Warda

2019 erschien die Studie »Ost-Migrantische Analogien« des Deutschen Zentrums für Integrations- und Migrationsforschung und erntete viel Zuspruch. Die Studie benennt Abwertungserfahrungen, die viele Ostdeutsche seit Jahren benennen und damit öffentlich kaum Gehör finden. Gleichzeitig untersucht sie Alltagsrassismus gegen muslimische Migrant:innen in

Deutschland. Studienleiterin Naika Foroutan¹ erklärt in einem Interview zur Studie, ihr sei es wichtig gewesen, zwei Gruppen zu untersuchen, die so wenig wie möglich miteinander zu tun haben, und zu schauen, wo sich in ihren Erfahrungen Gemeinsamkeiten finden lassen. Der Slogan ist *catchy*: Migrant:innen auf der einen Seite, Ostdeutsche auf der anderen. Inwiefern er-

fahren sie Diskriminierung, inwiefern ähneln sich Rassismus und die Abwertung von Ostdeutschen. Damit schließt die Studie an Narrative an, die im Osten schon lange kursieren. Ostdeutsche benutzen regelmäßig Rassismus-Vergleiche, um eigene Abwertungserfahrungen zu beschreiben. Oft stolpert man in Gesprächen mit anderen Ostdeutschen über das Argument, sie würden rassistisch diskriminiert werden, also aufgrund ihrer ostdeutschen Herkunft. In ähnlicher Manier twitterte die Berliner Bürgermeisterin Franziska Giffey 2019, sie habe einen »ostdeutschen Migrationshintergrund«. Narrative wie diese erfuhren zeitweilig viel Sichtbarkeit, vor allem auch, weil der Osten bisher eher als Tätergesellschaft rassistischer Gewalt beschrieben wurde. Nun werden die Ostdeutschen selbst zu Opfern rassistischer Gewalt. Die Studie des DeZIMs schließt sich diesem Diskurs nicht an, dennoch wurde von vielen *People of Color* (PoCs) die Herangehensweise als unangemessen und der Vergleich als unstimmig kritisiert.

Mein persönlicher Kritikpunkt richtet sich gegen etwas Anderes: Meiner Meinung nach reproduziert die Studie einen mir sehr bekannten Rassismus, einen, der Erfahrungen wie meine als Schwarze² Ostdeutsche unsichtbar macht. In Deutschland werden Migration bzw. Schwarze Erfahrungen fast ausschließlich aus der Geschichte Westdeutschlands erzählt. Ostdeutschland hingegen gilt bis heute als homogen *weiß*, und zusätzlich als sehr rassistisch. Menschen wie ich, die Schwarz und ostdeutsch sind, existieren meist im kulturellen Gedächtnis und im öffentlichen Bild der Deutschen nicht. Die Studie hebt diese Unsichtbarkeit auf ein wissenschaftliches Level. Wenn Foucault davon spricht, zwei Gruppen zu untersuchen, die so wenig wie möglich miteinander zu tun haben, negiert sie das Leben von Menschen, die zum Beispiel aus Algerien oder Palästina in die DDR einwanderten und als Studierende oder Arbeitsmigrant:innen das Land mit aufbauten. Eine Unsichtbarkeit, die allerdings nicht neu ist, sondern bereits das Leben von PoCs in der DDR bestimmte. Zudem ist gegenwärtig die Grundannahme eines homogen *weißen* Ostens ein wesentliches Narrativ der extremen Rechten in Deutschland und in den Ländern des ehemaligen Ostblocks. Beispielsweise warb die rechtspopulistische und rechtsextreme Partei AfD 2019 mit Slogans wie »Hol dir dein Land zurück, vollende die Wende«, die die Idee eines vermeintlich reinen, ursprünglich weiß-deutschen Ostens stark machen.

Dem gegenüber stelle ich folgenden Text mit Gedanken und Theorien, die einen Blick in die nicht-*weiße* Geschichte Ostdeutschlands werfen. Ich beleuchte eine für Ostdeutschland bestimmende Spielart rassistischer Diskriminierung, die sich einerseits in Hy-

persichtbarkeit von *Blackness* und andererseits in Unsichtbarkeit Schwarzer ostdeutscher Erfahrungen zeigt. Dafür braucht es aber zuerst einen Blick noch weiter zurück.

Schwarzes Leben in Deutschland vor 1945

Wenn es darum geht, Schwarzes Leben in Ostdeutschland nachzuerfolgen, ist das gar nicht so einfach. Das Gebiet des heutigen Deutschlands ist zwar schon seit Hunderten von Jahren von Schwarzem Leben und Schwarzen Einflüssen geprägt, verstand sich in seinem Selbstverständnis aber nie als divers. Vielmehr ist Rassismus seit der Kolonialzeit ein untrennbarer Teil der deutschen Geschichte und Gesellschaft. Als Folge sind die Spuren Schwarzen Lebens im Laufe der Geschichte mehr und mehr verschwunden und wurden immer wieder auch aktiv unterdrückt und vernichtet. Einen brutalen Höhepunkt dieser *Weißwaschung* einer vielfältigen deutschen Gesellschaft stellt der Holocaust dar. In ihm ermordeten die Nazis schätzungsweise insgesamt 17 Millionen Menschen. Drunter waren 6 Millionen Juden, 7 Millionen sowjetische Zivilisten, bis zu 250.000 behinderte Menschen, 250.000 Sinti und Roma, aber auch Hunderte Homosexuelle, zudem serbische und polnische Zivilisten, sowjetische Kriegsgefangene, politische Gefangene, von Klassismus betroffene Menschen und religiös Verfolgte.³

Schwarze Deutsche tauchen in dieser grausamen Statistik nicht auf. Sie waren kategorisch als Gruppe nicht von der Ermordung betroffen, gleichwohl aber von Auslöschung durch die Nazis. Heute fast vergessen ist die Zwangssterilisation von schätzungsweise 800 *mixed-race* Deutschen in dieser Zeit, die mit dem Beschluss der Nürnberger Rassengesetze 1935 einherging. Mit diesem Gesetz wurden auch Beziehungen und Ehen zwischen *weißen* und Schwarzen Menschen verboten. Denen, die davon verschont blieben, wurde durch massive Diskriminierung eine Zukunft in Deutschland extrem erschwert.

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und dem Ende der Nazizeit entwickelte sich in Deutschland als Resultat eine sehr homogene Gesellschaft, in der Schwarzes Leben und Schwarze Geschichte kaum noch existent und wenig sichtbar sind. In diesem Punkt haben die Nazis gesiegt.

Schwarzes Leben in der DDR

Mit Gründung der beiden deutschen Staaten schlagen die BRD und die DDR unterschiedliche Wege zur Aufarbeitung der eigenen Geschichte ein. In der BRD dominiert das staatliche Narrativ der »Stunde null« als Neubeginn, in dem die Geschichte des Nationalsozialismus quasi unverarbeitet hinter sich gelassen worden

ist. Damit einher geht eine eher symbolische und in vielerlei Hinsicht inkonsequente Entnazifizierung, die mehr einen kulturellen Mythos darstellt als eine gelebte Praxis. Ein Umstand, der in den Jahren um 1968 von einer jüngeren Generation Westdeutscher scharf kritisiert wird. Mit der DDR, die sich aus dem Territorium der sowjetischen Besatzungszone gründet, entsteht ein Staat nach sozialistischem Vorbild. Sie versteht sich als antifaschistischer Staat und zelebriert Entnazifizierung sehr öffentlich und in einigen staatlichen Institutionen nachdrücklicher, wenn auch insgesamt keinesfalls konsequent und widerspruchsfrei. Diese Widersprüche spiegeln sich auch im Umgang mit Rassismus und der Sichtbarkeit von Schwarzem Leben wider.

Antirassismus als Staatsdoktrin

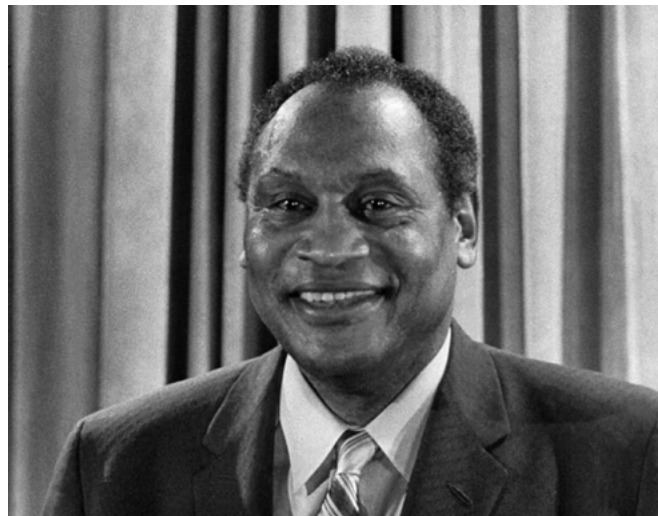
Einerseits adressiert die DDR im Gegensatz zur BRD Rassismus offen und wendet sich öffentlich von ihm ab. Gilt Rassismus in der BRD als Zustand, der mit der Stunde null übernommen wurde, als ein Gegenstand der Vergangenheit, der Nazis, und eben nicht der Deutschen nach 1949, so gilt Rassismus in der DDR nach marxistischer Lehre als Produkt des Kapitalismus. Da die DDR sich als sozialistischer Staat versteht, fehle Rassismus folglich die ideologische Grundlage, erklärt Staatsoberhaupt Erich Honecker öffentlich. Rassismus gilt als abgeschafft, wird damit aber ebenso wenig aufgearbeitet. Vielmehr wird das Sprechen über Rassismus der staatlichen Doktrin der DDR untergeordnet und instrumentalisiert. Zwar sind Themen wie Kolonialismus und der Nationalsozialismus ein wichtiger Teil der Schulbildung, dennoch ist Antirassismus weniger eine gelebte Praxis als ein ideologisches Tool, um die eigene kulturelle und moralische Überlegenheit im Kalten Krieg und die Fehlgeleitetheit der westlichen Welt zu behaupten.

Gleichzeitig sind sozialistische, marxistische und antikapitalistische Gedanken außerhalb der DDR in den 1950er-, 60er- und 70er-Jahren untrennbar mit einer Vielzahl antirassistischer und antikolonialer Freiheitskämpfe auf der ganzen Welt verbunden. Beispielsweise vertritt Nelson Mandela als prominentestes Mitglied des Südafrikanischen *African National Congress* (ANC) bis in die frühen 1990er eine Idee von sozialer Gerechtigkeit, die in vielen Punkten sozialistischen Vorstellungen ähnelt. Im Laufe seines Lebens wurde auch immer wieder spekuliert, ob er zeitweilig Mitglied der Kommunistischen Partei Südafrikas gewesen sei. Galt die Anti-Apartheid-Bewegung durch den ANC in den Ländern der westlichen Welt zumeist als terroristische Vereinigung, erhielten Mandela und der ANC von sozialistischen Ländern wie Kuba und der DDR starke Unterstützung. Auch in den USA fanden

sozialistische, marxistische oder antikapitalistische Gedanken Anklang in der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung, auch wenn dieser *Black Radicalism* heute kaum noch Erinnerung findet. Beispielsweise sprach Martin Luther King Jr. regelmäßig in seinen Reden von der Verkettung von Rassismus und Kapitalismus als Mittel der Unterdrückung. In einem Report an die *Southern Christian Leadership Conference* (SCLC) *Staff*⁴ im Mai 1967 sagte er zum Beispiel Folgendes:

»We must recognize that we can't solve our problem now until there is a radical redistribution of economic and political power... this means a revolution of values and other things. We must see now that the evils of racism, economic exploitation and militarism are all tied together... you can't really get rid of one without getting rid of the others... the whole structure of American life must be changed. America is a hypocritical nation and [we] must put [our] own house in order.«⁵

Andere vertraten direkter eine marxistische oder sozialistische Denkweise, wie etwa Kwame Ture oder Angela Davis. Beide wurden in der DDR sehr verehrt. Davis pflegte Beziehungen zu Genossen überall auf der Welt – auch in den USA – und unterstützte viele internationale Kämpfe. Die DDR verlegte früh und in relativ hoher Auflage Bücher von zum Beispiel James Baldwin und orchestrierte öffentliche Staatsempfänge mit prominenten Schwarzen Bürgerrechtler:innen wie Paul und Eslanda Robeson oder Ralph Abernathy, dem Nachfolger Martin Luther Kings. In der DDR wurden sie zu gefeierten Stars und Symbolen eines »anderen Amerika«. Das erlebte einen Höhepunkt in der Rezeption von Angela Davis.



Paul Robeson in *I'm a Negro. I'm an American* (Kurt Tetzlaff, 1989)



Angela Davis zu Gast in der
DDR (**Davis-Report**,
Johanna Kleberg, 1972)

Oh, Angela, du lebst gefangen
und kennst kein [Z]agen, kein [B]angen.
Du bist so jung und du bist schön.
Vor welchen Richtern sollst du stehn.
[...]
Und droht das Gestern auch mit Mord,
die Zukunft hat das letzte Wort.⁶

So singt die Uve Schikora Combo im Jahr 1972. Als die Band »Oh, Angela« schreibt, sitzt Angela Davis wegen angeblicher Terrorismus-Unterstützung auf der Anklagebank. Anfang der 1970er-Jahre ist sie Autorin, Marxistin und steht im Zusammenhang mit der Black Panther Party. Davis ist eine hochbegabte Intellektuelle, ihr Mentor zu Studienzeiten war der deutsche Philosoph Herbert Marcuse. Als ihr die Todesstrafe droht, solidarisieren sich weltweit Intellektuelle mit Angela Davis, darunter sind Heinrich Böll, Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre, Yoko Ono und John Lennon. In der DDR entbrennt eine nationale Solidaritätsbekundung, die als »1 Million Rosen für Angela« in die Geschichte eingeht. Tausende DDR-Bürger schreiben Briefe, Postkarten und gemalte Rosen an die »schwarze Schwester Angela« und drängen damit öffentlich auf ihre Freilassung. Nachdem sie 1972 freigesprochen wird, zeigt sich selbst die DDR-Führung über Davis' großen Empfang am Flughafen Schönefeld

überrascht. Statt der 3.000 angekündigten Besucher erscheinen knapp 50.000 Menschen. Ein Meer aus Fotoapparaten, Transparenten, Sonnenschirmen und Blumensträußen. Sie umringen das gelandete Flugzeug, jubeln und begrüßen in ekstatischen Sprechchören eines der größten politischen Idole der DDR: »unsere schwarze Schwester Angela«. Wenig später sind es in Leipzig sogar 200.000 Menschen. Davis trifft öffentlich Erich Honecker und andere SED-Führungskader. Sie erhält die Ehrendoktorwürde an der Karl-Marx-Universität Leipzig und wird Ehrenbürgerin von Magdeburg. Ihr Konterfei zielt Magazine, Postkarten, sogar Statuen werden angefertigt. Sie wird zum Superstar in der DDR und kommt schon ein Jahr später im Rahmen der Weltfestspiele der Jugend 1973 in die DDR zurück. Neun Tage lang kommen in Ostberlin rund acht Millionen Menschen zusammen, darunter auch über 25.000 ausländische Schüler und Studenten aus 140 Ländern. Davis ist der prominenteste Gast im sogenannten »Woodstock des Ostens« und hält eine Rede auf Deutsch.

Die DDR-Bürgerin und Kulturwissenschaftlerin Peggy Piesche⁷ erinnert sich wie folgt an diese Zeit:

»Es waren die wenigen Momente in meiner Kindheit, in denen ich spürte, dass Schwarze Leben zählen, wertvoll sind, dass Schwarzem Leben Wert beigemessen wird. Erst viel später habe ich dann die eigentliche Geschichte der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung in der Schule gelernt.«⁸

Berlin-Prenzlauer Berg eine Straße. 1990 erschien der DEFA-Dokumentarfilm von Kurt Tetzlaff: *I'm a Negro, I'm an American - Paul Robeson*, der Robeson in der McCarthy-Ära begleitet und den Antikommunismus und Rassismus beleuchtet, dem Robeson ausgesetzt war. Auch in diesem späten Werk der DDR-Geschichte überlagert sich die wichtige und wertvolle Rezeption Paul Robesons mit einer Thematisierung von Rassismus, die sich ausschließlich auf das Andere, in dem Fall die USA, bezieht. Der Film ist scharfsinnig in seiner Rassismus-Kritik. Robeson ist Amerikaner und sein Blick auf den amerikanischen Rassismus ist eine Bereicherung. Gleichzeitig ist er ein Reisender, der Zeit auch in der Sowjetunion oder eben der DDR verbracht hat. Diese Erfahrungen wären eine interessante Bereicherung für den Film gewesen. Während der Rassismus im kapitalistischen Ausland für die DDR ein

prominenter und hypervisueler Bestandteil ist, bleibt der eigene Rassismus in der DDR unausgesprochen, sowohl im Film als auch in der alltäglichen Praxis.

Race und Blackness in der DDR

Nicht nur Rassismus wird in der DDR als fremdes Phänomen verhandelt. Schwarze Amerikaner wie Angela Davis und Paul Robeson werden als Stars gefeiert, weil sie politische Aktivist:innen in einem fremden Land sind, und weil sie Ausländer sind und damit das offene Selbstverständnis der DDR als antirassistischen, aber *weißen* Staat nicht infrage stellen. Wie sehr die DDR aber trotzdem in rassistischen und chauvinistischen Zuschreibungen und *Tokenism*¹¹ gegenüber Schwarzen Menschen, vor allem vom afrikanischen Kontinent, verharrt, wird zum Beispiel im DEFA-Science-Fiction-Film *Der schweigende Stern* deutlich.



Der schweigende Stern (Kurz Maetzig, 1959)



Der Sci-Fi-Megahit entstand 1959 unter der Regie von Kurt Maetzig, ist eine deutsch-polnische Koproduktion und beruht auf dem Roman »Der Planet des Todes« bzw. »Die Astronauten«¹² von Stanislaw Lem. Der Film entwirft die Zukunftsvision einer internationalen Weltgemeinschaft, die im Kampf gegen eine gemeinsame extraterrestrische Bedrohung die Grenzen von Rassismus und Kaltem Krieg überwindet. Im Zentrum des Films steht eine Raumfahrt-Crew aus acht internationalen Experten, unter anderem aus Polen, Deutschland, China, Japan, den USA und Afrika. Der Figur des afrikanischen Experten Talua wird weder ein konkretes Land zugewiesen, noch eine konkrete Geschichte oder ein Nachname. Die *weißen* Crewmitglieder werden in unterschiedlichem Maß über ihre Expertise und ihre charakterlichen Witze porträtiert. Auch sie sind lediglich Vertreter ihres jeweiligen Landes, aber das spiegelt sich in ihren *Storylines* kaum wider. Sie werden über Mut, Intelligenz, persönliche Geschichten und die Interaktion untereinander charakterisiert. Während die Figur der japanischen Wissenschaftlerin Sumiko Omigura eine eigenartige Zwischenstellung zwischen Hauptcharakter und *Tokenism* einnimmt, erscheint keines der anderen Crewmitglieder so eindimensional wie der Schwarze Techniker Talua. Er hat im Plot kaum Interaktion mit der Crew, besitzt keine wissenschaftliche Expertise und ist die einzige Figur der internationalen Gruppe, die mit Akzent

und gebrochenem Deutsch spricht. Während Sumiko Omigura der Erzählung als Token¹³ einer starken Frau und für die Katastrophe in Hiroshima dient, vereinfacht sich Taluas Rolle noch mehr auf die Repräsentation von *Blackness* allgemein. Es wäre leicht gewesen, ihn einem afrikanischen Land zuzuordnen, ihm dessen Entkolonialisierungskämpfe an die Hand zu geben oder wenigsten einen mehrdimensionalen Charakter zu zeichnen. Stattdessen verharrt seine Darstellung in einem entfremdenden und chauvinistischen Blick auf *Blackness*. Das gipfelt in der Beschreibung seines Todes. Als die Mission am Ende des Films in Gefahr gerät, ist es an Talua, sich wie ein treuer Knecht für den Herrn zu opfern. Zurück auf der Erde wird sein Tod auf genau dieses Opfer reduziert, während die anderen beiden toten Crewmitglieder über ihre Errungenschaften beschrieben werden:

»Wir bringen mit uns das Vermächtnis dreier großer Menschen. Talua rettete unsere Expedition, Tschen Yü entdeckte das Leben auf der Venus und Brinkmann setzte als Erster einen Fuß auf einen fremden Planeten.«

Dass darin aber auch ein Fortschritt steckt, zeigt der Vergleich mit der US-amerikanischen Adaption vom *Schweigenden Stern*.¹⁴ In ihr werden die Sprechanteile von Sumiko Omigura und Talua noch weiter beschnitten. Bei Sumiko Omigura fehlen die kritischen Anspielungen auf Hiroshima, Talua wird durch das

Beschneiden seiner Redeanteile von einem zumindest intendiert gleichwertigen Crewmitglied zu einer nun völlig charakterlosen Nebenfigur. Eine andere Möglichkeit, die in *Der schweigende Stern* genauso wie in anderen DEFA-Filmen verpasst wurde, ist, die Vielfalt und die antirassistischen Kämpfe innerhalb der eigenen Gesellschaft aufzunehmen.

Blackness und antirassistische Kritik in Ostdeutschland

Waren Paul Robeson und Angela Davis in der DDR Stars, blieb die eigene Migrationsgeschichte und die eigene Schwarze Bevölkerung in Ostdeutschland bis heute relativ ungesehen. Da es nach dem Zweiten Weltkrieg kaum Schwarzes Leben in Deutschland gab, entstanden Schwarze Communities erst wieder langsam und im Zuge von Migrationsbewegungen. Auch wenn die DDR heute als kleines, homogen weißes Land gilt, hatte sie eine komplexe und kontinuierliche Migrationsgeschichte. Diese war zumeist an staatliche Abkommen gebunden, sodass man für Schwarze Migrant:innen drei dominante Gruppen ausmachen kann. Schwarze Menschen kamen entweder als internationale Studierende in die DDR oder als politische Emigrant:innen – also politische Aktivist:innen, die in der DDR Asyl fanden. Dazu zählen zum Beispiel Mitglieder des Südafrikanischen ANC oder der namibischen *South-West Africa People's Organization* (SWAPO). Beide Gruppen genossen ein für Migrant:innen relativ hohes staatliches Ansehen und brachten der nach internationaler Anerkennung strebenden DDR »außen- und handelspolitisches Kapital« ein.

Eine dritte Gruppe stellen Arbeitsmigrant:innen dar. Die sogenannten Vertragsarbeiter:innen aus Kuba, Mosambik und Angola machten den größten Teil der Schwarzen Bevölkerung in der DDR aus. Auch auf individuellen Wegen, zum Beispiel als Künstler:innen oder Intellektuelle, fanden Schwarze Menschen in die DDR. Hinzu kommen Generationen Schwarzer Ostdeutscher, die keine Migrant:innen sind, sondern in der DDR geboren wurden. So unterschiedlich die Biografien auch sind, als Schwarze Menschen machen alle immer wieder die gleiche Erfahrung, entweder wird ihre *Blackness* als fremd beschrieben oder nicht adressiert. Anstelle von Repräsentation erfuhren sie in der DDR Unsichtbarkeit, Diskriminierung und Gewalt. Das traf vor allem die Vertragsarbeiter:innen. Sie mussten separiert vom Rest der Bevölkerung leben, wurden ökonomisch ausgebeutet und stellten die vulnerabelste Gruppe hinsichtlich rassistischer Gewalt dar.

Paulino Miguel,¹⁵ selbst Vertragsarbeiter in der DDR, prägte in diesem Zusammenhang den Begriff der doppelten Mauer. Damit nimmt er Bezug auf die Ber-

liner Mauer als Grenze zwischen Ost und West und auf eine gesellschaftliche Mauer innerhalb Ostdeutschlands zwischen Bürger:innen und Migrant:innen. Viele Schwarze Menschen erlebten ein hohes Maß an Rassismus, den es in der DDR offiziell nicht gegeben hat. Miguel erinnert sich, dass der Rassismus eigentlich nicht mehr zu leugnen war, obwohl alles getan wurde, uns aus dem DDR-Alltag fernzuhalten.¹⁶ Dieses Fernhalten Schwarzer Menschen aus dem DDR-Alltag, das Miguel beschreibt, ist eine weitere Spielart von »I didn't see Color«. Schwarzes Leben und Schwarze Geschichte fand nur auf der staatlichen Repräsentationsebene statt. Die tatsächliche Realität Schwarzer Menschen in Ostdeutschland wurde möglichst unsichtbar gehalten und kaum besprochen.

Dennoch gab es im Alltag Interaktionen zwischen Schwarzen Menschen und weißen DDR-Bürger:innen. Marcia C. Schenck und Johanna M. Wetzel weisen in ihrem Artikel »Liebe in Zeiten der Vertragsarbeit«¹⁷ darauf hin, dass es in der DDR natürlich auch zu *inter-racial* Freundschaften und Liebesbeziehungen kam. Diese wurden jedoch »nicht gern gesehen«. »Nicht gern gesehen« ist eine Phrase, die ich immer wieder in Interviews in diesem Zusammenhang höre. In »Nicht gern gesehen« spiegelt sich sogar sprachlich Unsichtbarkeit wider. Diese Redewendung findet auch Eingang in den Film *Becoming Black* (2019) von Ines Johnson-Spain und erfährt in ihm eine fast schon groteske Verwirklichung.

In ihrem Dokumentarfilm erzählt die Regisseurin und Protagonistin Ines Johnson-Spain von ihrem Aufwachsen als Schwarzes Mädchen in der DDR in einer ansonsten komplett weißen Familie. Auch ihre unmittelbare Umgebung ist weiß. Ihre Eltern sagen ihr, es sei ein genetischer Zufall, dass sie Schwarz ist. Ansonsten ist das Thema völlig tabu. Erst in der Pubertät erfährt sie, dass sie eigentlich einen anderen Vater hat, der ebenfalls Schwarz ist. Nach dem Fall der Berliner Mauer findet sie ihn und macht ihn zu einem Teil ihres Lebens. Im Film konfrontiert die Regisseurin ihre Familie mit den Unwahrheiten ihrer Kindheit und bricht das Schweigen über ihr Schwarzsein. Ein kraftvoller Film, der an einem extremen Beispiel und aus der Perspektive einer Schwarzen ostdeutschen Frau zeigt, wie mit dem Schwarzsein der DDR-Bürger:innen umgegangen wurde, es wurde nämlich überhaupt nicht behandelt. Der Filmtitel *Becoming Black* zeigt, was für viele Schwarze Ostdeutsche Realität war, sie mussten erst Schwarz werden, also ein Schwarzes Bewusstsein entwickeln, um die erfahrene Diskriminierung auch benennen zu können.

Johnson-Spain verließ die DDR noch in den 1980ern und zog nach Westdeutschland. Die Schwarzen Menschen, die blieben, erwartete mit dem Ende der DDR

1989/90 ein noch stärkerer Ausradierungsversuch. Ich habe bereits angedeutet, dass Rassismus in der DDR nicht nur durch Instrumentalisierung und *Tokenism* von *Blackness* existierte, sondern auch in rassistischen Anfeindungen, Beleidigungen und physischer Gewalt. Auch Neonazigruppen existierten im Untergrund der DDR. Mit dem Fall der Berliner Mauer 1989, dem Wegbrechen der alten Ordnung und der folgenden Wiedervereinigung explodierte die Gewalt auf den Straßen Ostdeutschlands.

Wie als Symbol offenbarte sich das in der Nacht der Wiedervereinigung vom 2. auf den 3. Oktober 1990. Während Millionen von Menschen die Vereinigung beider deutscher Staaten feierten, ereigneten sich laut Zählungen der Online-Initiative zweiteroktober90 rechte Ausschreitungen in über dreißig deutschen Städten, wovon zwanzig in Ostdeutschland liegen. Über 1.500 Neonazis seien dabei aktiv gewesen. In 14 der Städte passierten größere, teils pogromartige Angriffe mit Massenbeteiligung.¹⁸ In den Angriffen tauchten auch immer wieder rassistische Parolen auf. So schrieb die »Thüringische Landeszeitung« im Bericht über den Angriff auf die Gerber Straße 3 in Weimar, die Täter:innen riefen »Parolen gegen Ausländer, Kommunisten und weitere Andersdenkende«.¹⁹

Aber auch ganz gezielt rassistische Angriffe gehörten zu den Taten der Nacht. Beispielsweise attackierten in Eisenach bis zu hundert Personen – Neonazis aus Thüringen und Hessen, unterstützt durch Anwohner:innen – ein Wohnheim ehemaliger mosambikischer Vertragsarbeiter:innen. Am Abend vom 2. Oktober 1990 und an den folgenden Tagen versammelten sich die Täter:innen vor dem Wohnheim, skandierten rassistische und rechte Parolen und griffen Bewohner:innen des Wohnheims verbal und physisch an. Diese erfuhren keinen Schutz durch die Polizei oder Politik, vielmehr wurden sie am Ende der Angriffe aus ihrem Leben gerissen und aus Deutschland ausgewiesen. Diese Praxis machte sich überall in Deutschland breit. Die Angriffe der Nacht der Wiedervereinigung waren nur der Start für eine enorme Welle rassistischer und rechter Gewalt der 1990er-Jahre und frühen 2000er. Diese Angriffe gingen vorrangig von Neonazis aus, passierten aber zum Teil unter breiter Beteiligung der restlichen Bevölkerung und wurden medial zusätzlich angestachelt.

In den rassistischen Pogromen in Hoyerswerda 1991 und Rostock-Lichtenhagen 1992 kulminierte diese Stimmung. So griffen in Hoyerswerda Neonazis mit Unterstützung von bis zu 500 Schaulustigen eine Geflüchtetenunterkunft und ein Wohnheim ehemaliger Vertragsarbeiter:innen mit Steinen, Stahlkugeln und Molotowcocktails an.²⁰ Im Umgang der Behörden setzte sich fort, was sich bereits Monate zuvor abge-



Nino Sandow und Claudia Geisler in *Herzprung* (Helke Misselwitz, 1992)

zeichnet hatte: Mangelnder Schutz der Opfer und Narrenfreiheit für die Täter:innen. Erst am siebten Tag des Pogroms evakuierten die Behörden die Gebäude. Aber anstatt nun die Opfer zu schützen, setzen sie quasi um, was die Täter:innen mit Rufen wie »Ausländer raus« zuvor gefordert hatten: Sie veranlassten, die Betroffenen mit Bussen aus der Stadt zu fahren.

In Lichtenhagen ereignen sich ähnliche Szenen. Diesmal waren bis zu 3.000 Menschen an den mehrtägigen Angriffen auf eine Asylunterkunft und ein Wohnheim vietnamesischer Vertragsarbeiter:innen beteiligt. Das Pogrom fand seinen grausamen Höhepunkt, als das Haus, in dem sich noch über hundert Menschen befunden hatten, von den rassistischen Angreifer:innen in Brand gesteckt wurde. Nur durch Eigeninitiative und wie durch ein Wunder gab es keine Toten. Das war in vielen anderen Fällen rassistischer Gewalt dieser Zeit, die heute als »Baseballschlägerjahre« bezeichnet werden, anders.

In den Medien wird der Osten fortan als »der braune Osten« bezeichnet. Braun als politische Farbe der Nazis. Mit der Metapher »Brauner Osten« wird rassistische Gewalt in Ostdeutschland nach der Wende endlich sichtbar. Paradoxe Weise aber ähnlich wie zuvor in der DDR nicht als eigenes Phänomen, sondern als fremdes. Aus dem Ende des Kalten Kriegs geht Ostdeutschland als Verlierer hervor und im deutsch-deutschen Gefüge nimmt es schnell die Rolle des »anderen Deutschlands« ein. Dieses andere Deutschland wird in den folgenden Jahrzehnten im öffentlichen Diskurs wenig besprochen, und wenn, dann im Zusammenhang mit vor allem Rassismus, den man nicht als gesamtgesellschaftliches Problem bespricht, sondern

auf ein Ostproblem reduziert. In Deutschland herrschte lange der Tenor vor: Wir in Deutschland haben kein Problem mit Rassismus, aber wir haben Rassisten, das sind nicht wir, sondern die aus der ehemaligen DDR. Die rassistische Gewalt in Ostdeutschland wird allein als Folge des Chaos der Wende eingeordnet. Aus Tätern werden Opfer. Vergessen werden die tatsächlichen Opfer dieser Gewalt, die häufig selbst Ostdeutsche sind und als *Ostdeutsche of Color* ebenso sehr vom Chaos der Wende betroffen waren und sind.

Ein später DEFA-Film, der das verhandelt, ist *Herzsprung* von 1992. Darin erzählt die Regisseurin Helke Misselwitz eine ostdeutsche Kleinstadt im Umbruch anhand der Protagonistin Johanna. Sie verliebt sich in einen Fremden, der in die Stadt kommt und Schwarz ist. Beide erleben aufgrund dieser Beziehung rassistische Anfeindungen, die schlussendlich im Tod von Johanna enden. Der Film wurde früh, zum Beispiel von Klaus Rank, dafür kritisiert, wie er die rassistische Gewalt der Zeit verhandelt. Rank sieht darin eine Wiederholung des Diskurses, Rassismus als Teil der schwierigen Umbruchsituation der Wende zu sehen. Obwohl das ein wertvolles Argument ist, das in Teilen zutrifft und sich auch gegen den damaligen Zeitgeist richtet, kann ich dem nur bedingt zustimmen. Der Film schafft es meiner Meinung nach in vielen kleinen Situationen, Alltagsrassismus innerhalb der Bevölkerung anzuspre-

chen. Selbst die Protagonistin ist trotz ihrer Liebe zu dem sogenannten Fremden nicht frei von Rassismus. So fragt sie ihn in einer gemeinsamen Duschszene, ob sich die Farbe seiner Haut nicht abwaschen lasse, als sei sie Schmutz. Dieser Rassismus im Film zeigt sich hier als tief in der Gesellschaft verwurzelt. Das wird vor allem in der Situation deutlich, als Johanna von ihrem polnischen Vater erzählt, der von den Nazis verfolgt wurde. Es war für alle sichtbar, doch allein ihre Mutter hilft ihm.

Betrachtet man allerdings die Darstellung Schwarzer Personen in dem Film zeigt sich eine Kontinuität im Umgang mit *Blackness* aus der DDR. Johannas *Love-interest* symbolisiert das Fremde, das in die ostdeutsche Stadt kommt. Er hat nicht mal einen Namen, er ist einfach der Fremde, ist Schwarz und kommt aus Westdeutschland. Das verwundert, da Nino Sandow, der den Fremden spielt, Schwarzer Ostdeutscher ist, aber im Film den Fremden in einer sonst *weißen* ostdeutschen Stadt spielt. Auch hier bleibt der Osten homogen *weiß*. Denn auch die zweite Schwarze Person wird ebenfalls in ihrer ersten Sprechszene als Fremder aus Westdeutschland charakterisiert. Zusammen arbeiten die beiden in einem American Diner namens »Onkel Toms Hütte«. Regisseurin Misselwitz gestand in einem jüngeren Interview zu, dass sie genau das heute ändern würde.

Auch persönlich – als Schwarze ostdeutsche Frau, die in der DDR geboren wurde – kenne ich diese Unsichtbarkeit nur zu gut. Es ist eine doppelte Unsichtbarkeit: als Ostdeutsche und als Schwarze Person in Deutschland. Ich habe dieses Gefühl einmal in dem Satz beschrieben, dass ich bis vor wenigen Jahren nicht existierte. Physisch ja, aber in meinem Erfahrungsraum in Deutschland nicht. Und das betrifft nicht nur die Öffentlichkeit, sondern auch mein persönliches Umfeld. Als eine Kindheitsfreundin von der Ermordung George Floyds erfuhr, rief sie mich erschrocken an. In Deutschland löste die Nachricht von Floyds Ermordung eine bis dahin ungekannte Problematisierung von Rassismus aus. Meine Freundin rief mich also an und fragte, ob ich auch schon mal Rassismus erfahren habe. Ich war über die Frage schockiert. Wir sind seit dem Kindergarten gemeinsam aufgewachsen und haben als Teenager zusammen die »Baseballschlägerjahre« verbracht. Sie ist *weiß* und hat eine andere Perspektive, aber auch ihr können die verbalen und physischen Angriffe auf mich und andere PoCs nicht entgangen sein. Wir sprachen lange und intensiv, und am Ende sagte sie zu mir: »Weißt du, ich habe das einfach nicht zuordnen können. Für mich warst du nie Schwarz. *I didn't see Color.*«

Es gab immer wieder Publikationen von anderen Schwarzen Ostdeutschen wie von ManuEla Ritz und Detlev D! Soost, aber erst in den letzten Jahren wer-



Katharina Warda während der Tagung.

den die Geschichten von Schwarzen Ostdeutschen sichtbar. In der Literatur, in Podcasts und anderen Formaten tauchen verstärkt ostdeutsche Perspektiven *of Color* auf und spüren zum Teil denen ihrer Eltern nach. Dennoch ist es heute schwer, eine Schwarze ostdeutsche Geschichte zu schreiben. Deutschland hadert insgesamt mit der Sichtbarkeit seiner *nicht-weißen* Geschichte. Das wird verstärkt, wenn es um den Osten geht. Zudem ist durch den Umgang mit *Black-*

ness und *Black Lives* in der DDR viel Wissen verloren gegangen. »I didn't see Color« heißt schließlich auch, dass kaum Erfahrungen und Geschichten manifestiert und überliefert werden. Wo Unsichtbarkeit zum Alltag und zur Überlebensstrategie wird, da wird Rassismus zur kulturellen Selbstvernichtung. Jetzt ist die letzte Chance, mit vielen Zeitzeug:innen zu sprechen und dem Thema Raum, Gedanken und Ressourcen zu geben. ■

Endnoten

- 1 Naika Foroutan, geboren 1971, wuchs im Iran und in Deutschland auf. Sie ist Professorin für Integrationsforschung und Gesellschaftspolitik an der Humboldt-Universität zu Berlin, zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die Transformation von Einwanderungsländern in postmigrantische Gesellschaften, Islam- und Minderheitenpolitiken sowie Radikalisierung, Rassismus und Islamismus. In: <https://www.aufbau-verlage.de/autor-in/naika-foroutan> [30.8.2023].
- 2 Schwarz wird großgeschrieben, um zu verdeutlichen, dass es sich um ein konstruiertes Zuordnungsmuster handelt und keine reelle Eigenschaft, die auf die Farbe der Haut zurückzuführen ist.
- 3 United States Holocaust Memorial Museum: Dokumentation der Zahlen der Opfer des Holocaust und der NS-Verfolgung. In: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/de/article/documenting-numbers-of-victims-of-the-holocaust-and-nazi-persecution> [30.8.2023].
- 4 Die Southern Christian Leadership Conference (SCLC) ist eine US-amerikanische Bürgerrechtsorganisation, die 1957 aus mehreren Protestgruppen hervorging und für die Rechte der afroamerikanischen Bevölkerung eintritt. *Staff bzw National Staff* - Mitarbeiter des (Nationalen) Zentrums, die vom Direktor ernannt und von der Regierung finanziert werden. Vgl. in: <https://nationalsclc.org/about/national-staff/> [30.8.2023].
- 5 Vgl. »On the evils of capitalism and the importance of redistributing wealth« (03). In: <https://www.parents.com/8-martin-luther-king-jr-quotes-to-teach-our-children-7095005> [30.8.2023]; dt.: »Wir müssen erkennen, dass wir unser Problem jetzt nicht lösen können, solange es keine radikale Umverteilung der wirtschaftlichen und politischen Macht gibt ... das bedeutet eine Revolution der Werte und anderer Dinge. Wir müssen jetzt erkennen, dass die Übel des Rassismus, der wirtschaftlichen Ausbeutung und des Militarismus alle miteinander verbunden sind ... man kann das eine nicht wirklich loswerden, ohne die anderen loszuwerden ... die gesamte Struktur des amerikanischen Lebens muss verändert werden. Amerika ist eine heuchlerische Nation und [wir] müssen unser eigenes Haus in Ordnung bringen.«
- 6 Siehe in: <https://www.lyrix.at/t/uve-schikora-band-oh-angela-358> [30.8.2023].
- 7 Peggy Piesche, geboren und aufgewachsen in der DDR. In der Bundeszentrale für politische Bildung (bpb) leitet sie den Fachbereich »Politische Bildung und plurale Demokratie« am neuen Standort Gera mit dem Schwerpunkt der Verknüpfung von Diversität, Intersektionalität und Dekolonialität (d_id). In: <https://www.lpb-tagung.de/personen/peggy-piesche/> [30.8.2023].
- 8 Kathleen Reinhardt (Hg.): 1 Million Rosen für Angela Davis – 1 Million Roses for Angela Davis. Mailand: Mousse Publishing 2020, 272 S. Vgl. in: <https://www.moussemagazine.it/shop/1-million-roses-for-angela-davis/> [18.9.2023].
- 9 Ilanga Mwaungulu hat Gender Studies und Europäische Ethnologie studiert und ist seit Anfang 2018 Referentin für Erwachsenenbildung im Anne Frank Zentrum. Ihre Themenschwerpunkte sind u. a. Bildung gegen Rassismus und Antisemitismus. In: <https://politisch-bilden.de/expertise/mwaungulu> [30.8.2023].
- 10 Ilanga Mwaungulu: »Schwarze Schwester Angela«. Masterarbeit. Berlin HUB 2017, überarb. 2019, S. 4. Pdf-Datei in: https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/22155/masterarbeit_mwaungulu_ilanga.pdf?sequence=3&isAllowed=y [18.9.2023].
- 11 *Tokenism* (dt. Tokenismus) bezeichnet das (ungewollte) Einnehmen einer Alibifunktion von einer marginalisierten Person innerhalb von Gruppen. Durch *Tokenism* stellen sich Gruppen oder Institutionen nach außen als emanzipiert und divers dar, um dafür Anerkennung zu bekommen. Die privilegierten Menschen können jedoch innerhalb der Struktur ihre Machtposition und ihre Privilegien weiterhin absichern ... In: <https://vielfalt.uni-koeln.de/antidiskriminierung/glossar-diskriminierung-rassismuskritik/tokenism> [30.8.2023].
- 12 Der Roman »Der Planet des Todes« erschien 1954 im Verlag Volk und Welt, Berlin (Ost), »Die Astronauten« 1978 im Suhrkamp Verlag.
- 13 Token (dt. Zeichen, Marke): Zeichenfolge, die Bedeutungsmäßig zusammengehört.
- 14 Die US-amerikanische Firma Crown International Pictures präsentierte 1962 eine verkürzte und zugleich »amerikanisierte« Version des DEFA-Films *Der schweigende Stern* in Totalvision und Technicolor: *First Spaceship on Venus*. Siehe in: <https://www.imdb.com/title/tt0053250/>; siehe auch: https://de.wikipedia.org/wiki/Der_schweigende_Stern [beide 30.8.2023].
- 15 Paulino Miguel, machte als Schüler der »Schule der Freundschaft« in Staßfurt (ab 1982 leben 900 Schüler aus Mosambik und ab 1985 zusätzlich 400 namibische Schüler in einer Plattenbausiedlung am Rande der kleinen Industriestadt.) und später als Vertragsarbeiter Erfahrungen in der DDR. In: <https://www.mdr.de/geschichte/ddr/politik-gesellschaft/schule-der-voelkerfreundschaft-mosambik-staessfurt-sachsen-anhalt-102.html>; auch in: <https://zweiteroktober90.de/kontext/ini12august-geschichte-ohne-uns/> [beide 30.8.2023].
- 16 Vgl. in: <https://www.bpb.de/themen/deutsche-einheit/migrantische-perspektiven/322909/mauerfall-und-deutsche-einheit-aus-perspektive-mosambikanischer-migrantinnen-und-migranten/> [30.8.2023].
- 17 Vgl. in: <https://www.budrich-journals.de/index.php/peripherie/article/view/40178> [30.8.2023].
- 18 Siehe unter: zweiteroktober90: Überblick, <https://zweiteroktober90.de/ueberblick/> [9.5.2023].
- 19 »Rechtsradikale randalierten«, Thüringische Landeszeitung, 4.10.1990, S. 3. In: <https://zweiteroktober90.de/weimar/> [9.5.2023].
- 20 Fehlende Aufarbeitung, ein Gastbeitrag der »Initiative Pogrom 91«. In: <https://www.antifainfoblatt.de/artikel/fehlende-aufarbeitung> [9.5.2023].

Zwei Kapitel – eine deutsch-polnische Studentenproduktion (1972/73)

■ Thomas Heimann

Thomas Heimann beschäftigt sich bereits seit einigen Jahren mit dem Thema der Zusammenarbeit der DEFA mit den polnischen Nachbarn. Seine Forschungsergebnisse veröffentlichte er erstmals 2017 in der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung unter dem Titel »Freundschaft – Przyjaźń? Kamerablicke auf den Nachbarn. Filmkulturelle Beziehungen der DDR mit der VR Polen 1945-1990«. Ein zweiter Teil mit dem Titel »Freundschaft – Przyjaźń? Kamerablicke aus der DDR auf den polnischen Nachbarn. Reportagen. Berichte. Unterhaltungssendungen« folgte als digitale Ausgabe drei Jahre später und widmet sich vor allem den nicht-fiktionalen Arbeiten. Diese Studie ist auf der Website der DEFA-Stiftung vollständig abrufbar unter: www.defa-stiftung.de/defa/publikationen/buecher/freundschaft-teil-2.

Derzeit bereitet Thomas Heimann einen dritten Teil zur Publikation vor, den die DEFA-Stiftung ebenfalls in der »Schriftenreihe Digital« auf der Website veröffentlichen wird. Diesmal geht es konkret um die ostdeutsch-

polnischen Beziehungen zwischen den Einrichtungen des Filmwesens und der Television: Übernahme von Filmen und Programmaustausch, Staatliche Filmarchive und FIAF, Kooperationen und produktionstechnische Unterstützungen zwischen Studios und Filmarchiven, Filmklubs und Studierenden an Filmhochschulen, Festivalbeteiligungen und Zuschauerrezeption.

Eines der Themen dieses dritten Teils in »Freundschaft – Przyjaźń« ist die überschaubare Anzahl Studierender aus dem jeweiligen Partnerland an den Filmhochschulen in Babelsberg und Łódź. Im bereits veröffentlichten Teil 2 wurde eine Gemeinschaftsproduktion von polnischen und deutschen Studierenden der DDR vorgestellt.

1972 schlossen die Filmhochschulen in Łódź und Babelsberg einen Freundschaftsvertrag ab, der »für beide Seiten methodisch-künstlerisch und schöpferisch



außerordentlich gewinnbringend« sei, so der damalige Rektor der Łódźer Filmhochschule, Stanisław Kuszewski, in optimistischen Tönen.¹ So kam es in Einzelfällen zur Zusammenarbeit an gemeinsamen Projekten zwischen Studierenden der Hochschule für Filmkunst (HFF) in Babelsberg und der Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna »Leon Schiller« (PWSFTviT) Unter dem Projekt-Filmtitel *Zwei Kapitel* wurden 1972/73 die Abschlussfilme *Wo Hagnos Holzhäuschen steht (Tam gdzie drewniana chatka Hagny stoi)* und *Z dalekiego Ilmenau (Aus dem fernen Ilmenau)* realisiert, gestaltet jeweils von einer gemischten deutsch-polnischen Gruppe von Studierenden². Das Projekt entstand im Kontext einer Serie von Fernsehreportagen zu dem strategischen Industrievorhaben der neu errichteten Baumwollspinnerei »Freundschaft« in Zawiercie, nordwestlich von Kraków, an dessen Aufbau auch die DDR und andere RGW-Staaten beteiligt waren, ein unmittelbares Resultat der Grenzöffnung zum visafreien Reiseverkehr und der im RGW-Bereich vorangetriebenen wirtschaftspolitischen Integrationsstrategie. Die Studentenarbeiten wurden während der Dokfilmwoche in Leipzig vorgestellt und in der Reihe »Versuche« des DDR-Fernsehens am 2. Juli 1974 gesendet.³

Wo Hagnos Holzhäuschen steht

Auszug aus der online-Publikation »Freundschaft-Przyjaźń? Kamerablicke aus der DDR auf den polnischen Nachbarn. Reportagen. Berichte. Unterhaltungssendungen«, S. 152ff. PDF in: www.defa-stiftung.de/defa/publikationen/buecher/freundschaft-teil-2/

Im Insert des Vorspanns des »Zawiercie«-Beitrags wird etwas ungenau der wirtschaftspolitische Hintergrund auf Basis einer ADN/BZ-Meldung erläutert:

»Eine Baumwollspinnerei, die auf gemeinsamen Mitteln, Leitung und gemeinsamer proportionaler Gewinnteilung basieren wird, soll als erster Betrieb dieser Art in Zawiercie, nördlich von Kraków, von Fachleuten aus Polen und der DDR errichtet werden.«⁴

Der Teilbeitrag *Wo Hagnos Holzhäuschen steht*⁵ beginnt mit einer Einstellung von der Baustelle im trüben Morgenlicht, die in die Totale gezoomt wird und in einen langen Schwenk über das nackte Holzgerüst eines ehemaligen Hauses übergeht. Unterlegt mit elektronischen Effekten auf der Tonspur, war dies nicht ohne Überlegung, denn diese »Mondlandschaft« mit Baufahrzeugen und dem Gerüst wirkt tatsächlich fremd und unwirtlich. Auf der Tonspur sind Stimmen und Geräusche, entstehend beim Gebrauch von Werkzeugen, zu hören. In einem langen Schwenk erfasst die Kamera idyllische Großaufnahmen von Gräsern und Bienen auf Wiesenblumen, eine Bauernkate und ein Nebengebäude.

Die Filmstudenten holten Statements des betagten Ehepaars Hagno ein, das wegen der Baustelle umgesiedelt werden muss. Die beiden Arbeiterrentner (poln. rencista) sind in weiteren Einstellungen auf ihrem Grundstück beim Arbeiten auf einem kleinen Acker zu sehen, so wie dann auch junge Arbeiter bei Abrissarbeiten der Bauernkate. Im Off werden die Äußerungen der Ehefrau teilweise übersetzt, dabei zeigt die Einstellung Gräser und Getreidehalme. Es wird

Alle vier Fotos sind Stills aus dem Film: *Zwei Kapitel* (Studierende der Hochschule für Filmkunst, HFF, in Babelsberg und der Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna »Leon Schiller«, 1975/76). Mit freundlicher Genehmigung der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF.



ersichtlich, dass dies den Schmerz des Ehepaars, des früheren Kleinbauern und Straßenbauarbeiters Ludwik (67) und seiner Frau Maria (67) wiedergibt, indem übersetzt wird, dass Baufahrzeuge über die Getreideäcker gefahren seien, dass nicht gewartet wurde auf das Reifen des Getreides bis zur Ernte und dass sie dies nicht verstehen könnten ... Gleichzeitig vermittelt der Beitrag das Zukunftsweisende dieser Umsiedlung: eine neue Fabrik mit Arbeitsplätzen für die Jungen.

Eine weitere Einstellung gibt Nahaufnahmen von einem primitiven Ziehbrunnen auf dem Grundstück wieder. Dann sieht man eine Frau mittleren Alters mit zwei Blecheimern mit Wasser auf das Haus zulaufen; sie dreht sich (lachend) zur Kamera: die 37-jährige Tochter Helena, die als Arbeiterin (poln. *pracownica*) von dem Bauprojekt profitieren wird; dann Jürgen Behrens, 42, Leiter der »Investgruppe« aus der DDR, und Jerzy Domagala, 48, der polnische Leiter der Baustelle, der sich auf Deutsch und Polnisch über »seine« früheren Projekte äußert und mit anderen die weiteren Schritte bespricht.

In Schnittfolgen ergibt sich der Kontrast zwischen dem staatlichen Bauvorhaben und dem unausweichlichen Verlust des schweren, aber gewohnt ruhigen Lebens der beiden Menschen im Ruhestand - etwa wenn Ludwik zwei Kühe durch gräserbewachsene Wege treibt, junge Vermesser ihre Arbeit tun und die Kühe kurz »dazwischenfunken«. Bei einer ruhigen Einstellung sitzt der Rentner auf einer Bank vor einem Bretterzaun. Im Off wird sein Unwille auch benannt: Was sollte er in einer Neubauwohnung in einem Hochhaus, hier hätte er seine frische Luft; er hätte es hier sehr gut.

Langsam erschließt sich die kleine, durchschnittliche Lebensgeschichte der Hagnos, die sich mühevoll ihren kleinen Traum von einem Haus mit Garten erfüllt hatten. Die Kamera zeigt einen hölzernen Pfeiler mit eingeschnitzter Mariendarstellung an einem Holzkreuz, unterlegt mit liturgischem Gesang. Der Kameraraschwenk nimmt eine Straße mit Baufahrzeugen und die Hinweisschilder des Bauvorhabens am Umfassungszäun der Baustelle in den Fokus. Ludwik Hagno erläutert die Geschichte des Kreuzes, vor langer Zeit aufgestellt, als es noch keinen Weg gab und man bei Regen im Schlamm versank.

Die Arbeiten schreiten voran, auch die Kamera zeigt nun die Kate mit dem kleinen Garten als Insel in einem riesigen planierten Gelände. Schließlich in der letzten Einstellung das vollständig planierte Areal, eine Mondlandschaft, während im Kommentar Hagno dahingehend zitiert wird, dass die Entscheidung für den Bau der Fabrik richtig gewesen sei. Im Nachspann wird darüber informiert, dass die Fabrik bis 1974 fertiggestellt werde, mit einem Produktionsausstoß von 12.500 Tonnen Baumwollgarn jährlich, die »beide Sei-

ten zu gleichen Teilen erhalten werden«. Ludwik Hagno habe vom polnischen Staat eine Entschädigung und ein neues Haus erhalten.

Sicherlich ist hier dem kulturpolitischen Rahmen von den Studenten Rechnung getragen worden. Doch wird neben bemerkenswerter Kameraarbeit des jungen Eberhard Geick⁶ und dem Sinn der Studenten für das Tragisch-Unausweichliche dieser Alltagssituation auch eine Facette gesellschaftlichen Alltags im Polen der Gierек-Zeit gezeitigt, die in Erinnerung bleibt.

Aus dem fernen Ilmenau

Auch beim zweiten Beitrag von *Zwei Kapitel*, der in Ilmenau realisiert wurde, sind durchaus einfühlsam gestaltete Porträt- und Arbeitsstudien aus dem Baugeschehen festgehalten, wie eine Rezensentin damals festhielt.⁷ Im Teil *Z dalekiego Ilmenau (Aus dem fernen Ilmenau)*⁸ hatte Janusz Dymek mit der Kameraarbeit von Tadeusz Rusinek und Jerzy Zawadzki eine polnische »Auslandsbaustelle« in Ilmenau begleitet. Die Vertragsarbeiter waren zu zweit oder zu dritt in Zimmern untergebracht, die ersten zunächst in Hotels, die nachfolgenden auch bei Privatleuten, mit guten Verdienstmöglichkeiten, so einer der älteren Kollegen.

Auch hier reihen sich nüchtern bleibende, ausdrucksstarke Bilder in Detail- und Nahaufnahmen von den Arbeiten auf der Baustelle, Betriebsbesprechungen auf Polnisch mit deutscher Dolmetscherin, von polnischen LKWs und Equipment. Beziehungen zu deutschen Kollegen bleiben rar; in der Kantine und im Einkaufsladen sind durchweg Hinweise auf Deutsch und Polnisch; aus Briefen wird zitiert über das, was es zu kaufen gibt, und was nicht. Straßenszenen aus dem Kleinstädtchen Ilmenau zeigen die Normalität solchen Zusammenlebens. Sich anbahnende Beziehungen werden geschildert und in Kamerabildern von Tanzveranstaltungen angedeutet, aber auch Alleinsein und Melancholie unter den fremden Kollegen aus dem befreundeten Ausland.

Zwei Kapitel wurde als Festivalbeitrag der HFF in Leipzig 1973 und in Oberhausen 1979 angemeldet.⁹ Später erläuterte Regisseur Jürgen Thierlein, damals neben seiner journalistischen Tätigkeit beim Fernsehen auch Dozent an der Filmhochschule in Potsdam, die Herangehensweise an eine Reihe publizistischer Beiträge, die zwei Jahre lang die Startphase des ostdeutsch-polnischen Unternehmens begleiten und Fernsehzuschauer informieren sollte. Aus seiner Sicht stellten sich die Aufgaben der Fernsehleute aus der Produktionsgruppe indes so dar: »Aber unsere Aufmerksamkeit galt mehr der menschlichen Seite dieses Vorgangs als der ökonomischen.«

Thierlein ließ in dem Fernsehbeitrag *Wie lernt man Polnisch?* den Oberbauleiter Jürgen Behrens, Leiter

der Investkoordinierung und Realisation des »Zawiercie«-Projekts, zu Wort kommen, der die programmatischen Ziele des Industrieprojekts als völkerverbindend und ökonomisch rational erläuterte:

»Wir müssen das ›Seitenverhältnis‹ überwinden. Es darf keine ›DDR-Seite‹ und keine ›VRP-Seite‹ geben, sondern nur einen Investor, einen Baubetrieb und so weiter. Und überall dort, wo wir dieses ›Seitendenken‹ überwunden haben, konnten wir Leistungen und Erfolge erzielen.«

Dabei ließ es sich Thierlein nicht nehmen, auf Probleme hinzuweisen:

»Unterschiedliche Arbeitsweisen, Gesetze, Gewohnheiten und auch Meinungen, wie dieses Ziel zu erreichen ist, technische Probleme, wie die erstmalige Kombination von Maschinensystemen aus der ČSSR, der VRP, der DDR und anderer Länder und nicht zuletzt die sprachlichen Barrieren erschweren die Arbeit.«

Dabei überlegten sich die Fernsehleute, mehrere Beiträge in längeren Abständen zu realisieren, um nicht nur ein Stück von nüchtern-langweiligen Industriereportagen wegzukommen, die die Bildschirme bevölkerten, sondern sie auch als »human-interest«-Beiträge attraktiver zu machen. Dies war Resultat einer bereits seit Beginn der 1970er betriebenen Neujustierung fernsehpublizistischer Tätigkeit: weniger Verlautbarungsrhetorik, mehr Entdeckungen im »sozialistischen Alltag« auch des Nachbarlandes in möglichst unterhaltsamer Weise zu präsentieren. Thierlein

äußerte sich auch zu Problemen des gemeinsamen Arbeitens.

»Was jedoch machte uns die Gestaltung [der Fernsehbeiträge; TH] so schwer? Die Probleme lagen genauso wie auf der Baustelle [in Zawiercie; TH]: Der Weg, die Arbeitsweise unterscheidet sich von der unsrigen.«

Die polnischen Fernsehkollegen und -kolleginnen verbrauchten deutlich weniger Papier in der Konzeptionsphase, den polnischen Journalisten blieb bei der Auswahl der Episoden viel Freiheit mit größerem gestalterischen Spielraum und Beweglichkeit, aber auch mehr Verantwortung. Sie konnten so am Drehort spontaner, mit mehr Ideenreichtum, Leichtigkeit und Freude als ihre Kollegen und Kolleginnen aus der DDR auf Ereignisse reagieren. Unverkennbar schimmerte Bewunderung bzw. die Erkenntnis durch, die bereits Jahre zuvor schon unter Verbandskollegen der Film- und Fernsehschaffenden der DDR geäußert worden war, wenn auch mit leichten Einschränkungen:

»Sicher war (von den polnischen Kollegen) manches zu ›leicht‹ genommen; aber vielleicht machte gerade jene Mischung zwischen unserem Ernst und unserer Gründlichkeit und der polnischen Mentalität den Erfolg in unserer Zusammenarbeit aus.«

Als erstes Ergebnis praktischer Zusammenarbeit der Hochschulen konnten Studenten der HFF und der Łódźer »Leon Schiller«-Hochschule ihre Beiträge von **Zwei Kapitel** in einer Sondervorführung im Polnischen Informationszentrum in Leipzig bei der XVI. Kurz- und Dokumentarfilmwoche präsentieren. Die Veranstaltung wurde als außenpolitisches Ereignis hochgehalten, indem an der Vorführung neben den Rektoren der Filmhochschulen, Peter Ulbrich und Stanisław Kuszewski, auch ZK-Mitglied Hans Rodenberg und Annelie Thorndike als Präsidentin des Festivalkomitees teilnahmen.¹⁰

Zwei weitere Beiträge mit gemischten Studententeams wurden ebenfalls präsentiert, der Kurzbeitrag **No pasarán** zur aktuellen Situation nach dem Militärputsch in Chile und eine feuilletonistische Reportage über zwei Darsteller der Komischen Oper.¹¹ Im Abschlussprotokoll der Festivalleitung sind in einem kalkuliert ausgewogenen Verhältnis Anerkennung der studentischen Leistung und Parteiräson festgehalten. Danach würden diese Beiträge über Projekte der »sozialistischen Wirtschaftsintegration« eine bemerkenswerte Differenziertheit aufweisen,

»... mit der nicht verhehlt wird, welche Konflikte und auch tragische Momente für den Einzelnen aus der Industrialisierung erwachsen, und wie dennoch das individuelle Schicksal einmündet in die Darstellung des gesamtgesellschaftlichen Prozesses. [Gezeigt würden die] menschlichen Konsequenzen, die sich daraus er-



Thomas Heimann

Geb. 1959, Medienhistoriker und Pädagoge. Vor seiner Lehrtätigkeit arbeitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Universitäten in Mannheim und Leipzig, am Zentrum für Zeithistorische Forschung in Potsdam und am Filmmuseum Potsdam. Zur Film- und Fernsehgeschichte der DDR sind u. a. erschienen: »Bilder von Buchenwald. Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945-1990)«, »Television im Zeichen des Kalten Krieges. Zum Programmaustausch des DDR-Fernsehens in den sechziger Jahren«, »DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959«. Heimann ist außerdem Mitautor von »Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-92«. Er arbeitet zur Zeit auch an einer Untersuchung zu Film- und Fernsehbeiträgen der DDR über den Spanischen Bürgerkrieg und die Auseinandersetzung mit der Franco-Diktatur.

geben: der Verlust heimatlicher Scholle, die Trennung von der Familie, Begegnungen und neuartige Beziehungen in der Arbeits- und privaten Sphäre zwischen den Menschen beider Länder.«

Zwar bliebe die wirtschaftliche und politische Seite der Integration nur fragmentarisch angerissen und die Proportionen seien mehr zur Freude am Beobachten und Entdecken von Haltungen und Lebensäußerungen verschoben, doch wurde den Studentengruppen »sichtbares Verantwortungsgefühl und auch die handwerkliche Sicherheit« bescheinigt, »mit der die künftigen Dokumentaristen dem menschlichen Aspekt eines ökonomischen und sozialen Problems gerecht werden.«¹² Doch fehlte aus Sicht kulturpolitischer Funktionäre letztlich die notwendige Passfähigkeit. Zwar zeigte das Fernsehen den Beitrag Zwei Kapitel in der Reihe »Versuche«, doch kam er nicht zum Einsatz, da die Erzählung das Maß an Kritik wohl überschritten hatte. Zweifelhaft ist, ob er von den polnischen Medien gezeigt wurde; wenn, dann im Rahmen studentischer Präsentationen an der Filmhochschule in Łódź.

Optimistisch wurde der Rektor der Łódźer Filmhochschule Stanisław Kuszewski in der DDR-Presse nach diesem Projekt zitiert: »Wir alle haben bei dieser Kooperation gewonnen. Sie wird sich fortsetzen.« Der Freundschaftsvertrag zwischen den Filmhochschulen werde vertieft und neu formuliert. So sei im Sommer 1974 in Polen ein deutsch-polnisches Seminar für angehende Kameraleute aus sozialistischen Staaten vorgesehen.¹³ Doch im weiteren Verlauf der 1970er-Jahre entwickelten nur wenige HFF-Studenten Projekte, die sich des DDR/deutsch-polnischen Verhältnisses annahmen, etwa Jörg Foth (Buch und Regie) und Thomas Plenert (Kamera) mit dem knapp 45-minütigen doku-fiktionalen Film Prozess, der die Anregung gab für die Fernsehproduktion **Über sieben Brücken musst du gehn**, nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von Helmut Richter. Als Diplomfilm wurde Prozess Anfang 1977 an der Filmhochschule und beim Fernsehen für die »Versuche«-Reihe abgenommen. Im Herbst wurde er beim Dokfilmfestival in Leipzig vorgestellt. Das Fernsehen hatte die Rechte an Richters Erzählung erworben und Foth die Gelegenheit für den Abschlussfilm gegeben, entschied sich aber nach der Abnahme für eine eigene Produktion unter Regie von Hans Werner.¹⁴

Mit deutsch-polnischen Begegnungen beschäftigten sich auch **Mareczku, lieber Junge** von Bodo Fürneisen und der Beitrag unter Leitung von Jörg Andrees **Jestem Baba - ich bin ein Weib**, der ebenfalls als studentische Zusammenarbeit aus beiden Filmhochschulen entstand.¹⁵ Geplant war eine Intensivierung dieser Zusammenarbeit der Filmhochschulen durch Austausch von Dozenten und Studenten, was aber in den folgenden Jahren nicht mehr eingelöst werden konnte. ■

Endnoten

- 1 Von Potsdam und Łódź produziert. Zwei Kapitel - von Studenten gefilmt. In: Nationalzeitung vom 11.12.1973.
- 2 Ebd. - Bei **Hagnos Holzhäuschen** waren unter Anleitung von Janusz Czapla und Jozef Cyrus beteiligt: Günter Hoffmann (Drehbuch) und Janusz Dymek (beide Regie); Eberhard Geick, Herwig Gerlach und Hartmut Schulz an der Kamera; Rainer Gericke und Hartmut Schönfeld (Produktionsleitung), Janusz Strelcow, Joachim von Zweidorff, Tadeusz Palczynski und Hannes Brennwald (Ton), Karin Döring (Schnitt). An dem **Ilmenau**-Beitrag wirkten mit unter Anleitung von Mentor Stanisław Grabowski: Janusz Dymek (Regie); Tadeusz Rusinek, Jerzy Zawadzki und Roland Steiner (Kamera); Tadeusz Pałczyński (Ton); Małgorzata Zajac sowie Barbara Dec und Janusz Czapla (Schnitt). Ausführlich zu den Projekten: Thomas Heimann: Freundschaft - Przyjaźń? Kamerablicke aus der DDR auf den polnischen Nachbarn. Reportagen. Berichte. Unterhaltungssendungen«. Berlin 2020, S. 152ff. PDF in: <https://www.defa-stiftung.de/defa/publikationen/buecher/freundschaft-teil-2/>.
- 3 Dieter Wiedemann: Hoffnung Leipzig? Die HFF Potsdam-Babelsberg »Konrad Wolf« auf der Dokfilmwoche. In: Fred Gehler / Rüdiger Steinmetz (Hg.): Dialog mit einem Mythos. Ästhetische und politische Entwicklungen des Leipziger Dokumentarfilm-Festivals in vier Jahrzehnten (Media-Studien; 5). Leipzig 1998, S. 61ff., hier S. 61.
- 4 Zitiert im Weiteren nach der Filmkopie in der Bibliothek der Filmuniversität »Konrad Wolf« in Potsdam.
- 5 35mm, 1.400 m, 49 min. 27 sec., s/w.
- 6 Er debütierte bei dem Fernsehfilm **Lasset die Kindlein ...** (1976) von Evelyn Schmidt (geb. Rauer) nach einem Buch von Wolfgang Kohlhaase; seine erste Kameraarbeit in einem DEFA-Kinospielfilm war bei **Solo Sunny** (1980) unter Regie von Konrad Wolf, später auch bei **Der Aufenthalt** (1983) unter Regie von Frank Beyer und ebenfalls nach einem Buch Kohlhaases. Beteiligt war er auch an der mehrteiligen Dokumentarproduktion **Busch singt - Sechs Filme über die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts** (1982).
- 7 Siehe Ingeborg Stiehler: Filmstudenten in Koproduktion. In: Volkswacht, 8.12.1973.
- 8 35mm, ca. 18 min., s/w.
- 9 Zu den einzelnen Fernsehreportagen über dieses Kooperationsprojekt der Baumwollspinnerei »Freundschaft« Zawiercie ausführlich bei Thomas Heimann, »Freundschaft - Przyjaźń?«, S. 141ff. In Pdf-Datei: <https://www.defa-stiftung.de/defa/publikationen/buecher/freundschaft-teil-2/>.
- 10 Siehe den Beitrag von Ingrid Stiehler: »Filmstudenten in Koproduktion« und die Auszüge aus den Festivalbulletins, 1973, Zusammenstellung in der Pressemappe zu **Zwei Kapitel**; HFF Potsdam, Presseauschnittsammlung in der Bibliothek der HFF.
- 11 **No Pasarán**, 3 min. 37 sec., von Rotraut Simons mit Luc Kamwa an der Kamera und Schnitt von Kathrin Weiler, und **Rosinante**, 22 min., Drehbuch/Regie: Jörg Wilbrandt; Drehbuch/Kamera: Wolfram Beyer; Kamera-Assistent: Gunther Becher; Dramaturgie: Hermann-Otto Lauterbach; Ton: Jürgen Nitschke, Wolfram Beyer; Schnitt: Gerda von Dorszewski, Helga Peters.
- 12 Zit. nach den Auszügen aus dem Abschlussprotokoll der Festivalleitung. In: 40 Jahre Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm. Filmografie der in Leipzig gelaufenen HFF-Filme 1961-1996, Potsdam 1997, S. 16.
- 13 So zit. bei Ingrid Stiehler: Filmstudenten in Koproduktion.
- 14 Ausführlich zu Prozess und **Über sieben Brücken musst du gehn** bei Thomas Heimann, Freundschaft - Przyjaźń?, S. 227ff., und die Anmerkungen von Jörg Foth in seiner E-Mail an die DEFA-Stiftung vom 10.11.2017.
- 15 Siehe zu den genannten Beiträgen auch S. 138 und S. 167 in »Freundschaft - Przyjaźń? (Teil 2), online unter: <https://www.defa-stiftung.de/defa/publikationen/buecher/freundschaft-teil-2/>.



Ein DEFA-Film der Gruppe Berlin auf ORWO-COLOR in der Breitwand
Dimension: Hoch-Leinwand. Nach dem gleichnamigen Roman von Jakow Bobrowski.
Regie: Horst Jenson. Produktionsleitung: Manfred Reyer. Kamera: Jacques Knie.
Schnitt: Georg Wirth. Durchlauf: Erwin Geschonnek, Christian Genschel.
Kostüme: Ingeborg Neve. Erntedankfest: Erntedankfest, Katharina Reichel u. a.

Levins Mühle



Der Wandel eines Bildes: Von **1** *Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse* (Kurt Maetzig, 1955) und **2** *Der Teufelskreis* (Carl Balhaus, 1955) über **3** *Du und mancher Kamerad* (Annelie Thorndike, Andrew Thorndike, 1956) bis zum vermeintlich authentischen Foto vom Reichstagsbrand **4**.

»... dann war unser Trick ja gar nicht so schlecht.«

Tagebuch einer Recherche: Wie aus einem DEFA-Spielfilm ein »echtes« Foto vom Reichstagsbrand wurde

I
Diese Geschichte beginnt an einem Montagabend. Es ist der 27. Februar 2023, der 90. Jahrestag des Reichstagsbrandes. Bis heute sind die Hintergründe der Brandstiftung umstritten. Klar ist, dass der Brand den Nazis sehr gelegen kam – noch am gleichen Abend begann die gezielte Verfolgung politischer Gegner. Vor allem Sozialdemokraten und Kommunisten wurden verhaftet. Doch wer entfachte das Feuer? Die lange Zeit dominierende These, der Niederländer Marinus van der Lubbe habe den Brand allein gelegt, wird schon seit längerer Zeit kritisch hinterfragt. Auch auf ARTE. Dort läuft an diesem Abend eine neue Dokumentation, die zu belegen versucht, dass van der Lubbe das Feuer gar nicht allein gelegt haben kann, wenngleich er damals den Anschlag gestanden hat und dafür zum Tode verurteilt wurde. Ich bin neugierig. Aber der reißerische Stil der Dokumentation nervt mich schnell. Außerdem werden ständig nachgestellte Szenen mit Archivaufnahmen vermischt, ohne dass die Herkunft der Bilder erkenntlich ist. In einer Szene sieht man zum Beispiel den brennenden Reichstag, während sich im Vordergrund eine große Menge von Schaulustigen versammelt, um das Feuer zu beobachten. Polizisten treffen ein und sperren das Gelände ab. Der Sprecher kommentiert die Szene, als handle es sich um eine dokumentarische Aufnahme vom 27. Februar 1933. Das ist natürlich Unsinn. Wie soll an dem Abend so schnell ein professionelles Kamerteam zum Reichstag gekommen sein? Die Szene wirkt gestellt, so als wäre der brennende Reichstag mit einer Rückprojektion eingefügt worden. Ich verweile trotzdem noch ein paar Minuten bei der Dokumentation. Wieder sind Filmaufnahmen vom brennenden Reichstag zu sehen, diesmal in einer Großaufnahme, auf der man das Gebäude frontal von vorne sieht. Sieht spektakulär aus, wie die Flammen aus dem Gebäude schlagen. Irgendwie kommt mir die Aufnahme bekannt vor, aber ich kann mich nicht erinnern, wann und wo ich sie das letzte Mal gesehen habe. Ich bin müde und schaue die Dokumentation nur noch mit halber Aufmerksamkeit zu Ende. Etwas Neues über Marinus van der Lubbe und den Reichstagsbrand erfährt man am Ende leider nicht.

Eine Woche später. Auf dem Titelbild der »Süddeutschen Zeitung« ist Marinus van der Lubbe abgebildet, zusammen mit einem prominenten Foto vom brennenden Reichstag. In dem skurrilen Artikel geht es um die Exhumierung der Leiche van der Lubbes: Neunzig Jahre nach seinem Tod soll eine gerichtsmedizinische Untersuchung klären, ob die Nazis ihn im damaligen Gerichtsverfahren unter Drogen gesetzt haben. Dazu wird ein Stück Gehirn und etwas Knochenmaterial aus den sterblichen Überresten entnommen. Verrückte Geschichte.

Am gleichen Tag höre ich im Auto zufällig ein Interview mit dem Journalisten Uwe Soukup auf »Deutschlandfunk Kultur«. Wieder geht es um den Reichstagsbrand, das Thema hat Konjunktur. Soukup hat kürzlich ein neues Buch geschrieben – »Die Brandstiftung«. Auch er hinterfragt die »Alleintäter«-These und belegt sehr plausibel, dass van der Lubbe nicht allein für den Brand verantwortlich gewesen sein kann. Am Ende des Gesprächs schildert Soukup detailliert das Ausmaß des Feuers, das damals den Plenarsaal des Reichstages zerstörte. Der Moderator fragt etwas verwundert nach, ob nicht das ganze Gebäude gebrannt habe? Es gäbe doch ein berühmtes Foto, auf dem man sehen kann, wie der Reichstag in Flammen steht. Soukup erwidert, das Bild sei falsch. Es stamme aus einem DEFA-Spielfilm der 1950er-Jahre. Trotzdem werde es immer wieder als scheinbar authentisches Bild abgedruckt, gerade heute wieder auf dem Titel der »Süddeutschen Zeitung«.

Ich horche auf. Kann das sein? Eines der berühmtesten Fotos vom Reichstagsbrand ist kein Original-Motiv, sondern ein nachinszeniertes Bild aus einem DEFA-Film? Ist das bekannt? Und wenn es bekannt ist, warum weiß ich nichts davon? Und wieso wird das Bild dann immer noch verwendet, selbst von renommierten Redaktionen wie in der »Süddeutschen Zeitung«? Mich macht das stutzig und ich beschließe, der Sache nachzugehen. Das muss sich doch aufklären lassen.

II
Erste Suchadresse ist Google, was sonst? Das Foto ist im Internet überall zu finden, gerade jetzt zum 90. Jahrestag des Reichstagsbrandes. Die SZ-Titelseite ist keine Ausnahme. Es taucht online unter anderem bei der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« auf, beim RBB, bei »Spiegel Online« und in einem Beitrag des ARD-»Morgenmagazins«. Insgesamt gibt es Dutzende von Seiten, auf denen das Foto zu sehen ist, aber nirgendwo mit einem Verweis auf die DEFA. Das Bild wird tatsächlich als authentische Quelle genutzt, um den Reichstagsbrand zu illustrieren. Ein Fotograf wird nicht genannt. Als Quelle sind stattdessen verschiedene Bildagenturen angegeben. Mehr Informationen finde ich auf Anhieb nicht.

Ich beschließe, nach dem Film zu suchen. Falls das mit der DEFA stimmt, müsste sich der Ursprung leicht klären lassen. In den 1950er-Jahren gab es nur einen bekannten DEFA-Spielfilm, der sich ausführlich mit dem Reichstagsbrand und dem anschließenden Prozess gegen van der Lubbe und die mitbeschuldigten Kommunisten beschäftigt hat: *Der Teufelskreis* von Carl Balhaus aus dem Jahr 1955. Ich hab' den Film vor einigen Jahren gesehen, bei meinen Recherchen zur Zensur von DEFA-Filmen in der Bundesrepublik. Kein



Filmplakat *Der Teufelskreis*
(Grafiker: Kurt Geffers)

Meisterwerk, soweit ich mich erinnere, eher hölzern inszeniert, vor allem die Figuren waren nicht besonders differenziert gezeichnet. Ich erinnere mich, dass der Film seinerzeit nicht für eine Vorführung in der Bundesrepublik freigegeben wurde. Offenbar missfiel den Beamten in Bonn, dass die DEFA die Nazis als Strippenzieher des Reichstagsbrandes zu entlarven versuchte, aber das ist eine andere Geschichte.

Ich suche nach der DVD und finde schnell die Szene, um die es geht. Die Sequenz kommt mir bekannt vor: Während der brennende Reichstag zu sehen ist, versammelt sich davor eine Menschenmenge, die von Polizisten abgedrängt wird. Dann wird van der Lubbe verhaftet und von der Polizei abtransportiert. Könnte das Foto aus dieser Szene stammen? Möglich, aber dann müsste es stark vergrößert worden sein, denn das Reichstagsgebäude ist nur im Hintergrund zu sehen. Es sieht eher wie eine Rückprojektion aus, vor der sich die Statisten drängen. Während ich die Szene mehrfach abspule, fällt mir ein, woher ich sie kenne: aus der ARTE-Dokumentation von neulich. Die rufe ich

noch einmal in der Mediathek auf, und tatsächlich sind die Szenen identisch, bis auf die Verhaftung van der Lubbe. Die hat man in der Dokumentation weggelassen, denn spätestens jetzt wäre die Nachinszenierung offensichtlich geworden: Der Schauspieler (Fred Delmare in einer seiner ersten Filmrollen) sieht nicht annähernd so aus wie van der Lubbe. Die ARTE-Dokumentation greift sehr umfangreich auf den *Teufelskreis* zurück. Mir fallen jetzt noch mehrere Szenen auf, die man direkt aus dem DEFA-Film übernommen hat – allerdings mit einer nachträglichen Kolorierung.

Zurück zum *Teufelskreis*. Die erste Szene mit dem Reichstag ist schnell zu Ende, aber etwas später im Film gibt es eine zweite, einen kurzen Zwischenschnitt mit einer Großaufnahme des brennenden Gebäudes. Die Übereinstimmung mit dem vermeintlich authentischen Foto ist offenkundig, auch wenn die Kameraperspektive und die Belichtung nicht hundertprozentig übereinstimmen. Es könnte gut sein, dass das Bild bei den Dreharbeiten entstanden ist oder direkt aus dem Film entnommen wurde.

Aber wie genau ist das Foto aus dem Film in die heutigen Fotodatenbanken gekommen? Und warum ist dort niemandem aufgefallen, dass darauf ein Modell des Reichstages zu sehen ist, und nicht der echte? Ich finde die Geschichte so spannend, dass ich beschließen, der Sache auf den Grund zu gehen. Twitter könnte eine gute Adresse sein, um schnell mehr herauszufinden. Ich habe da zwar nicht viele Follower, aber einen Versuch ist es wert. Ich schreibe einen kurzen Thread über dieses und andere retuschierte Bilder vom Reichstagsbrand – und verweise auf den *Teufelskreis*, aus dem das eine berühmte Foto stammt. Ich gehe auch auf die Redaktionen ein, die das Bild kürzlich verwendet haben, und auf die Agenturen, die das



Twitter-Screenshot am 08.06.23 um 10:56 Uhr

Foto als »authentische« Aufnahme verkaufen. Die Resonanz auf den Tweet ist ungewöhnlich groß: Binnen weniger Stunden wird er Dutzende Male geteilt und über 70.000 Mal angesehen. Das überrascht mich, denn normalerweise reagieren auf Twitter nur wenige User, wenn ich über filmhistorische Details schreibe. Ich frage noch mal gezielt auf Twitter nach, ob jemand mehr über die Verwendung des DEFA-Bildes weiß. Vielleicht habe ich ja Glück.

III

Zwischenzeitlich beschließe ich, bei Uwe Soukup nachzufragen – er hatte im Radio ja die DEFA erwähnt. Vielleicht weiß er mehr darüber, wann das Bild zum ersten Mal als »echtes« Foto verwendet wurde? Ich schreibe ihm eine Mail. Er antwortet mir kurze Zeit später, dass es zwar schon Hinweise gab, dass das Foto nicht echt ist, aber diese waren öffentlich nicht bekannt. Soukup schickt mir einen aktuellen Artikel von sich aus der »taz« (»Falsche Bilder vom Feuer«, 9. März 2023), in dem er über die ARTE-Dokumentation geschrieben hat. Darin erwähnt er auch den *Teufelskreis* als Ursprung der nachgestellten Szene, für die ein Modell des Reichstages verwendet worden sei. »Der Spiegel« habe das Foto bereits 2001 abgedruckt, in einem Artikel, in dem es um van der Lubbe und die Alleintäter-These ging. Das Bild muss also schon seit mindestens zwanzig Jahren fälschlicherweise im Umlauf sein.

Auf Twitter sind inzwischen jede Menge neuer Reaktionen eingetroffen. Benjamin Carter Hett schreibt mir aus den USA. Er ist Professor für Geschichte in New York und einer der weltweit besten Experten zum Reichstagsbrand – 2016 erschien sein viel beachtetes Buch »Der Reichstagsbrand. Wiederaufnahme eines Verfahrens«. Hett bedankt sich für den Thread zum DEFA-Foto und schreibt mir, dass das Bild 2014 auf dem Cover der englischen Originalausgabe seines Buches abgedruckt worden ist! Auch er hat erst später erfahren, dass es nicht echt ist. Aber wann das Foto zum ersten Mal benutzt wurde, kann auch Hett nicht sagen. Er macht auf Twitter aber noch eine andere interessante Anmerkung: Kann es sein, dass überhaupt erst durch dieses Bild der falsche Eindruck entstanden ist, der gesamte Reichstag wäre damals niedergebrannt, wie manche Autoren noch heute schreiben? Obwohl das Feuer eigentlich nur die Kuppel und den Plenarsaal beschädigt hat? Ein spannender Gedanke, der die Bedeutung des Bildes unterstreicht.

Noch ein weiterer Hinweis erreicht mich über Twitter von einem befreundeten Kollegen, Tobias Ebbrecht-Hartmann von der Hebrew University in Jerusalem. Tobias verweist auf ein Forschungsprojekt an der Filmuniversität in Potsdam, in dem die Weiterverwendung von audiovisuellen Quellen aus der NS-Zeit



Filmplakat *Du und mancher Kamerad*
(Grafiker: John Heartfield)

untersucht wird. Er ist einer der Leiter des Projektes, und seine Kollegen in Potsdam liefern schnell ein wichtiges Puzzleteil zur Geschichte des Bildes: Die Aufnahmen vom brennenden Reichstag, die man in *Der Teufelskreis* sehen kann, sind später offenbar für den DEFA-Dokumentarfilm *Du und mancher Kamerad* (1956) verwendet worden. Vielleicht wurde das Foto später dort »entnommen«?

Den Film von Annelie und Andrew Thorndike kenne ich sehr gut aus meinen Recherchen über die Filmfestivals im Kalten Krieg. *Du und mancher Kamerad* zählte in den 1950er-Jahren zu den mit Abstand teuersten Produktionen der DEFA-Geschichte. Aufwändig recherchiertes Archivmaterial wurde kompiliert und mit tricktechnischen Mitteln sowie einem erläuternden Kommentar verdichtet. Der Stil des Films war eindringlich und innovativ, wenngleich sich das suggestiv vermittelte Geschichtsbild durchweg an der SED-Propaganda orientierte. Der Film wurde als »Tatsachenbericht« beworben – jedes Bild sei echt, jedes Dokument überprüfbar –, tatsächlich ging es dabei aber



Still aus
Du und mancher Kamerad



weniger um eine historische Spurensuche als um die visuelle Bekräftigung eines vorgefertigten Narratives.

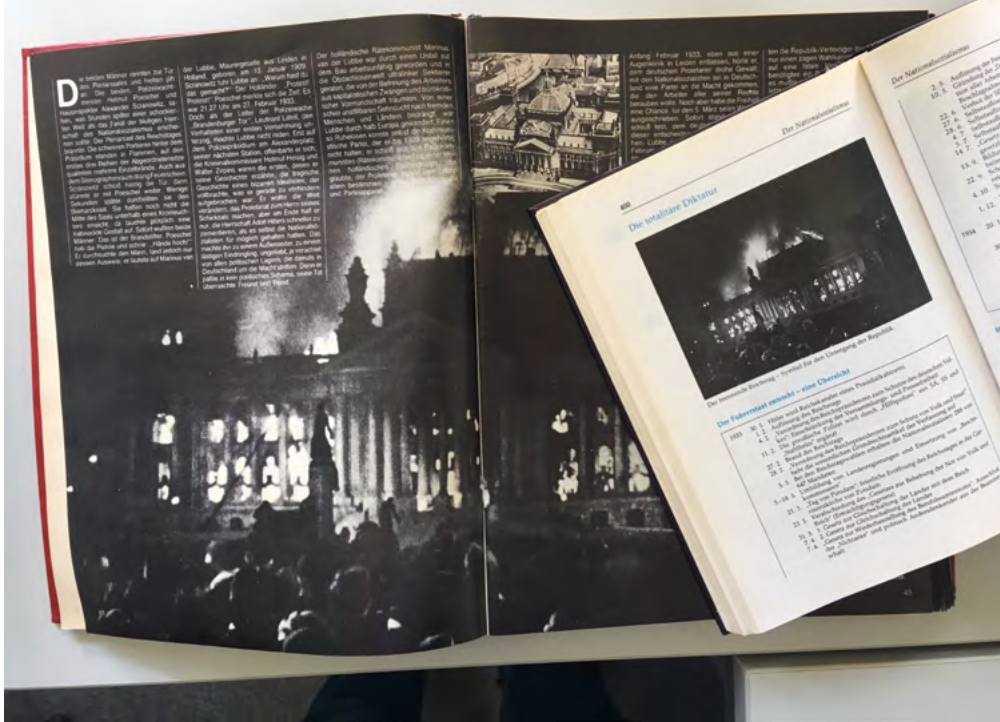
Für den Film griffen die Thorndikes bewusst auf nachgestellte Szenen zurück, die eigens für *Du und mancher Kamerad* gedreht oder aus Spielfilmen übernommen wurden, ohne dies im Film kenntlich zu machen, darunter Szenen aus der amerikanischen Verfilmung von Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* (Regie: Lewis Milestone, USA 1930) und aus *Verbotene Spiele* (Regie: René Clément, Frankreich 1952). Aber benutzten sie auch die fraglichen Aufnahmen vom Reichstagsbrand? Zeitlich würde es passen, denn *Du und mancher Kamerad* kam 1956 in die DDR-Kinos, wenige Monate nach dem *Teufelskreis*.

Ich schaue mir *Du und mancher Kamerad* noch einmal an, und tatsächlich finden sich darin Einstellungen vom brennenden Reichstag, die denen aus *Der Teufelskreis* ähneln, unterlegt mit dramatischer Musik. Die kurze Szene in *Du und mancher Kamerad* entspricht zudem – sowohl in der Kameraposition, als auch in der dunkleren Belichtung – genau dem Foto, das bis heute als »authentische« Quelle verwendet wird. Möglich ist, dass das Model des Reichstages, das für *Der Teufelskreis* in Brand gesetzt wurde, während der Dreharbeiten mit mehreren Kameras gleichzeitig gefilmt wurde – das könnte die leicht veränderte Perspektive erklären. Dafür spricht auch, dass es nach der frontalen Aufnahme des Reichstages in *Du und mancher Kamerad* noch eine kurze Einstellung gibt, in der man nur die brennende Kuppel sieht. Hierfür wurde offenbar eine zusätzliche Nahaufnahme des Models eingeschnitten, die in *Der Teufelskreis* nicht verwendet wurde.

Der entscheidende Schritt von der Fiktion zur Realität wurde also von der DEFA selbst vollzogen. Die Carl-Balhaus-Spielfilmaufnahmen vom Reichstagsbrand flossen in den Dokumentarfilm der Thorndikes ein, ohne als solche kenntlich gemacht zu werden. Für die damaligen Zuschauer war die Verwendung der nachgestellten Szenen schwer erkennbar, denn der Nachbau des Reichstages war im Film kaum vom Original zu unterscheiden, zumal die Szene nur wenige Sekunden dauert. Hinzu kommt, dass für *Du und mancher Kamerad* viele Filmmaterialien künstlich nachbearbeitet wurden, um »Stilbrüche zu vermeiden«, wie die Thorndikes selbst anmerkten.¹ Dazu gehörten Kratzspuren und Verwischungen, die am Filmmaterial vorgenommen wurden, um die nachinszenierten Einstellungen »älter« wirken zu lassen. Bei näherer Betrachtung ist dennoch offensichtlich, dass die Filmaufnahmen vom brennenden Reichstag nicht »dokumentarisch« sein können, denn mit den technischen Möglichkeiten von 1933 wären solche Aufnahmen nur mit stundenlanger Vorbereitung und zusätzlichen Lichtquellen möglich gewesen, zumal mitten in der Nacht. Spätestens die Nahaufnahme der brennenden Kuppel entlarvt die Einstellung als »Fälschung«, denn dazu hätte eine Kamera während des Brandes auf Höhe der Kuppel positioniert sein müssen.

Doch wie kam die Einstellung aus *Du und mancher Kamerad* in den Bestand diverser Agenturen, die das Foto bis heute als authentisch vermarkten? Und wann genau ist das passiert?

Vielleicht wissen die Bildagenturen mehr. Ich frage per Mail nach, aber keine der Agenturen scheint zu



Recherchefoto



wissen, woher das Foto stammt. »Interfoto« schreibt mir, dass das Bild aus der Sammlung des Münchner Fotografen Friedrich Rauch stammen könnte. Er ist jedoch bereits 1993 verstorben, mit der DEFA oder dem Reichstagsbrand hatte er nie etwas zu tun. »Imago Images« teilt mir mit, dass man das Bild seit 2013 im Angebot hat, aber nur als Lizenz von »TopFoto«, einer britischen Agentur – den Hinweis finde ich auch an anderen Stellen. »Imago« ändert als einzige Agentur die Bildbeschreibung und weist nun auf den DEFA-Film als Quelle hin, immerhin.

IV

Ein paar Tage später treibt mich die Frage um, ob der Abdruck des Fotos im »Spiegel« im Jahr 2001 tatsächlich die früheste Verwendung des Bildes ist. Zwischen der Premiere von *Der Teufelskreis* am 13. Januar 1956 bzw. von *Du und mancher Kamerad* am 31. August 1956 und dem »Spiegel«-Artikel liegen knapp 45 Jahre. Dass das Foto in dieser Zeit nicht anderweitig verwendet wurde, erscheint mir wenig plausibel. Ich bin an diesem Tag in meinem Büro am Hannah-Arendt-Institut in Dresden. In unserer Institutsbibliothek mache ich mich auf die Suche nach den einschlägigen Publikationen zum Reichstagsbrand. Die Bücher über die Brandnacht und die umstrittene »Alleintäter«-These füllen mehrere Regalmeter – aber Fehlanzeige: In keinem der Bücher ist das Foto abgedruckt. Etwas später fällt mein Blick auf einen Stapel alter Schulbücher in meinem Büro, die ich vor ein paar Jahren mit nach Dresden genommen habe. Und schon im ersten Buch, das ich aufschlage, werde ich fündig. Im Band »Von

der Französischen Revolution bis zum Nationalsozialismus« des Buchner Verlags aus Bamberg taucht das DEFA-Foto auf, versehen mit der Bildzeile: »Der brennende Reichstag – Symbol für den Untergang der Republik«. Das Buch ist aus dem Jahr 1992, also lange vor dem »Spiegel«-Artikel erschienen. Woher hatte der Verlag das Bild? Im Abbildungsverzeichnis gibt es leider nur eine Liste mit allen Archiven und Datenbanken, aus denen Bilder übernommen wurden, insgesamt etwa dreißig unterschiedliche Quellen. Es ist unklar, aus welchem Archiv das Foto stammt.

Kurze Zeit darauf mache ich mich auf den Weg in unsere kleine Institutsküche. Auf dem Gang stehen zahlreiche Zeitschriften, gebündelt in Jahrgänge, für die in der Bibliothek kein Platz mehr ist. Mein Blick streift von Regal zu Regal und ich bleibe bei mehreren roten Sammelordnern mit der Aufschrift »Das III. Reich« hängen. Ich greife nach dem ersten Ordner, darin verbergen sich großformatige Zeitschriften zur NS-Geschichte, mit dem Untertitel »Zeitgeschehen in Wort, Bild und Ton«. Gleich das erste Heft befasst sich mit der »Machtergreifung« und dem Beginn der NS-Diktatur in Deutschland – und auch hier ein Volltreffer: Das DEFA-Foto ist darin doppelseitig abgedruckt. Manchmal hat man einfach Glück. Die Zeitschriften-Reihe zum »Dritten Reich« ist bereits in den 1970er-Jahren erschienen. Das Foto ist daher nicht, wie ich bislang vermutet hatte, erst nach der Wiedervereinigung in den offiziellen Bilderkanon zum Reichstagsbrand eingegangen, sondern schon in der Zeit des Kalten Krieges. Irgendwie muss das Bild also aus dem DEFA-Film in den Westen gelangt sein.

V

Ein paar Tage später. Ich müsste eigentlich längst an einem anderen Thema arbeiten, aber das Bild und seine Geschichte lassen mich nicht los. Da ich über die Bildagenturen nicht weiterkomme, muss es einen anderen Weg geben. Ich springe noch mal zurück zu den beiden DEFA-Filmen. Weder *Der Teufelskreis* noch *Du und mancher Kamerad* wurden offiziell in der Bundesrepublik gezeigt, das ist bekannt. Es ist daher eher unwahrscheinlich, dass jemand das Foto im Westen direkt aus einem der Filme entnommen hat. Aber vielleicht die DEFA selbst? Oder im westlichen Ausland, wohin die Filme ja erfolgreich verkauft wurden? Vielleicht existieren auch noch offizielle Pressefotos von beiden Filmen.

Vom staatlichen Filmverleih PROGRESS wurde zum Start jedes Films in der DDR ein Programmheft herausgegeben, die »Filmillustrierte«, ein kleinformatiges Heft mit Angaben zum Film. Meist waren darin auch die Pressefotos abgedruckt, die sonst in den Schaukästen der Kinos für die Werbung verwendet wurden. Die »Filmillustrierte« gibt es auch zum *Teufelskreis* und zu *Du und mancher Kamerad* – ich bestelle mir die Exemplare über Ebay. Bei der Suche nach den Fotos, die zu Werbezwecken hergestellt wurden, kann sicher auch die DEFA-Stiftung weiterhelfen. Ich schreibe an Stefanie und Linda, welcher spannenden Geschichte ich gerade auf der Spur bin und wonach ich suche. Im Bestand der DEFA-Stiftung gibt es das gesuchte Foto nicht, aber die Stiftung hakt beim Bundesarchiv nach. Dort sollen in den nächsten Tagen alle Fotos zu beiden Filmen gesichtet und an die Stiftung geschickt werden. Vielleicht klärt sich so ja alles auf.

Währenddessen kommt mir noch eine andere Idee. *Du und mancher Kamerad* hatte damals eine stilprägende Wirkung – auch für viele westliche Regisseure. Das umfangreiche Archivmaterial, das die Thorndikes ausgewertet und für ihren Film zusammengestellt hatten, wurde vielfach weiterwendet und auch von anderen Filmemachern aufgegriffen. Das gilt vor allem für die Aufnahmen aus der NS-Zeit, die aus den Beständen des ehemaligen Reichsfilmarchivs stammten und von den Sowjets bei Kriegsende konfisziert worden waren. Mitte der 1950er-Jahre wurde das archivalische Material, auf das die Thorndikes für ihren Film erstmals zugreifen konnten, an das Staatliche Filmarchiv der DDR übergeben – dort war es später auch für ausländische Filmemacher zugänglich.² Unter anderem nutzte Erwin Leiser die Bestände für seinen Film *Den Blodiga Tiden (Mein Kampf)*, der im Juli 1960 in der Bundesrepublik in die Kinos kam – bis heute ein stilprägender Klassiker unter den dokumentarischen Filmen zur NS-Zeit. Nur knapp ein Jahr später stellte der britische Regisseur Paul Rotha einen weiteren Film über die jüngere

deutsche Geschichte fertig, *Das Leben von Adolf Hitler* (1961). Dafür griff Rotha ebenfalls auf die Bestände des Staatlichen Filmarchivs in der DDR zurück. Beide Filme hatten auch in der DDR für Aufmerksamkeit gesorgt, jeweils auf dem Leipziger Festival. Wie gingen Leiser und Rotha in ihren Filmen mit dem Reichstagsbrand um, für den die Thorndikes aus Mangel an Alternativen das Spielfilmmaterial genutzt hatten?

Ich suche nach beiden Filmen und finde sie mit wenigen Klicks im Internet. Die Mitschnitte auf YouTube haben zwar keine besonders gute Qualität, aber für die Suche nach den Szenen zum Reichstagsbrand reicht es. Leisers Film, den ich vor einigen Jahren zum letzten Mal gesehen habe, ist mir noch sehr gut in Erinnerung. Nachgestellte Szenen gibt es in seinem Film keine, auch nicht vom Reichstagsbrand. Hier nutzte er stattdessen ein authentisches Foto, auf dem man die zerstörte Reichstagskuppel sieht. Außerdem verwendet Leiser kurze Filmausschnitte, in denen man den zerstörten Plenarsaal sehen kann. Das Material wurde vermutlich einige Tage nach dem Brand für eine Wochenschau gedreht. Hinzu kommen Fotos von Hitler, der zusammen mit Goebbels noch am Abend des 27. Februar in den Reichstag geeilt war, um sich vor Ort ein Bild von der Zerstörung zu machen. Leiser beendet die Sequenz über den Reichstagsbrand mit Filmausschnitten vom Prozess gegen van der Lubbe und die Kommunisten um Georgi Dimitroff.

Und Paul Rotha? Ich bin erstaunt, als ich in seinem Film nach dem Reichstagsbrand suche, denn die Darstellung überschneidet sich mit *Du und mancher Kamerad*. Der britische Regisseur griff offenbar direkt auf den Film der Thorndikes zurück und übernahm dabei auch die nachgestellten Spielfilmszenen. Gerahmt werden diese von einer kurzen Einstellung mit Flammen sowie – ähnlich wie bei Leiser – einer Großaufnahme der ausgebrannten Kuppel und Ausschnitten aus dem Wochenschau-Material. Wusste Rotha, dass es sich bei den Aufnahmen vom brennenden Gebäude um Szenen aus einem ostdeutschen Spielfilm handelte? Oder übernahm er die Einstellungen, weil er sie fälschlicherweise für authentisch hielt? Die Fragen lassen sich heute nicht mehr klären, fest steht jedoch, dass Rotha mit Annelie und Andrew Thorndike im Austausch stand. Sie kannten sich von Rothas Besuchen bei der Leipziger Dokumentarfilmwoche. Dass Rotha *Du und mancher Kamerad* gesehen hatte, steht außer Frage – auch andere Schnittfolgen in *Das Leben von Adolf Hitler* sind direkt aus *Du und mancher Kamerad* übernommen. Und auch im Kommentartext gibt es auffällige Parallelen zwischen beiden Filmen. Im Hinblick auf die Szenen vom Reichstag ist daher denkbar, dass Rotha die Darstellung in *Du und mancher Kamerad* als so realistisch empfunden hat, dass er die Au-

thentizität der Bilder nicht in Zweifel zog und sie daher für seinen Film übernahm.

Dies hatte weitreichende Auswirkungen: Die nachgestellten Szenen vom Reichstagsbrand überschritten damit endgültig die Schwelle von der Fiktion zur Realität. Da sie nunmehr auch in einem westdeutsch-britischen Dokumentarfilm zu sehen waren – ohne Verweis auf eine Quelle –, war der Ursprung für das Publikum nicht mehr nachvollziehbar. Sie galten fortan als »echt«. Rothas Film wurde international breit rezipiert und diente wiederum selbst als Vorlage und Inspiration für andere Kompilationsfilme über die Zeit des Nationalsozialismus, die sich überwiegend aus Archivmaterial speisten. Ich stoße bei meinen weiteren Recherchen immer wieder auf die nachgestellten Szenen vom Reichstagsbrand, auch in sehr prominenten Filmen wie etwa *Hitler – Eine Karriere* (1977) von Joachim C. Fest und Christian Herrendoerfer, der auf Fests Hitlers Biografie basiert und 1977 seine Weltpremiere auf der Berlinale feierte.

Dass die DEFA-Szene vom Reichstagsbrand seit Paul Rothas Film kontinuierlich weiterverwendet wurde, ist wenig überraschend. Die Bildfolge ist prägnant und aufgrund der Kürze nur schwer als Nachinszenierung zu erkennen. Sie dient – bei Rotha ebenso wie in Joachim Fests Film – vor allem als illustratives »Füllmaterial«, das genau mit der Funktion verwendet wird, mit der es die Thorndikes zum »authentischen« Material erhoben: Da es keine Original-Aufnahmen vom Reichstagsbrand gibt, mussten die Spielfilmszenen als bildlicher »Beweis« für das Feuer dienen. Das Prinzip war dabei keineswegs neu. Im Gegenteil: Die Frage nach der Authentizität von dokumentarischen Bildern und der Legitimität von Nachinszenierungen lässt sich bis weit in die Filmgeschichte zurückverfolgen – etwa im Fall der (nachinszenierten) Aufnahmen vom Sturm auf das Winterpalais in Leningrad, die nicht selten als Original-Quelle für den Beginn der sowjetischen Oktoberrevolution genutzt wurden. Auch für andere Dokumentarfilme über die NS-Zeit griffen prominente Regisseure zu ähnlichen Mitteln wie die Thorndikes, um »fehlendes« Bildmaterial zu ersetzen. Berühmt geworden sind etwa die ikonografischen Aufnahmen des einfahrenden Zuges in Auschwitz, die Alain Resnais 1955 für seinen essayistischen Dokumentarfilm *Nuit et brouillard (Nacht und Nebel)* über die NS-Konzentrationslager verwendete – tatsächlich stammte die Aufnahme jedoch aus dem Spielfilm *Ostatni etap (Die letzte Etappe, Polen 1948)* von Wanda Jakubowska, dem ersten fiktionalen Film über die NS-Vernichtungslager.³

Dass die Thorndikes die Spielfilmszenen der DEFA verwendeten, um den Brand des Reichstages in *Du und mancher Kamerad* zu illustrieren, war aber nicht

nur dem Umstand geschuldet, dass es keine bewegten Bilder aus der Brandnacht gab – die fiktive Szene wirkte durch die lodernen Flammen, die aus den Fenstern und dem Dach schlugen, so eindringlich und atmosphärisch, dass es wohl manchen Redaktionen bis heute schwerfällt, darauf zu verzichten, selbst wenn man um die Nachinszenierung weiß, wie etwa im Fall der ARTE-Dokumentation zum 90. Jahrestag des Brandes, für die die ursprünglich schwarz-weißen Aufnahmen der DEFA sogar noch nachträglich koloriert wurden.

VI

Während sich der Übergang der Spielfilmszene von der Fiktion zur vermeintlichen Realität damit gut nachvollziehen lässt, ist noch immer offen, wie genau aus der Filmszene das Foto entnommen wurde, das heute in den diversen Bilddatenbanken vertrieben wird. Und von wem? Zwischen der Veröffentlichung von *Du und mancher Kamerad* und der frühesten Publikation des Bildes, die ich bislang finden konnte – im Jahr 1972 in der Sammel-Broschüre zum »Dritten Reich« – liegen etwa 15 Jahre. Wann und wie genau ist das Foto entstanden?

Mit der Post treffen heute die beiden Ausgaben der »Filmillustrierten« vom PROGRESS Film-Verleih bei mir ein, die ich bei Ebay bestellt hatte. Eine Fehlangeige: Keines der Hefte enthält das Foto vom Reichstagsbrand. Zu *Du und mancher Kamerad* konnte ich zwischenzeitlich noch ein anderes 16-seitiges »Presseheft« ausfindig machen, das digital zugänglich ist.⁴ PROGRESS hat das Heft 1956 zu Werbezwecken erstellt, ebenfalls mit zahlreichen Fotos aus dem Film, aber – nicht vom Reichstagsbrand. Im Heft gibt es viele Texte zum Film, darunter ist auch ein kurzer Beitrag von Vera Kunstmann, die unter anderem an den Trick- und Modellaufnahmen des Films beteiligt war. Der Name Kunstmann sagt mir was, aber ich komme nicht gleich darauf. Bevor ich weiter nach dem Namen recherchieren kann, bekomme ich eine Mail von der DEFA-Stiftung. Die Fotos aus *Der Teufelskreis* und *Du und mancher Kamerad* sind inzwischen in der Stiftung eingetroffen, schreibt mir Stefanie. Sie schickt mir ein Bild per Handy, das zunächst wie ein Volltreffer aussieht. Ein Standfoto aus *Der Teufelskreis* – eindeutig die Perspektive aus dem heute vertriebenen Bild. Auf der Rückseite des Bildes findet sich außerdem ein interessanter Hinweis auf den Fotografen: Manfred Klawikowski. Ich recherchiere nach ihm und finde heraus, dass er bei der DEFA bis etwa 1957 als Standfotograf tätig war, danach ging er in den Westen. Bis 1960 wirkte er an verschiedenen Filmen als Fotograf mit, zunächst in Westberlin, dann in München. Danach verliert sich seine Spur. Meinen ersten Gedanken, Klawi-



Standfoto von
Der Teufelskreis
 (ohne Publikum im
 Vordergrund), Fotograf:
 Manfred Klawikowski

kowski könnte das Bild mit in den Westen genommen haben und es dort als vermeintlich »authentisches« Bild vom Reichstagsbrand verkauft haben, verwerfe ich schnell wieder, als ich von der DEFA-Stiftung den hochaufgelösten Scan des Fotos zugeschickt bekomme. Das Standfoto ist nicht das Bild, das heute in den diversen Bilddatenbanken zu finden ist, die Menschen im Vordergrund fehlen – es zeigt »nur« das brennende Modell.

Am nächsten Tag greife ich die Recherche nach Vera Kunstmann noch einmal auf. Ich google ihren Namen und finde ein interessantes Interview. Sie erzählt darin von ihrer Arbeit bei der DEFA und von ihrem Vater, dem berühmten Trickspezialisten Ernst Kunstmann. Er hat zusammen mit Eugen Schüfftan den berühmten »Spiegeltrick« entwickelt, der schon Ende der 1920er-Jahre zum Einsatz kam, unter anderem bei Fritz Langs *Metropolis*. Vera Kunstmann erzählt in dem Interview auch davon, und darüber, wie ihr Vater nach dem Krieg zur DEFA kam und dort als Spezialist für Modellbau und Tricktechnik wirkte, unter anderem bei der *Geschichte vom kleinen Muck* (1953) von Wolfgang Staudte und beim *Kalten Herz* (1950) von Paul Verhoeven, verschiedenen DEFA-Märchenfilmen oder bei *Der schweigende Stern* (1960) von Kurt Maetzig, dem ersten Science-Fiction-Film der DEFA. Die Filmografie von Ernst Kunstmann ist umfangreich, und darin findet sich tatsächlich auch *Der Teufelskreis*. Der Trick-

film- und Spezialeffekte-Kameramann war offenbar derjenige, der für den Bau des Modells vom Reichstag verantwortlich war. Ernst Kunstmann ist 1995 verstorben, aber vielleicht erinnert sich seine Tochter noch an das Modell?

Vera Kunstmann heißt inzwischen Vera Futterlieb und ist 93 Jahre alt. Die DEFA-Stiftung stellt den Kontakt her, wir telefonieren – und tatsächlich erinnert sie sich auch noch sehr genau an die Dreharbeiten und das Modell vom Reichstag. Ich bin erstaunt über ihre präzise Beschreibung, auch die Umstände des Drehs sind ihr noch präsent. Das Modell war aus Gips und Holz, gefilmt wurde in Zeitlupe und nur mit einer Kamera, allerdings aus verschiedenen Positionen. Dabei waren keine Statisten anwesend. Die Aufnahmen vom brennenden Reichstag wurden tatsächlich später als Rückprojektion verwendet.

Da Ernst Kunstmann und Vera Futterlieb auch bei *Du und mancher Kamerad* für die Tricktechnik zuständig waren, frage ich gezielt nach. Erinnert sie sich noch, dass die Szenen aus *Der Teufelskreis* später für *Du und mancher Kamerad* übernommen wurden? Nein, das habe sie nicht gewusst. Auch ihr Vater hätte ihr davon nichts erzählt. Ich erzähle Vera Kunstmann am Telefon, wie die Filmaufnahmen später weiterverwendet wurden und dass es von der Szene ein Foto gibt, das bis heute als authentische Aufnahme vom Reichstagsbrand verwendet wird. Am Ende schmunzelt Frau

Futterlieb am Telefon und sagt: »Sehen Sie mal, dann kann unser Trick ja nicht so schlecht gewesen sein.«

VII

Inzwischen sind knapp zwei Wochen vergangen, seit ich begonnen habe, die Hintergründe des »falschen« Bildes vom Reichstagsbrand aufzuklären. Viele Spuren bleiben mir nicht mehr, um herauszufinden, wann aus der Filmszene das markante Foto erstellt wurde. Offen ist nur noch die unklare Überlieferung in den Bilddatenbanken. Zwischenzeitlich haben mir weitere Agenturen geantwortet. Manche sind froh über den Hinweis, dass das Foto nicht authentisch ist und ändern nun die Angaben zum Bild. Interessanterweise aber besitzt keine der deutschen Agenturen die Rechte an dem Bild selbst, der Vertrieb erfolgt nur über eine Lizenz durch die britische Agentur »TopFoto«, einem der größten Anbieter für historische Fotos in Großbritannien. Vielleicht weiß man dort Genaueres?

»TopFoto« antwortet schnell auf meine Mail. Allerdings kann John Balean, der bei der Agentur für die historische Bildrecherche zuständig ist und selbst zur Fotografiegeschichte geforscht hat, zunächst kaum glauben, dass es sich wirklich nicht um eine echte Aufnahme vom Reichstagsbrand handelt. John schreibt mir, dass die Agentur mehrere Bilder vom Reichstagsbrand vertreibt, darunter zwei Abzüge des DEFA-Fotos in unterschiedlicher Helligkeit. Dass die ansonsten bildgleichen Fotos aus einem DEFA-Spielfilm sind, wusste bislang niemand. Ich berichte John über die Hintergründe und schreibe ihm, wie die Filmaufnahmen aus dem DEFA-Film nach Großbritannien gekommen sind. Er ist – ähnlich wie ich – fasziniert, wie aus dem Spielfilm Realität wurde. Aber hat die Agentur die betreffenden Bilder selbst erstellt, möglicherweise direkt aus dem Filmmaterial in Paul Rothas Film?

Auf der Website von »TopFoto« kann man lesen, dass die Agentur schon 1927 von John Topham (1908–1992) gegründet wurde, einem britischen Fotografen, der mit seinen dokumentarischen Fotografien über Arbeits- und Lebenswelten berühmt geworden ist. Neben den Bildern von Topham und anderen Fotografen stammen tatsächlich viele der Fotos, die sich heute im Bestand der Agentur befinden, aus historischen Filmaufnahmen oder aus Pressematerialien, die in Großbritannien verbreitet wurden, schreibt mir John. Es könnte daher gut sein, dass die Bilder vom Reichs-

tagsbrand so in den Besitz der Agentur gekommen sind. Genauere Infos finden sich im Archiv von »TopFoto« leider nicht mehr. Sicher ist nur, dass sie schon seit Jahrzehnten im Besitz der Agentur sind. John findet im Archiv die analogen Abzüge, von denen die Digitalisate erstellt wurden, aber darauf sind keine Informationen mehr, woher sie stammen. Die Spur verliert sich.

Dass die Fotos vom Reichstagsbrand tatsächlich in Großbritannien aus dem Filmmaterial herauskopiert worden sind, erscheint mir durchaus plausibel, da es dort völlig unbeabsichtigt passiert wäre. Jemand, der Rothas Film sah, könnte die Aufnahmen vom brennenden Reichstag für echt gehalten haben. Da keine Quelle ersichtlich war, hätte man die Bilder dort auch vertreiben können, ohne eine Urheberrechtsverletzung befürchten zu müssen. Was außerdem für die Entstehung der Bilder im Ausland spricht, ist die Tatsache, dass die beiden Stills aus dem DEFA-Filmmaterial vor 1989/90 nur in westlichen Agenturen zugänglich waren und ich bislang auch nur Veröffentlichungen in westdeutschen Verlagen gefunden habe – aber nicht in der DDR. Seit ich versuche, die Geschichte des Bildes



Bau des Reichstagsmodells
(Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse,
Kurt Maetzig, 1955)

aufzuklären, habe ich parallel fast jeden Tag Dutzende von Büchern durchgesehen, die sich speziell mit dem Reichstagsbrand oder der Zeit der »Machtergreifung« beschäftigen, auch aus der DDR. Dort scheint das Foto jedoch vor 1989/90 nicht verbreitet gewesen zu sein. Bei einer Zeitungsrecherche bin ich lediglich auf einen Artikel in der »Neuen Zeit« aus dem Jahr 1963 gestoßen, in dem aus Anlass des 30. Jahrestages des Reichstagsbrandes das Motiv aus dem *Teufelskreis* zur Bebilderung verwendet wurde – dabei handelt es sich allerdings um das Standfoto von Manfred Klawikowski, auf dem die Menschen im Vordergrund fehlen.

VIII

Auch wenn vieles für die Verbreitung in Großbritannien spricht, wird sich vermutlich nicht mehr mit hundertprozentiger Sicherheit klären lassen, wer genau das Foto aus dem Filmmaterial erstellt und als Erster in Umlauf gebracht hat. Alle Spuren, denen ich nachgegangen bin, enden hier. Ich beschließe, die Ergebnisse meiner bisherigen Recherche zu veröffentlichen. Ein Beitrag über die »falschen« Bilder vom Reichstagsbrand erscheint beim Online-Portal »Visual History«, und zeitgleich verfasse ich einen weiteren Text für die »Frankfurter Allgemeine Zeitung« (FAZ), in dem ich beschreibe, wie aus dem DEFA-Film ein scheinbar »authentisches« Foto werden konnte.

Der FAZ-Artikel findet große Resonanz. Noch am gleichen Tag erreichen mich Dutzende Mails und Anrufe von Leserinnen und Lesern, die mehr über das Foto wissen wollen. Neue Indizien zur Geschichte des Fotos ergeben sich dadurch allerdings nicht. Ein interessanter Anruf kommt jedoch aus Hamburg, denn in meinem Artikel habe ich auch den »Spiegel« von 2001 erwähnt, in dem das DEFA-Foto prominent verwendet worden war. Ich erfahre, dass es damals schon einen Leserbrief gab, in dem auf das »falsche« Foto hingewiesen wurde; der Brief erschien aber erst einige Ausgaben nach der Geschichte über den Reichstagsbrand und war mir daher entgangen. Der Brief ist ein interessantes Indiz dafür, dass zumindest einzelnen Personen aufgefallen ist, dass das Bild nicht echt ist – das wurde nur nie öffentlichkeitswirksam publiziert. Auch den kurzen Leserbrief im »Spiegel« wird kaum jemand zur Kenntnis genommen haben, weswegen das Foto auch danach von anderen Redaktionen immer wieder weiter genutzt wurde. Von einem Kollegen aus der Fotoredaktion des »Spiegel« erfahre ich auch noch, dass das DEFA-Foto schon 1970 das erste Mal in der gedruckten Ausgabe des »Spiegel« verwendet worden ist. Das ist damit die früheste Verwendung des Fotos, die mir bislang bekannt ist. Doch woher der »Spiegel« das Foto damals hatte, weiß heute in der Redaktion niemand mehr, schriftliche Unterlagen dazu

gibt es nicht. Damit verliert sich auch diese Spur, die letzte in meiner Recherche.

Epilog

Mehrere Wochen später. Ich habe zwischenzeitlich nicht mehr an das Reichstagsfoto gedacht. Erst als ich beschließe, die gesamte Geschichte meiner Recherche für die »Leuchtkraft« aufzuschreiben, kommt mir das Bild wieder in den Sinn. Während des Schreibens gehe ich die einzelnen Punkte noch einmal durch und bleibe beim Leserbrief im »Spiegel« hängen. Eine neue Frage drängt sich auf: Woher wusste der Autor des Briefes eigentlich, dass das Foto nicht echt ist?

Ich schlage noch einmal im »Spiegel« nach. Der Autor des Briefes heißt Manfred Romboy, aus Wesseling in Nordrhein-Westfalen. Ich finde einige Informationen über ihn im Internet und sehe, dass er viele Jahre als Kameramann tätig war, unter anderem für den WDR und die *Tagesschau*. Romboy ist inzwischen im Ruhestand und betreibt heute ein privates Filmmuseum. Auf seiner Homepage stoße ich auf einen interessanten Hinweis: Er hat seine Ausbildung zum Kameramann in der DDR gemacht – Anfang der 1950er-Jahre, und zwar ... – bei der DEFA! In Babelsberg war er als Kameraassistent tätig, ehe er in den Westen ging. Kannte er eventuell Ernst Kunstmann? Wusste er von den Modell-Aufnahmen vom Reichstagsbrand und war ihm daher das »falsche« Foto im »Spiegel« aufgefallen? Ich erreiche Manfred Romboy telefonisch und spreche lange mit ihm über seine Zeit bei der DEFA. Tatsächlich erinnert er sich an Ernst Kunstmann und an das Modell vom Reichstag, allerdings mit einem markanten Unterschied: Das Modell sei bereits für *Ernst Thälmann* -



Bau des Reichstagsmodells (*Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse*, Kurt Maetzig, 1955)



Bau des Reichstagsmodells

Führer seiner Klasse (1955) errichtet worden. Ich stutze. Zwar erinnere ich mich, dass auch im zweiten Teil von Kurt Maetzig's staatstragendem Denkmalfilm der Reichstagsbrand kurz vorkommt, aber wurde tatsächlich mit dem gleichen Modell gearbeitet?

Gleich nach unserem Telefonat schaue ich mir die Szenen im *Thälmann*-Film noch einmal genauer an. Tatsächlich ist das Reichstagsmodell offenbar das gleiche. Auch zeitlich passt die Übereinstimmung: Die Dreharbeiten von *Thälmann* und vom *Teufelskreis* haben sich zeitlich überschritten, beide Filme kamen binnen weniger Monate nacheinander ins Kino. Im *Thälmann*-Film wirken die Filmaufnahmen vom brennenden Reichstag noch einmal wesentlich eindringlicher, durch die Intensität der Farbaufnahmen. Ich vergleiche noch einmal alle drei Szenen - *Thälmann*, *Teufelskreis* und *Du und mancher Kamerad* - und da-

bei fällt mir auf, dass sich zwar die Rückprojektionen ähneln, aber die Statisten im Vordergrund variieren. Das berühmte Foto ist später eindeutig aus *Du und mancher Kamerad* entnommen worden - nur hier stimmen die Personen auf dem Foto mit den Statisten im Film überein. Aber auf welches Material hatten die Thorndikes zurückgegriffen? Wo wurde das Modell zum ersten Mal eingesetzt? Bei den Dreharbeiten zum *Thälmann*-Film oder für den *Teufelskreis*? Vielleicht wissen die Kollegen im Filmmuseum in Potsdam ja Genaueres darüber. Es soll auch noch Fotoaufnahmen vom Reichstagsmodell geben, meinte Manfred Rombo. Möglicherweise finden sich auch in den Produktionsunterlagen zu den Filmen noch Hinweise zur Entstehung des Modells. Ich dachte, meine Recherche wäre zu Ende, aber vielleicht fängt sie auch gerade erst an ... Fortsetzung folgt. ■

Endnoten

- 1 Annelie und Andrew Thorndike: Über unsere Arbeit am Dokumentarfilm *Du und mancher Kamerad*. In: Deutsche Filmkunst, 7/1957, S. 236ff., hier S. 238. In dem Text machten die Thorndikes transparent, dass einzelne Szenen nachgedreht wurden, um die »Lücken« in den filmischen Archivquellen zu füllen, das genaue Ausmaß blieb jedoch unklar.
- 2 Vgl. zur Frühgeschichte des Staatlichen Filmarchivs u. a. die Erinnerungen des späteren Archivleiters Wolfgang Klaue. In: DEFA-Stiftung (Hg.): Bilder des Jahrhunderts. Staatliches Filmarchiv der DDR 1955-1990. Erinnerungen. Berlin 2015, S. 18ff.
- 3 Vgl. Sonja M. Schultz: Der Nationalsozialismus im Film. Von *Triumph des Willens* bis *IngLOURIOUS BASTERDS*. Berlin 2012, S. 96ff. Ausführlich zu *Nacht und Nebel* Sylvie Lindeperg: *Nacht und Nebel*. Ein Film in der Geschichte. Berlin 2010.
- 4 Vgl. das Digitalisat des Presseheftes unter: <https://portal.dnb.de/bookviewer/view/1018625070#page/n23/mode/2up> [21.7.2023].



Der fliegende Holländer (Joachim Herz, 1964)

»Films from the German Democratic Republic«

Die DEFA-Retrospektive im Museum of Modern Art
in New York 1975

■ Tobias Hering

Meine Rekonstruktion der Ereignisse, die 1975 zur ersten DEFA-Retrospektive in den USA führten, basiert vor allem auf Recherchen im Nachlass des Staatlichen Filmarchivs der DDR (SFA), die im Bundesarchiv unter der Dachsignatur DR140 zu finden sind, sowie im Archiv des Museum of Modern Art (MoMA) in New York, wo Korrespondenzen und Dokumente zum Programm »Films from the German Democratic Republic« (20. November bis 29. Dezember 1975) zwei Ordner in der Abteilung »Film Exhibition Files« füllen. Zudem hatte ich das Glück, mit zwei Zeitzeugen persönlich sprechen zu können: mit Wolfgang Klaue, dem damaligen Leiter des SFA, und mit dem Filmkurator Larry Kardish, der Ende der 1960er-Jahre anfangs, im Film Department des MoMA zu arbeiten, und dieses später über Jahrzehnte geleitet hat. Die damals federführende Filmkuratorin im MoMA war Adrienne Mancina, die im Dezember 2022 verstorben ist und mit der ich leider kein persönliches Gespräch mehr führen konnte. Zwei lange Gespräche mit Wolfgang Klaue im Januar und im April 2022 standen mehr oder weniger am Beginn meiner Recherchen, und er war auch während der Arbeit an diesem Text bereit, meine gelegentlichen Rückfragen zu beantworten. Klaues freimütiger Umgang mit seiner Rolle als Zeitzeuge war und ist ein Glücksfall für mich und viele andere, die Erkundungen zur Filmgeschichte der DDR unternehmen. Ich bin ihm dankbar für seine Gesprächs- und Auskunftsbereitschaft, von der der vorliegende Text auch dort profitiert, wo nicht ausdrücklich darauf hingewiesen wird.

Vom 20. November bis 29. Dezember 1975 veranstaltete das Museum of Modern Art (MoMA) in New York unter dem Titel »Films from the German Democratic Republic« die erste Retrospektive von DEFA-Filmen in den USA. Das Programm umfasste 21 Spielfilme, die jeweils zweimal gezeigt wurden. Schon im Januar 1976 wurde es zu großen Teilen im Pacific Film Archive in Berkeley und im März in der Cinémathèque Québécoise in Montreal nachgespielt.¹ Zur Eröffnung wurden am Nachmittag der früheste und am Abend der seinerzeit neueste Film der Auswahl gezeigt: *Die Mörder sind unter uns* (Wolfgang Staudte, 1946) und *Jakob der Lügner* (Frank Beyer, 1974). Der Botschafter der DDR, Rolf Sieber, sprach ein Grußwort; aus der DDR angereist war der Leiter des Staatlichen Filmarchivs, Wolfgang Klaue, der in seinem Einleitungsreferat daran erinnerte, dass die Filmproduktion der DDR in den

USA bislang kaum zur Kenntnis genommen wurde und das Vorhaben daher eine Pionierleistung sei.² Auch die Pressemitteilung des Museum of Modern Art sprach von der ungebührlich langen »kulturellen Stille« (cultural silence) zwischen beiden Ländern in Sachen Film, die mit der Werkschau nun beendet würde.

»Whatever image we have of the GDR comes from media other than cinema, for only three or four of the productions from East Germany have opened in movie houses in the United States – and that was in the late forties.«³

In der Öffentlichkeitsarbeit des MoMA spielte eine prominente Rolle, dass die USA und die DDR erst ein



Export-Filmplakat *Die Elixiere des Teufels* (Ralf Kirsten, 1972)

munistischen Klima der 40er-Jahre geriet er mit seiner »sowjetischen« Biografie jedoch bald auf den Index. Mitte der 1950er-Jahre verließ Leyda die USA, war ab 1959 im Staatlichen Filmarchiv in Peking angestellt, bevor er im Juni 1964 mit seiner Frau, der Tänzerin und Choreografin Si-Lan Chen, in die DDR übersiedelte. Dies wurde ihm von Hans Rodenberg ermöglicht, den er noch aus Moskau kannte und der mittlerweile stellvertretender Kulturminister der DDR war. Bis Ende 1969 lebten Jay Leyda und Si-Lan Chen in einem Neubau in Berlin-Friedrichsfelde, und Jay Leyda hatte einen fest dotierten Werkvertrag mit dem Staatlichen Filmarchiv der DDR.

Offizieller Anlass für Leydas Kommen war die Robert-Flaherty-Retrospektive gewesen. Noch von Peking aus hatte er geholfen, Kopien aufzufinden, Autoren und Texte für die geplante Publikation vorzuschlagen, und mit Frances Flaherty korrespondiert, die er persönlich kannte. Leyda wurde gemeinsam mit Wolfgang Klaue Mitherausgeber der Publikation, die das SFA zur Retrospektive herausbrachte. Ohne die Filme aus dem MoMA wäre die Flaherty-Retrospektive nicht möglich gewesen, und mit Leyda hatte das SFA gewissermaßen ein Bindeglied zum MoMA im eigenen Haus. Der Erfolg der Retrospektive war für beide Institutionen der Beleg, dass die jeweils andere Seite ein verlässlicher Partner war, auch für Vorhaben, die aus den engen Kadrierungen des Kalten Krieges ausbrachen.⁷

Ich erwähne diese Zusammenhänge hier, weil ich denke, dass sich durch sie ein kooperatives Klima zwischen dem SFA und dem MoMA entwickelte, von dem auch andere Akteure und Akteurinnen profitierten und in dem, auf der formalen Basis der gemeinsamen FIAF-Mitgliedschaft, die Idee eines DEFA-Programms im MoMA entstehen konnte. Ich sollte jedoch hinzufügen, dass Leyda selbst nicht als aktiver Fürsprecher eines solchen Vorhabens in Erscheinung trat. Seine Recherchen im SFA galten Filmmusik-Partituren aus der Stummfilmzeit, der deutschen Ausgabe seines Buchs »Films beget Films« (»Filme aus Filmen«), die 1967 im Henschelverlag erschien, sowie dem sogenannten »Embryo«-Projekt der FIAF, in dem es um die Katalogisierung von fiktionalen Filmen aus den ersten Jahren des Kinos ging und bei dem Leyda für das SFA federführend war. Für DEFA-Filme brachte Leyda kaum Interesse auf. Dem amerikanischen Filmjournalisten Herman Weinberg, der ihn um seine Meinung über Filme aus der DDR gebeten hatte, gab er im März 1965 zur Antwort: »The films made here? That's another problem, but I have no intention of breaking my feeble lance on that windmill.«⁸

Ein DEFA-Programm im MoMA erschien Leyda demnach wohl als ein donquichottisches Unterfangen. Kurz darauf stand jedoch genau dies erstmals



Arno Pausen in *Die Mörder sind unter uns*
(Eröffnungsfilm der DEFA-Werkschau im MoMA)

Filmliste der ersten DEFA-Werkschau in den USA, 1975

(in der Reihenfolge ihrer Spieldaten)

- 01 *Die Mörder sind unter uns*
(Wolfgang Staudte, 1946)
- 02 *Jakob der Lügner* (Frank Beyer, 1974)
- 03 *Ehe im Schatten* (Kurt Maetzig, 1947)
- 04 *Wozzeck* (Georg C. Klaren, 1947)
- 05 *Affaire Blum* (Erich Engel, 1948)
- 06 *Der Untertan* (Wolfgang Staudte, 1951)
- 07 *Rotation* (Wolfgang Staudte, 1948/49)
- 08 *Lissy* (Konrad Wolf, 1957)
- 09 *Stärker als die Nacht* (Slatan Dudow, 1954)
- 10 *Der fliegende Holländer*
(Joachim Herz, 1964)
- 11 *Der Fall Gleiwitz* (Gerhard Klein, 1961)
- 12 *Sie nannten ihn Amigo* (Heiner Carow, 1958)
- 13 *Das siebente Jahr* (Frank Vogel, 1968)
- 14 *Abschied* (Egon Günther, 1968)
- 15 *Ich war neunzehn* (Konrad Wolf, 1967)
- 16 *Der Dritte* (Egon Günther, 1971)
- 17 *Kennen Sie Urban?* (Ingrid Reschke, 1970)
- 18 *Mein lieber Robinson* (1970, Roland Gräf)
- 19 *Die Elixiere des Teufels* (Ralf Kirsten, 1972)
- 20 *Die Legende von Paul und Paula*
(Heiner Carow, 1972)
- 21 *Der nackte Mann auf dem Sportplatz*
(Konrad Wolf, 1973)

im Raum. »We would be delighted at the prospect of such a show at the Museum of Modern Art, since we are, frankly, quite ignorant of what is happening in film in East Germany«,⁹ schrieb der damalige Leiter des MoMA Film Department, Willard Van Dyke, am 2. Dezember 1965 an Erhard Kranz von der Hauptverwaltung Film, der angeblich die Idee einer »East German Film Week« in die Welt gesetzt hatte. Eine Antwort ist von Kranz jedoch nicht belegt. Jay Leyda erhielt Van Dykes Schreiben in Kopie, und er nahm darauf noch einmal in einem Brief an Eileen Bowser¹⁰ Bezug: »I gather that higher levels here are contemplating the »week« [gemeint ist die Idee einer »East German Film Week«, T.H.]«, schrieb er aus dem SFA am 13. Dezember 1965, und weiter:

»Let me know what happens - I'd like at least two fingers in the choice. It could go in a nightmarish direction. A preliminary suggestion: don't depend on the big fictional films, and be sure to get the best documentary shorts and even a few animations on to the programmes.«¹¹

Es passierte dann erst mal nichts mehr und Leyda hakte auch nicht noch mal nach. Ein hartnäckiger Werber für eine »D.D.R Film Week« im MoMA war in diesen Jahren allerdings der US-amerikanische Dokumentarfilmer Emile de Antonio, der ab Ende der 60er-Jahre verschiedenste Kontakte ins Filmwesen der DDR aufnahm. Seine frühen Filme *Point of Order!* (1964; über ein TV-Tribunal gegen den Kommunistenjäger Joseph McCarthy) und *Rush to Judgment* (1967; über die zweifelhaften Ergebnisse der Warren-Kommission zur Ermordung John F. Kennedys) wurden 1965 und 1967 auf der Leipziger Dokumentarfilmwoche gezeigt und wiesen de Antonio als militanten Gegner des US-amerikanischen Establishments aus. Für seinen nächsten Film, *In the Year of the Pig* (dt. *Im Jahr des Schweins*, 1968), eine Analyse zur Vorgeschichte des Vietnamkriegs, kam de Antonio auf der Suche nach Archivmaterial im November 1967 auch ins Staatliche Filmarchiv der DDR. Aus dem Besuch ging nicht nur ein lebenslanger Briefkontakt mit dem Dokumentarfilmer Peter Ulbrich hervor, der 1958 und 1966 in Vietnam gedreht hatte und de Antonio Schnittmaterial überließ. Beflügelt vom Gefühl des gemeinsamen Kampfes gegen den amerikanischen Imperialismus schrieb Emile de Antonio im Anschluss an diesen Besuch auch an den Leiter der Hauptverwaltung Film, Siegfried Wagner, und brachte die Idee »of exposing D.D.R. films in the United States« auf. Dafür skizzierte er ein Szenario, in dem Konrad Wolfs *Ich war neunzehn* (1967), ein Brecht-Filmprogramm, Helene Weigel als möglicher Gast und das Museum of Modern Art als Spielort erwähnt wurden, das zunächst aber die Gründung eines Komitees von Sympathisanten in New York vorsah,

»die nicht nur willig, sondern auch fähig« wären, ein solches Vorhaben umzusetzen. De Antonio erwähnt neben Willard Van Dyke auch den New Yorker Filmverleiher und Kinobetreiber Dan Talbot sowie Jay Leyda, den er in Berlin getroffen hatte.¹² Der Brief zeigt die zupackende Art, Dinge auf den Weg zu bringen, für die de Antonio berühmt und berüchtigt war. Er ist aber auch ein Beleg für die noch vage Vorstellung einer gemeinsamen Sache, für die eine »D.D.R. Film Week« entstehen sollte.

De Antonio war zwar wohl nicht der Erfinder dieser Idee, als den er sich später, als die Sache ohne sein Zutun Gestalt annahm, gegenüber Peter Ulbrich und Wolfgang Klaue in Erinnerung brachte. Es hat aber den Anschein, als habe er auf amerikanischer Seite für einige Jahre als Einziger die Vorstellung eines dezidierten DDR-Filmprogramms am Leben erhalten, als sich das MoMA und das anfangs mitredende American Film Institute in Washington nur eine breiter angelegte Retrospektive des deutschen Kinos vorstellen konnten, in der auch einige DEFA-Filme gezeigt würden. Die DDR-Seite und namentlich Wolfgang Klaue hatten aber wenig Interesse an einer solchen gesamtdeutschen Schau. Jedenfalls wollte sich Klaue auf keine verbindlichen Vereinbarungen einlassen, bevor nicht ein Vertreter des Museum of Modern Art zu Sichtungen ins SFA gekommen war, und er bat auch Emile de Antonio um Mithilfe bei der Anbahnung eines solchen Besuchs¹³.

Nägel mit Köpfen: Adrienne Mancía, Wolfgang Klaue

Es überrascht nachgerade, dass über Jahre immer wieder Interesse an einem DEFA-Programm signalisiert wurde, ohne dass mal jemand gekommen wäre, sich die Filme anzusehen. Der Austritt aus der institutionellen Unwissenheit des MoMA in Sachen DEFA-Filme begann erst, als Adrienne Mancía 1971 die Korrespondenz mit Wolfgang Klaue übernahm. Auch sie sprach zwar in ihrem ersten Brief zunächst noch von einer »retrospective of the history of German cinema from its inception until the late 1960s«, in der auch »a certain number of DEFA productions« berücksichtigt werden sollten.¹⁴ Spätestens nach ihren Sichtungsbesuchen im SFA war sie jedoch der Auffassung, dass »films from the D.D.R. should not be confused with the long tradition of German cinema«, wie sie es drei Jahre später in einem Brief an Michael Webb vom American Film Institute formulierte.¹⁵

Adrienne Mancía kam für die Filmauswahl zweimal ins Staatliche Filmarchiv der DDR, Mitte Mai 1973 und Ende April 1974. Aus den vor- und nachbereitenden Korrespondenzen ihrer Besuche geht hervor, dass sie sich beide Male einem mehrtägigen Sichtungsmar-

A
Berlin, den 15. Mai 1974

Information über Gespräche mit der Programmleiterin des
Museum of Modern Art, New York, über die Veranstaltung
eines DDR-Filmprogramms in den USA

Frau Mancie, Programmleiterin des Museum of Modern Art, hielt sich vom 29. 4. - 7. 5. 1974 zur weiteren Vorbereitung einer DDR-Filmwoche in den USA im Staatlichen Filmarchiv auf.

Das Ergebnis des Aufenthalts war eine Präzisierung der Vorstellungen über die Veranstaltung des DDR-Filmprogramms in den USA. Es wurden in diesem Zusammenhang folgende Überlegungen geäußert:

1. Zeitpunkt der Veranstaltung

März 1975

2. Veranstaltungsorte

New York, Museum of Modern Art - mit dem gesamten Programm

Teile des Programms in:

San Francisco - Pacific Film Archive
Los Angeles - County Museum
Washington - American Film Institute
Chicago - Chicago Film Festival

Bei den Veranstaltern außerhalb New Yorks liegt Interesse an dem Vorhaben vor. Definitive Zusagen sind erst im Verlaufe dieses Jahres zu erwarten.

Die Festlegung, welche Teile des Programms in anderen Städten gezeigt werden, erfolgt in gegenseitiger Übereinstimmung.

Zeitliche Festlegungen und Ablaufpläne der Veranstaltungen in anderen Städten der USA können erst zu einem späteren Zeitpunkt präzisiert werden.

3. Veranstaltungsorte außerhalb der USA

Montreal - Cinémathèque Québécoise
Bereitschaftserklärung von canadischer Seite liegt vor.

Mexico - Cinemateca de Mexico
Kontakt kann von seiten des Museum of Modern Art hergestellt werden, sofern es in unserem Interesse liegt.

4. Titel des Programms

Films from the German Democratic Republic

thon unterzog und dass die gesehenen Filme sie darin bestärkten, das Projekt voranzutreiben (obwohl am Ende einige der Filme, für die sie sich einsetzte, nicht ins Programm kamen). Adrienne Mancina brachte für viele DEFA-Filme offenbar eine genuine Wertschätzung auf und ihr kuratorischer Ansatz machte ihr auch Filme interessant, die sie nicht für Meisterwerke hielt, die ihr jedoch für ein ausgewogenes Gesamtbild wichtig erschienen. Wofür die Retrospektive aus ihrer Sicht einstehen sollte, wird in ihrem späteren Programmtext klar ausgesprochen:

»The selection offers a rare opportunity to discover significant images and themes of a nationalized socialist industry. These cinematic signals make no pretense at objectivity – what national cinema ever did? – but we can nevertheless glean valuable information about the value system and concerns operating in that country. If we remember the tremendous problems facing the German Democratic Republic after the holocaust of the war, we can appreciate the monumental task not only of rebuilding a nation devastated morally and physically, but also the challenge of educating a people to a particular socialist viewpoint. This fundamental didactic need for a new political education permeates all aspects of form and content of this cinema. In fact, it would be more accurate to say that this is a cinema shaped by the force of a political ideology.«¹⁶

Das hier benannte ideologisch-didaktische Projekt eines sozialistischen Deutschlands kompromittierte die Filme für Adrienne Mancina keineswegs. Seine faktische Anerkennung ermöglichte vielmehr erst deren angemessene Wertschätzung. Im Kern ging es Mancina wohl darum, einer Kinematographie Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, die aufgrund von Vorurteilen und politischen Tabus in den USA bis dahin kaum zur Kenntnis genommen worden war. Dass einem solchen Vorhaben seinerseits ein didaktisches Element eingeschrieben war, entsprach durchaus einem bildungspolitischen Auftrag, den das Film Department des Museum of Modern Art auch für sich selbst in Anspruch nahm – »the challenge of educating a people«.

Federführend für das Vorhaben war auf DDR-Seite von Anfang an das Staatliche Filmarchiv. Pro Forma war die DEFA Mitveranstalterin der Retrospektive, und der DEFA-Außenhandel war auch in die Bereitstellung und den Versand der Kopien involviert. Die Korrespondenz mit dem MoMA, das Filmauswahlverfahren sowie die Abstimmung mit den übergeordneten Instanzen – mit dem Ministerium für Kultur (MfK), der Hauptverwaltung Film und später der DDR-Botschaft in Washington – lagen jedoch zu großen Teilen in der Verantwortung des SFA und dort bei Wolfgang Klaue.

Eine der größten Herausforderungen, die das Programm stellte, war die Notwendigkeit, englisch un-

tertitelte Kopien bereitzustellen. Die dafür nötigen zusätzlichen Mittel kamen schließlich vom amerikanischen Verleiher Macmillan Audio Brandon, bei dem anschließend 16 der gezeigten Filme zum Verleih in den USA verblieben. Dieses Arrangement wurde von dem Filmhändler Gerald »Jerry« Rappoport vermittelt, der sich auf den Import von Filmen aus den damaligen Ostblockstaaten spezialisiert hatte und spätestens seit Mitte der 1960er-Jahre als DEFA-Repräsentant in den USA agierte.¹⁷

Es hätten stets Konflikte in der Luft gelegen, wenn das Staatliche Filmarchiv DEFA-Filme im Ausland zeigte, sagte mir Wolfgang Klaue. DEFA-Außenhandel habe sich dann »immer lautstark zu Wort gemeldet und gesagt: ›Das ist unser Geschäft.«¹⁸ Bei der Retrospektive im MoMA firmierte die DEFA zwar in allen Verlautbarungen als Mitveranstalter, die Abteilung Außenhandel gab dem Vorhaben jedoch offenbar keine Priorität, was die ohnehin langen Entscheidungsprozesse mehrmals verzögerte und für Irritationen sorgte. Als es etwa darum ging, die aus der Auswahl ohne Begründung zurückgezogenen Filme *Leichensache Zernik* (Helmut Nitzschke, 1972) und *Apachen* (Gottfried Kolditz, 1973) kurzfristig zu ersetzen, stand mit *Lotte in Weimar* (Egon Günther, 1975) ein attraktiver, aktueller Kandidat im Raum. Adrienne Mancina hatte den Film gerade in Cannes gesehen und noch vor Ort Herbert Bulla vom DEFA-Außenhandel gebeten, ihn für die Retrospektive freizugeben. Sie und Klaue hätten ihn gerne als Eröffnungsfilm gehabt. Als Mancina zwei Monate später noch immer auf eine Bestätigung wartete, schrieb sie an Klaue:

»There seems to be some kind of communications gap amongst you, me, and DEFA. [...] If you feel there is something I don't understand, please let me know.«¹⁹

Als bald erfuhr Mancina, dass United Artists *Lotte in Weimar* bereits bei der DEFA optioniert hatte, allerdings zunächst nur für eine Kinoauswertung in der BRD. United Artists reagierte auf Mancinas Anfrage zwar durchaus positiv, es lag aber keine englisch untertitelte Kopie vor, und eigens eine herzustellen, konnte oder wollte sich DEFA-Außenhandel nicht leisten. Der Film *Lotte in Weimar* wurde schließlich nicht im MoMA gezeigt.

Statt seiner konnte in letzter Minute noch *Jakob der Lügner* ins Programm genommen werden, allerdings trat DEFA-Außenhandel auch hier zunächst als Bremsen auf, weil der Film nach dem erfolgreichen Berlinale-Auftakt erst noch auf internationalen Festivals verwertet werden sollte und dem MoMA die Freigabe mit Verweis auf lizenzrechtliche Gründe zunächst verweigert wurde.²⁰ *Jakob der Lügner* erwies sich dann als idealer Eröffnungsfilm, denn sein Berlinale-Erfolg war auch in der amerikanischen Filmpresse wahrgenom-



Henry Hübchen in *Jakob der Lügner* (Frank Beyer, 1974)

men worden und somit war er einer der wenigen Titel des Programms, die einem interessierten Publikum bereits ein Begriff waren, als es schließlich eingeladen wurde, 21 Spielfilme aus der Produktion des sozialistischen Deutschland in Augenschein zu nehmen. »Ready for inspection« titelte die New York Times zur Eröffnung des Programms.

»Mehr oder weniger erfolgreich«

Die Retrospektive wurde von allen Beteiligten als Erfolg gewertet. Die von Klaue gewählte Formulierung »more or less successful«²¹ war dabei die bescheidenste. Durchschnittlich 200 verkaufte Tickets bei 42 Spielterminen war auch für damalige Kinoverhältnisse eine sehr gute Resonanz.²² Wolfgang Klaue erinnert sich, dass das Programm vor allem von den zahlreichen deutschen Emigranten und Emigrantinnen in New York enthusiastisch aufgenommen wurde:

»Für die sind manche DEFA-Filme, vor allem antifaschistischer Thematik, Entdeckungen gewesen. Sie waren hellauf begeistert und hätten mich am liebsten umarmt, denn das war absolutes Neuland für sie.«²³

Klaue selbst hatte im Übrigen sein Kommen erst in letzter Minute zusagen können. In seinen regelmäßigen Berichten an das MfK und die HV Film arbeitete er über lange Zeit mit zwei Szenarien, einer »minimalen« und einer »maximalen« Variante, die er jeweils separat budgetierte. Im Mai 1974 (nach Adrienne Mancias zweitem Sichtungsbesuch im SFA) war noch die Rede von einer vierköpfigen DDR-Delegation, die nicht nur nach New York reisen würde, sondern das Programm auch noch an andere Spielorte begleiten sollte.²⁴ Dieses Szenario reduzierte sich immer mehr, bis Wolfgang Klaue dem MoMA ein halbes Jahr vor dem geplanten Termin mitteilen musste, dass gar keine Delegation anreisen werde.²⁵ Dabei war die Reiseplanung zu diesem Zeitpunkt nicht Klaues einzige Sorge. Obwohl das MfK die Durchführung der Retrospektive Anfang März 1975 endlich offiziell genehmigt hatte,²⁶ lag bis Ende Mai keine verbindliche Zusage für die Zahlung der dabei vereinbarten Mittel (21.000 Mark der DDR) vor. Nachdem Wolfgang Klaue das Ministerium an diese offene Frage erinnert hatte,²⁷ wurden Ende Juni noch mal 2.000 Mark zusätzlich für Reisekosten

in Aussicht gestellt. »Diese Summe reicht evtl. aus, um die Flugkosten zu bestreiten. Mit den Veranstaltern ist vorsichtig zu sondieren, ob sie die Aufenthaltskosten übernehmen können.«²⁸

Dennoch ging Wolfgang Klauke noch im Oktober davon aus, dass er nicht nach New York reisen werde. Erst am 21. Oktober signalisierte er Adrienne Mancina in einem Telex, dass er womöglich doch kommen könne, und bat um Unterstützung bei der Beschaffung seines Visums. Eine Woche vor der Eröffnung telegrafierte er schließlich: »adrienne i will come to new york«²⁹. Sein nächstes Telex ging bereits in die andere Richtung, aus dem Museum of Modern Art telegrafierte Klauke an das Staatliche Filmarchiv am Hausvogteiplatz: »gut und ohne koffer angekommen. bitte prüfen ob fliegender holländer geschickt wurde. wenn nicht sofort unsere kopie schicken.«³⁰

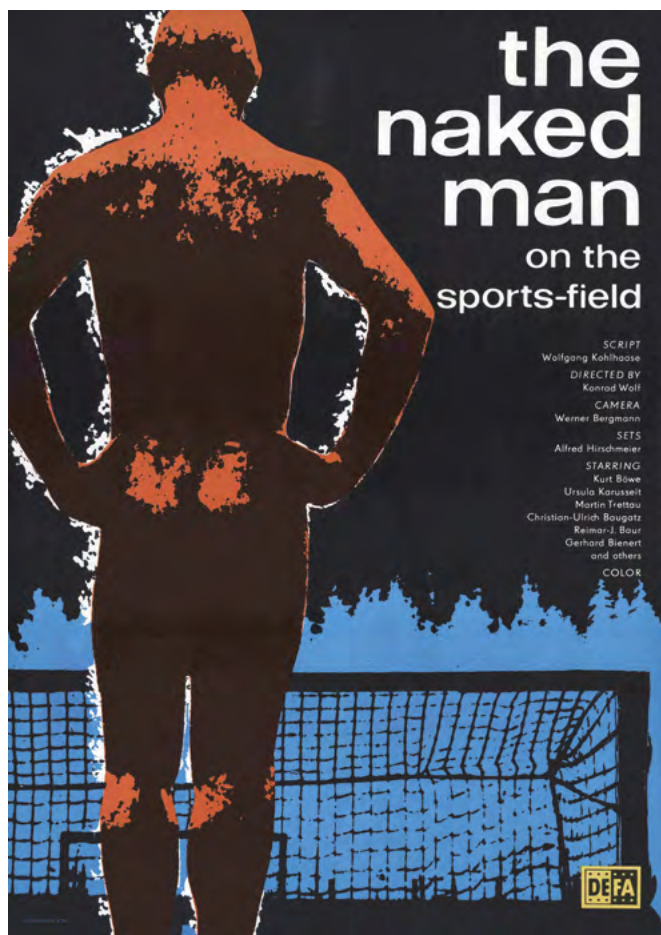
»Hausfrau Cinema«?

Die New Yorker Presseberichterstattung hielt sich zahlenmäßig zwar in Grenzen, war aber fast durchweg anerkennend bis positiv. Wie so oft jedoch war die gründlichste Rezension ein leidenschaftlicher Verriss. In der Wochenzeitschrift »Soho Weekly News« erschien nach der ersten Woche des Programms unter der Überschrift »Hausfrau Cinema« ein ganzseitiger Artikel von Richard McGuinness, der sich zunächst als einer der vielen Amerikaner vorstellte, der die DDR nur vom Hörensagen kenne:

»I'm told that people behave themselves in East Germany. They don't jaywalk, they don't throw cigarettes in the street and the country is rich in the sort of personalized human services lacking in the ugly old U.S. The rare glimpse of East German Cinema which will continue at the Museum of Modern Art through the end of December seems, for the most part, severely limited by this benign but very Prussian public-spiritedness.«³¹

Der Artikel bespricht neun der gezeigten Filme, wobei lediglich bei den Beschreibungen von Konrad Wolfs *Lissy* und *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* einige positive Adjektive zum Einsatz kommen. Am ausführlichsten widmet sich McGuinness Gerhard Kleins *Der Fall Gleiwitz*, den er für den »irritierendsten« der gesehenen Filme hält. Kleins gekonnter Einsatz avantgardistischer Schnitt- und Erzähltechniken lasse *Gleiwitz* zwar aussehen wie einen Film seiner französischen Zeitgenossen. Da ihm jedoch die selbstkritische Pointe dieser Techniken vollkommen abgehe, gerate sein moderner Look letztlich zu einer schicken Verpackung für die altbewährten anti-faschistischen Tropen. »Klein's modernism is a new way to manipulate.« Der Artikel schließt mit einer rhetorischen Frage, in der das positive Image, das die DDR Mitte der 1970er-Jahre bei vielen amerikanischen Liberalen hatte, der ernüchternden Begegnung mit den Filmen dieses Landes gegenübertritt: »Was it quite necessary for East Germany to kill its cinema in order to provide a decent material life for all of its people?«³²

Angesichts dieser Kritik, aber auch anlässlich des misogynen Titels von McGuinness' Artikel frage ich mich, wie anders das Programm gewirkt und sich womöglich ausgewirkt hätte, wenn es so ausgesehen hätte, wie es sich Adrienne Mancina nach ihrem zweiten Besuch im SFA gewünscht hatte. Ihr Ende August 1974 vorgelegter erster Programmentwurf enthielt 32 Titel, darunter alle Filme des späteren Programms (bis auf *Jakob der Lügner*, der zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht fertig war), sowie zusätzlich acht Dokumentarfilme, die das Thema der filmischen Manipulation und des So-Tuns-als-ob, das der rote Faden von McGuinness' Kritik ist, womöglich auf einer komplexeren Ebene angesiedelt hätten. Bei *Du und mancher Kame-*



Export-Filmplakat zu *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (Konrad Wolf, 1973)

großem Erfolg unter anderem in London präsentierte, im Herbst 1978 auch im MoMA gezeigt wurde. Auch dieses Gastspiel wurde im Wesentlichen von Wolfgang Klauke und Adrienne Mancina organisiert, und Mancina war dafür im Juni 1977 wieder zu Auswahlsichtungen im SFA. Die Wiederentdeckung der Filme von Werner Hochbaum war ein filmgeschichtliches Highlight, für das das SFA international Anerkennung fand.³⁵

Ende der 1970er-Jahre gab es mehrere weitere Kooperationen zwischen dem MoMA und dem SFA, zum Beispiel für ein Jubiläumsprogramm zu Hanns Eisler, welches das SFA 1977 zusammenstellte, und für die MoMA-Retrospektive »Before Neo-Realism: Italian Cinema 1929-1944«, die Ted Perry kuratierte und die Ende 1978 stattfand. In diesem Zeitraum entstanden auch erste Ideen zu einer Retrospektive des sozial engagierten amerikanischen Dokumentarfilms vor 1945, die das SFA schließlich für die Leipziger Dokumentarfilmwoche 1981 zusammenstellte. »Hauptpartner« für »American Social Documentary« war einmal mehr das MoMA. Allerdings konnte das SFA hier auch auf persönliche Kontakte und Allianzen bauen, die bereits weiter zurückreichten und das Programm auch zu einer imposanten Ahnenschau dessen machten, was in der DDR-Filmpublizistik oft als »das andere Amerika« bezeichnet wurde – ein dissidentes, oft radikal linkes

Spektrum des amerikanischen Filmschaffens, für das Leipzig stets eine wichtige Plattform blieb. Das von Manfred Lichtenstein redigierte Buch zur Retrospektive erwähnt im Vorwort Thomas Brandon, Leo T. Hurwitz, Leo Seltzer und Jay Leyda, »die diese Filme oft unter großen Schwierigkeiten vor der Vernichtung bewahrten bzw. wiederentdeckten und für die Vorführung restaurierten«³⁶.

Wolfgang Klauke sagte mir, er und seine Kollegen und Kolleginnen hätten sich selbst zuallererst als Filmarchivare verstanden und kaum Ambitionen gehabt, als Repräsentanten einer politischen Agenda aufzutreten. Nach den diplomatischen Gratwanderungen während der Vorbereitung der Retrospektive wird es ihm daher eine Freude gewesen sein, in New York mit Lenny Rubenstein, dem Herausgeber der linksintellektuellen amerikanischen Filmzeitschrift »Cineaste«, über nichts anderes als die Frage zu sprechen: »What does a film archivist do, anyway?« Unter diesem Titel erschien »an interview with Dr. Wolfgang Klauke« in der Herbst-Ausgabe 1976. Auf die titelgebende Eingangsfrage antwortet Klauke: »Well, an archivist has four main duties – they are the collection of films, their preservation and identification and then the use of these films in programs of film education and for other purposes.«³⁷ ■



Kennen Sie Urban? (Ingrid Reschke, 1970)

- 1 Auch zu den Nachspieleinsätzen der Retrospektive finden sich Dokumente im Bundesarchiv; ich beschränke mich hier jedoch auf den Auftakt im MoMA. Die Cinémathèque Québécoise war im Übrigen bereits im Oktober 1971 Gastgeber einer sechs Programme umfassenden Reihe »République démocratique allemande«. Neben Animationsfilmen von Katja Georgi wurden dort u. a. **Die Abenteuer des Werner Holt** (Joachim Kunert, 1964), **Abschied** (Egon Günther, 1968) und **Piloten im Pyjama** (Walter Heynowski, Gerhard Scheumann, 1967/68) gezeigt.
- 2 Im Bundesarchiv findet sich das vierseitige Typoskript eines Artikels von Wolfgang Klaue, der vermutlich im Katalog des amerikanischen Filmverleihers Macmillan Audio Brandon die Liste neu verfügbarer DEFA-Filme begleiten sollte. Der Text ist ausgewiesen als »paper read at the opening of the program ›Films from the German Democratic Republic‹ at the Museum of Modern Art (slightly altered)«.
- 3 »Was immer wir für ein Bild von der DDR haben, stammt von anderen Medien als dem Kino, denn nur drei oder vier der ostdeutschen Produktionen kamen in den USA in die Kinos – und das war Ende der 40er-Jahre« (MoMA Film 478). Die »drei oder vier« Filme, von denen hier die Rede ist, waren vermutlich **Die Mörder sind unter uns** (Wolfgang Staudte, 1946), **Ehe im Schatten** (Kurt Maetzig, 1947) und **Affaire Blum** (Erich Engel, 1948). Wie vollkommen die Abwesenheit von DEFA-Filmen auf US-amerikanischen Leinwänden war, wäre indes genauer zu recherchieren und ist abhängig davon, ob man einen »theatrical release«, also einen landesweiten Kinostart zum Maßstab nimmt oder eine »non-theatrical distribution«, also einen Verleih auf dem nicht-kommerziellen Sektor (Universitäten, Filmclubs, Kinematheken), wo DEFA-Filme durchaus präsent waren. Kleinere US-Verleiher erwarben in den 50er- und 60er-Jahren immer mal wieder Lizenzen für einzelne DEFA-Produktionen, vor allem für Kinder- und Zeichentrickfilme, aber auch für Hans Müllers Operettenfilme **Zar und Zimmermann** (1955) und **Mazurka der Liebe** (1957) (Lizenzverträge in BA DR133/581). Auch Thomas Brandon (Brandon Films), dessen Verleihangebot auf Filme aus osteuropäischen Ländern und das proletarische Kino der 1930er-Jahre spezialisiert war, brachte zunächst vor allem Kinderfilme der DEFA in die USA, darunter **Die Geschichte vom kleinen Muck** (Wolfgang Staudte, 1953). In Heft 5/1956 der Zeitschrift »Deutsche Filmkunst« weist eine Statistik zum zehnjährigen Bestehen der DEFA immerhin 14 Filmverkäufe in die USA aus, allerdings ohne Titelangabe. Politisch streitbare DEFA-Filme wurden vermutlich erstmals in der von Amos Vogel geleiteten New Yorker Film Society »Cinema 16« gezeigt. Zwischen Dezember 1960 und Februar 1962 liefen dort in dieser Reihenfolge: **Ein Tagebuch für Anne Frank** (Joachim Hellwig, 1958; gezeigt unter dem englischen Titel **The Murderers of Anne Frank**), **Der Untertan** (Wolfgang Staudte, 1951), **Der Rat der Götter** (Kurt Maetzig, 1950) und **Sterne** (Konrad Wolf, 1959). Die Kopien scheinen jedoch stets aus britischen Quellen gekommen zu sein. Für **Ein Tagebuch für Anne Frank** hatte der New Yorker Verleiher William Shelton 1959 eine Fünf-Jahre-Lizenz erworben, diese jedoch offenbar bald darauf wieder kündigen wollen, weil es ihm nicht gelang, den Film außerhalb von Filmclubs in die Kinos zu bringen (BA DR 133/589). Eine Gesamtdarstellung des Exports von DEFA-Filmen in die USA ist mir nicht bekannt.
- 4 Wolfgang Klaue, Gespräch mit dem Verfasser, 26.1.2022.
- 5 Fédération Internationale des Archives du Film / International Federation of Film Archives (FIAP): Vereinigung der bedeutenden Filmarchive der Welt, 1938 in Paris gegründet.
- 6 »Wir waren gefordert, in gewisser Weise die DDR zu repräsentieren. Die DDR hatte lange Zeit große Schwierigkeiten, international anerkannt zu werden. Daher war die Mitgliedschaft in internationalen Organisationen in den Bereichen Kultur, Sport, Wissenschaft ein Weg, DDR-Anerkennung vorzubereiten. Das traf auch auf das Staatliche Filmarchiv zu. Wir wurden relativ früh [1957] in die FIAP aufgenommen. Es war damals nicht alltäglich, dass DDR-Institutionen in internationale Organisationen aufgenommen wurden, weil ja die Institutionen der BRD die Devise hatten, das zu verhindern. Das Institut für Filmkunde in Wiesbaden war bereits FIAP-Mitglied, hat sich aber nicht gegen unseren Beitritt gestellt. Dadurch hatte das Filmarchiv auch einen gewissen Stellenwert bei den vorgesetzten Behörden, der Hauptverwaltung Film und dem Ministerium für Kultur, die uns dabei unterstützten, diese internationalen Aufgaben auch wahrzunehmen. Davon haben wir aktiv Gebrauch gemacht.« (Wolfgang Klaue, Gespräch mit dem Verfasser, 26.1.2022).
- 7 Leydas Aufenthalt in der DDR und seine Arbeit im SFA hat im Bundesarchiv einen verhältnismäßig umfangreichen Aktenbestand hinterlassen. Seine fast fünfjährige Tätigkeit im Staatlichen Filmarchiv der DDR ist ein spannendes Kapitel in den Filmbeziehungen zwischen der DDR und den USA, dem ich hier nicht den ihm gebührenden Raum geben kann. Meine kursorischen Bemerkungen darüber sind lediglich Bruchstücke eines größeren Zusammenhangs, den weiter zu erhellen noch aussteht.
- 8 »Die Filme, die hier gemacht werden? Das ist ein anderes Problem, aber ich habe nicht die Absicht, mir meine schwache Lanze an dieser Windmühle zu zerbrechen« (BA DR140/641).
- 9 »Wir wären hoch erfreut über die Möglichkeit, ein solches Programm im Museum of Modern Art zu zeigen, denn offen gesagt wissen wir herzlich wenig darüber, was in Sachen Film in der DDR geschieht.« (Brief Van Dyke an Kranz, 2.12.1965, BA DR140/639).
- 10 Eileen Bowser war die Filmarchivarin des MoMA und vertrat die Institution auch in der FIAP.
- 11 »Ich vermute, die ›week‹ wird hier nun auf höherer Ebene beraten. Halte mich auf dem Laufenden – ich wäre gerne mit wenigstens zwei Fingern an der Auswahl beteiligt. Es könnte eine alpträumhafte Richtung nehmen. Eine Empfehlung vorab: verlasst euch nicht auf die großen Spielfilme, und seht zu, dass ihr die besten dokumentarischen Kurzfilme und sogar ein paar Animationsfilme ins Programm bekommt.« (Brief Leyda an Bowser, 13.12.1965, BA DR140/639).
- 12 Brief Emile de Antonio an Siegfried Wagner, 22.12.1967, Wisconsin Historical Society (WHS), Emile de Antonio Papers, Box 15/Folder 5.
- 13 Zum Beispiel in einem Brief vom 1.7.1969 (WHS, Emile de Antonio Papers, Box 7/Folder 7). Wolfgang Klaue ist heute der Ansicht, dass es müßig sei, darüber zu spekulieren, wer als Erster die Idee aufgebracht habe, DEFA-Filme im MoMA zu zeigen. »Es gab Interesse von beiden Seiten und man hat sich im Verlauf der Jahre immer mehr angenähert« (E-Mail an den Verfasser, 8.8.2023).
- 14 ... »eine Retrospektive der Geschichte des deutschen Films von seinen Anfängen bis in die späten 1960er Jahre«, in der auch »eine bestimmte Anzahl von DEFA-Produktionen« berücksichtigt werden sollten (Brief Mancia an Klaue, 5.8.1971, BA DR140/652).
- 15 »Filme aus der DDR sollten nicht mit der langjährigen Tradition des deutschen Films vermischt werden.« (BA DR140/55).
- 16 »Die Auswahl bietet die seltene Gelegenheit, prägende Bilder und Themen einer staatlichen sozialistischen Filmindustrie zu entdecken. Diese filmischen Signale geben nicht vor, objektiv zu sein – welches nationale Kino hätte das jemals getan? Aber wir können ihnen dennoch wertvolle Hinweise auf das Wertesystem und die Prioritäten entnehmen, die in dem Land wirksam sind. Wenn wir die enormen Probleme bedenken, vor die sich die Deutsche Demokratische Republik nach dem Holocaust des Krieges gestellt sah, können wir auch die monumentale Aufgabe ermessen, die darin bestand, nicht nur eine physisch und moralisch verwüstete Nation wieder aufzubauen,

sondern zudem eine ganze Bevölkerung zu einem sozialistischen Weltbild zu erziehen. Von diesem grundlegenden didaktischen Bedürfnis nach einer neuen politischen Erziehung sind alle Aspekte, sowohl der Form als auch des Inhalts, dieses Kinos durchdrungen. Tatsächlich wäre es zutreffend, dieses Kino als eines zu bezeichnen, das von der Kraft einer Ideologie geformt wurde« (undat. Programmblatt, MoMA Film 478).

- 17 Jerry Rappoport war offenbar eine Schlüsselfigur beim Zustandekommen der DEFA-Retrospektive. Larry Kardish sagte mir, dass ohne Rappoports Unterstützung das Programm kaum realisierbar gewesen wäre. »Wir alle mochten Jerry, obwohl er und seine Firma International Film Exchange immer etwas mysteriös waren – verständlicherweise, wenn man bedenkt, dass Jerry Kontakte jenseits des Eisernen Vorhangs hatte, die es ihm ermöglichten, sowjetische Filme nach New York zu holen, die in der UdSSR selbst verboten waren« (Zoom-Gespräch mit dem Verfasser am 13.7.2023). Auch Wolfgang Klaue hat mir bestätigt, dass Jerry Rappoport ein wichtiger Weichensteller gewesen sei. Tatsächlich wird Rappoport bei den meisten Korrespondenzen im Vorfeld der Retrospektive als Mitleser »cc« geführt und er trat des Öfteren auf den Plan, wenn es um offizielle Verträge oder Zollangelegenheiten ging. Rappoport begleitete Adrienne Mancia auch auf ihrer zweiten Sichtungstour ins Staatliche Filmarchiv Ende April 1974, nachdem es beim ersten Mal im Jahr zuvor offenbar Komplikationen am Checkpoint Charlie gegeben hatte: »It is really a relief for me to know that you will be meeting me in West-Berlin« (Mancia an Rappoport, 29.3.1974, MoMA Film 478). Klaue und Rappoport sind auch im Dezember 1975 in New York zusammengetroffen. Es ging dabei um den Ankauf von 15 Filmen (sämtlich aus der Weimarer Zeit), die Rappoport beim SFA für den nicht-kommerziellen Vertrieb in den USA erwarb. Der Vorgang zog sich dann über Jahre hin, denn während das SFA seinen Part bis 1978 geleistet hatte, beglich Rappoport die ausstehende Rechnung erst sechs Jahre nach Vertragsschluss, im Dezember 1981 (Korrespondenzverlauf in BA DR140/62). Larry Kardish meint, wenn man wirklich verstehen wolle, was während des Kalten Krieges filmpolitisch zwischen Ost und West gelaufen sei, müsse man den Nachlass von Jerry Rappoport ausfindig machen.
- 18 Wolfgang Klaue, Gespräch mit dem Verfasser, 26.1.2022.
- 19 »Es scheint eine Art Kommunikationslücke zwischen dir, mir und der DEFA zu geben. [...] Wenn es etwas gibt, von dem du meinst, ich verstehe es nicht, lass es mich bitte wissen« (Brief Mancia an Klaue, 23.7.1975, BA DR140/55).
- 20 Dies ergibt sich aus einem Korrespondenzverlauf zwischen DEFA-Außenhandel, dem MoMA und der New Yorker Verlegerin Helen Wolff, bei der die englische Übersetzung von Jurek Beckers Romanvorlage just im Herbst 1975 erscheinen sollte. Wolff setzte sich persönlich für eine Aufnahme des Films ins MoMA-Programm ein (Brief Wolff an Diller/DEFA-Außenhandel, 31.7.1975, BA DR140/55), erhielt darauf jedoch zunächst eine Absage (Brief Gericke/DEFA-Außenhandel an Wolff, 14.8.1975, MoMA Film 479).
- 21 ... »mehr oder weniger erfolgreich«, Brief Klaue an Mancia, 8.3.1976, BA DR140/26.
- 22 Diese Zahl nennt Adrienne Mancia in einem Brief an Wolfgang Klaue vom 13.2.1976 (BA DR140/26). In der DDR-Presse war sogar von »über 12.000 Amerikanern« zu lesen, die »während der fünf Festwochen mehr als zwanzig Filme aus der DDR« gesehen hätten (siehe die fast gleichlautenden Artikel in »Der Morgen« und »National-Zeitung« vom 6.1.1976, BA DR133/510).
- 23 Wolfgang Klaue, Gespräch mit dem Verfasser, 26.1.2022.
- 24 Information über Gespräche mit der Programmleiterin des Museum of Modern Art, 15.5.1974, BA DR140/652.
- 25 Brief Klaue an Mancia, 10.3.1975, MoMA Film 478.
- 26 Aktennotiz über ein Telefongespräch mit Genossin Dr. Haack am 3.3.1975, BA DR140/55.
- 27 Brief Klaue an MfK/Dr. Haack, 28.5.1975, BA DR140/55.
- 28 Notiz über ein Gespräch mit Genossin Dr. Haack am 23.6.1975, BA DR140/55.
- 29 Telex Klaue an Mancia, 13.11.1975, BA DR140/55.
- 30 Telex Klaue an SFA, 18.11.1975, BA DR140/55. Die DEFA-Kopie von *Der fliegende Holländer* (Joachim Herz, 1964) hätte von Westberlin verschickt werden sollen, war aber offenbar vergessen worden.
- 31 »Man sagt mir, dass sich die Menschen in Ostdeutschland gut benehmen. Sie laufen nicht bei Rot über die Straße, sie werfen keine Zigaretten auf den Boden und das Land ist reich gesegnet mit Fürsorgeeinrichtungen, in denen man persönlich bedient wird, wie sie es im hässlichen alten Amerika nicht gibt. Der seltene Einblick in das ostdeutsche Kino, den das Museum of Modern Art noch bis Ende Dezember gewährt, erscheint mir zum größten Teil massiv beschränkt durch diesen gütigen, aber sehr preußischen Gemeinsinn« (»Hausfrau Cinema«, in: The Soho Weekly News, Donnerstag, 27.11.1975, S. 33). Ich zitiere den Artikel aus dem im MoMA-Archiv gesammelten Pressespiegel zur Retrospektive (MoMA Film 479).
- 32 »Kleins Modernismus ist eine neue Art der Manipulation.« [...] »War es wirklich nötig, dass die DDR ihr Kino tötet, um seiner Bevölkerung eine angemessene materielle Lebensgrundlage zu verschaffen?«.
- 33 Es gibt keinen Beleg, dass die dürftige »Frauen-Quote« des Programms in den Planungen explizit zur Sprache kam, obwohl sie Mitte der 1970er-Jahre bereits ein zuverlässiger Anlass für Kritik sein musste – zumal für ein Filmprogramm, das die Fortschrittlichkeit einer sozialistischen Nationalkinematographie belegen sollte. Dabei spiegelte sich in diesem Faktum freilich ein strukturelles Problem, das auch die DEFA hatte. Adrienne Mancia wird sich des Mankos bewusst gewesen sein und es gibt einige Hinweise, dass sie versuchte, ihm etwas entgegenzusteuern. In der letzten Phase der Programm-Vorbereitungen, als die Dokumentarfilme noch nicht vom Tisch waren und man auch noch vom Besuch einer Delegation aus der DDR ausging, bat Adrienne Mancia darum, dieser möge auch ein »director« angehören, und notierte: »possibly a woman?«.
- 34 Siehe etwa »Entwurf für eine Sekretariatsvorlage: Filmtage der DDR in den USA – anlässlich des 30. Jahrestages der Befreiung«, dat. 14.1.1975.
- 35 Die Korrespondenz zur Werner-Hochbaum-Werkschau im MoMA befindet sich in BA DR140/26.
- 36 American Social Documentary. Beiträge zur Geschichte des Dokumentarfilms in den USA bis 1945. Manfred Lichtenstein u. a. (Zusammenstellung und Redaktion). Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR 1981, S. 7.
- 37 »Nun, ein Archivar hat vier Hauptaufgaben: Filme zu sammeln, zu bewahren, zu identifizieren und sie in Programmen für die Filmbildung und andere Zwecke einzusetzen« (Cineaste, Vol. VII, No. 3 (1976), S. 28–29).



Christel Bodenstern in *Der Hauptmann von Köln* (Slatan Dudow, 1956)

Begegnungen mit dem Fremden im eigenen Land

Erste Überlegungen zur Darstellung des Westens
im DEFA-Spielfilm¹

■ Michael Grisko

Trotz der systemübergreifenden Allianzen war die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg geprägt durch das Blockdenken in Ost und West. Dies führte am 23. Mai 1949 und am 7. Oktober 1949 zur Gründung zweier deutscher Staaten.²

In ihren Spielfilmen bezog die DEFA immer wieder Stellung zu den Verhältnissen in der BRD, sowohl im direkten deutsch-deutschen Konflikt als auch in der Einbindung der BRD in die westliche Bündnispolitik auf militärischem und wirtschaftlichem Gebiet. Neben den jeweiligen innenpolitischen Notwendigkeiten be-

stimmten die deutsch-deutschen Beziehungen, die wiederum auch direkt von den spezifischen personellen und gesellschaftlichen Besonderheiten der Bündnispartner abhingen, die Themen der Filme.

Von 1946 bis 1992 entstanden knapp neunzig DEFA-Filme, deren Handlung teils oder zur Gänze im Westen angesiedelt war oder die den Westen als Ziel oder Gegner narrativierten, der dann wiederum Einfluss auf die Handlung im Osten hatte – die zahlreichen Spionage- und Sabotage-Filme von westlichen Agenten im Osten nicht mitgezählt.

Schaut man sich die zeitlichen Konjunkturen an, lässt sich festhalten, dass es zwischen 1945 und 1949 (Gründung beider deutscher Staaten) – je nach Zählung und Gewichtung – vier Filme sind. Zwischen 1950 und 1961³ (Wiedervereinigungshoffnungen und Blockpolitik) entstanden circa 35 Filme, bis 1972 (Entspannungsbemühungen) fast dreißig Filme. Danach sinkt die Zahl rapide. Zwischen 1973 und 1989 (Neue Deutschlandpolitik und Deutschlandpolitische Kontinuität) sind es knapp sieben und von 1989 bis zur Auflösung der DEFA fünf weitere Filme, die entweder historisch angelegt sind oder gegenwärtig die neuen Grenzsituationen spiegeln.

Die Zeit ab der doppelten Staatsgründung ist geprägt durch die Charakterisierung des Westens als wirtschaftlicher Feind, Schmarotzer und Profiteur. Als Hort allen kriminellen und gesellschaftlichen Übels dient diese Zuschreibung in DEFA-Spielfilmen als Vorbote, Austragungspunkt und Teil des Kalten Kriegs.⁴ Bis 1972 sind es Themen der Abgrenzung, aber auch der Betonung gesellschaftlicher Unterschiede: Mit dem Machtantritt Erich Honeckers 1972, der neuen Ostpolitik der Bundesregierung, der internationalen Anerkennung der DDR und den zunehmenden Auslandskrediten sinkt die Zahl der Westdarstellungen augenscheinlich.

Es ist insbesondere der Gegenwartsfilm, der direkt einen Blick über die Grenze warf oder aber den Westen als »dramaturgischen Antagonisten« im Hintergrund anlegte. In selteneren Fällen – wie etwa bei Kurt Maetzig's Film *Der Rat der Götter* (1950) oder bei *Lebende Ware* (Wolfgang Luderer, 1966) – fand sich die Nachkriegsgegenwart am Ende des Films, womit der Nationalsozialismus als Vorgeschichte der BRD erzählt wurde. Noch seltener entstanden historische Filme, die zwar den Westen thematisierten, aber nicht in (der näheren) Gegenwart der Zuschauer landeten.

Alle Medien der DDR entwickelten in ihren Formaten kommentierende und kontrastive Narrative, die ästhetisch und/oder erzählerisch konstant westdeutsche Wirklichkeit als Stereotype simulierten bzw. Teil des sozialistischen Selbstverständnisses in der Darstellung des Westens waren. Zudem wurde auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten in der BRD reagiert, unter anderem auf Terrorismus, Arbeitslosigkeit, Wohnungsnot, fehlende Kindergartenplätze und die Gewerkschaftsbewegung. Damit sollte nicht nur die eigene Sozialstabilität verdeutlicht, sondern auch die Idealvorstellung »Westen« konterkariert werden.⁵ Auch die erstarkende Linke der BRD fand ihren Spiegel in den Filmen – wie etwa in der Hochhuth-Verfilmung *Ärztinnen* (Horst Seemann, 1983).

Anders als der ein Ereignis fokussierende Dokumentarfilm oder der sprachlich argumentierende Zei-

tungsartikel war der Spielfilm, noch viel weniger der mit starkem Vorlauf verbundene DEFA-Spielfilm, kein Medium der differenzierten Darstellung, brauchte er doch immer eine halbwegs tragfähige Geschichte und damit glaubhafte Figuren. Ebenso wenig eignete sich der Film zur schnellen Reaktion auf ein aktuelles Ereignis. Hinzu kamen die Probleme der authentischen Drehorte. Waren diese bis 1961 zwar noch zugänglich, aber vielfach ohne Drehgenehmigungen nicht zu erreichen, verschärfte sich die Lage mit dem Mauerbau. Ohne westliche Koproduktionspartner waren authentische und vor allem ikonische Drehorte nicht verfügbar. Die für die Darstellung gegebenenfalls benötigten Devisen, Autos und weitere charakteristische West-Accessoires waren ein zusätzliches Problem. Gelöst wurden diese Herausforderungen durch heimlich gedrehte Schnittbilder von Fahrten aus Autos heraus durch die Innenstädte, die beim Schnitt mit der Handlung verknüpft wurden.

Eine weitere Dimension ist die erzählerische Einbindung der USA, der Franzosen und anderer westlicher Bündnispartner bzw. sind die außerhalb von West- und Ostdeutschland angesiedelten Handlungen. Verkürzt lassen sich drei Charakteristika festhalten: Die eigentlichen Befehlsgeber sind sowohl in bi- als auch in multilateralen Verhältnissen und Institutionen (NATO) die Amerikaner, eine Partnerschaft auf Augenhöhe gibt es nicht. Hinzu kommt, dass es Solidarität innerhalb der Alliierten, jenseits des Kampfes gegen den gemeinsamen Feind aus dem Osten, nicht gibt. Sobald dieser nicht mehr handlungsleitend ist, bekämpft sich die Allianz gegenseitig.

Zwar waren Zeitungen und Zeitschriften aus der BRD in der DDR verboten und weitgehend unzugänglich, doch die medialen Kommentierungen und Re-Inszenierungen der westdeutschen Wirklichkeit standen im Spannungsfeld zu den empfangbaren Fernsehprogrammen und den im Laufe der Jahre zunehmend möglichen Westbesuchen.

Das »Bild des Westens« und damit dessen Inszenierung im Film bot eine im Laufe der Zeit doppelte Kodierung, es durfte einerseits nicht zu attraktiv werden, musste aber andererseits dem Wissen der DDR-Bürger entsprechen, damit nicht auch die letzte Glaubwürdigkeit verloren ging. Die im Folgenden ausgewählten Filme bieten eine erste Annäherung an den vielfältigen Themenkomplex.

Satire als Mittel struktureller Entlarvung

Mit den Filmen *Der Ochse von Kulm* (Martin Hellberg, 1954), *Der Hauptmann von Köln* (Slatan Dudow, 1956) und *Der Fackelträger* (Johannes Knittel, 1955) erscheinen in kurzer Reihenfolge drei satirische Filme,⁶ die die westdeutsche Wirklichkeit satirisch in den Blick neh-



Der Hauptmann von Köln

men. Kritik wurde an Machtstrukturen und der Korumpierbarkeit von Legislative, Judikative und Exekutive inklusive der »Vierten Gewalt«, der Presse, geübt. Der ebenfalls für weitere West-Ost-Produktionen wie *Das verurteilte Dorf* (1951)⁷ oder *Geheimakten Solvay* (1952) verantwortliche Schauspieler und Regisseur Martin Hellberg zeichnet in *Der Ochse von Kulm* (1954) die Geschichte des oberbayerischen Tierhalters Alois Tipfele nach, dessen Kuh beinahe die Vertreter der amerikanischen Besatzungsmacht – nach einer slapstickreifen Jagd auf der Wiese zwischen Picknickkorb und schwarzer Limousine – auf die Hörner genommen hätte und »politische Differenzen« mit der Besatzungsmacht bekam. Schon die Konstruktion eines staatspolitischen Ereignisses aus der letztlich ohne Folgen bleibenden Begegnung zeigt die den Westdeutschen zugeschriebene und auf die Bevölkerung übertragbare »Alliiertenhörigkeit«, die – getrieben von hohen Beamten aus Bonn, die sich ob der staatspolitischen Dimension obrigkeitshörig stellen – auch vor einer Anklage der eigenen Bevölkerung nicht haltmacht. Die bundesstaatstreuen Beamten bekommen nach der Verurteilung Schwierigkeiten mit dem zu versorgenden Tier. Die Produktion zeigt einerseits das streng in Paragraphen, Anordnungen und Institutionen verankerte behördliche Denken und das daraus resultierende Lösungsverhalten, andererseits die Gewitztheit von Alois Tipfele, der mit List und Schläue die Anordnung, dass er sich und sein Tier zu Hause selbst bewachen soll, zu seinem Vorteil wendet und der zum Schluss nicht nur mit dem Honorar für seine Bewachung belohnt wird, das ihm erlaubt, die Kuh zu kaufen. Er wird zudem Beamter, kann seine Braut heiraten und deren Erbschaft annehmen.

Der von Slatan Dudow inszenierte Film *Der Hauptmann von Köln* (1956) mit Rolf Ludwig in der Hauptrol-

le, zählt zu den geschlossensten Satiren auf die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft. Der Film entstand durchgängig in den Studios. Die Imagination der Stadt Köln erreichte Dudow durch ein zu Beginn eingeblendetes Prospekt mit dem Bild des Doms. Weitere Hinweise auf den Westen werden vor allem durch die (im Farbfilm präsenten) aufdringlich blinkenden Neonreklamen, die ekstatische Musik in den Bars und die Werbung, etwa für Coca-Cola, aufgerufen. Ein ebenfalls gern genutztes Stereotyp westlicher Gesellschaften ist der Zeitungsverkäufer auf den Straßen, der lautstark kriminelle, sensationelle und sexuell aufgeladene Schlagzeilen als Selbstwahrnehmung und -beschreibung des bundesrepublikanischen Alltags ausruft.

Die Handlung folgt dem arbeitslosen Kellner Hans Albert Hauptmann, der durch eine Verwechslung bei einem Treffen ehemaliger Soldaten für den Hauptmann Hans Albert gehalten wird, der als ehemaliger SS-Sonderbeauftragter gerade aus dem argentinischen Exil⁸ zurückgekehrt ist. Dieser durchläuft einen von alten Kameraden und Politik (Bürgermeister von Köln) protegierten Aufstieg zum Personaldirektor der Rhein-Ruhr Montan AG und schließlich zum Bundestagsabgeordneten. Kurz vor seiner Berufung zum Staatssekretär der Verteidigung, der Ernennung zum Brigadegeneral und seiner Hochzeit mit Daisy, der Tochter des Barons von Kohlen und Stahlbach, wird er entlarvt. Als Parallelhandlung wird der wahre Hans Albert gezeigt, der unter dem falschen Namen Karjanke bei seiner Frau wohnt, sich selbst für tot erklärt, seine Frau unter falschem Namen heiratet und den Kellner nach der Amnestie als »Wiederauferstandener« anklagt und ins Gefängnis bringt.

Obwohl die Drehbuchschreiber auf authentische Ereignisse Bezug nehmen konnten, und natürlich



Günther Simon in *Der Tod hat ein Gesicht* (Joachim Hasler, 1961)

Carl Zuckmayers Theaterstück »Der Hauptmann von Köpenick« im Hintergrund Pate stand, verzichtet der Film (aber nicht die Kritik) auf die explizite und konkrete Benennung aktueller politischer Entwicklungen.

Sehr deutlich wird die Verschränkung von Politik, Militär und Wirtschaft benannt. Die rechts-konservative Politik ist ein Sammelbecken für ehemalige Militärs und bedient eine sich wandelnde, pro-militärische Stimmung in der Gesellschaft. Der Film enthält zahlreiche Anspielungen auf die Zeit des Nationalsozialismus, die von der intonierten »Wacht am Rhein«, einer hitlerimitierenden Rede durch Hans Albert Hauptmann bis zur Kapelle »Wüstenfuchse« als Anspielung auf Feldmarschall Rommel in der »Lilly-Marleen-Bar« reichen. Die Generäle in den Kriegsgefängnissen werden als atomkriegsspielende Insassen dargestellt, denen die amerikanische Militärpolizei jeden Wunsch erfüllt. Filmkritiker Horst Knietsch schrieb zur Premiere im »Neuen Deutschland«: »Der Film (...) ist gut geeignet, Illusionen über den Charakter der gesellschaftlichen Entwicklung in der Bundesrepublik zu zerstören.«⁹

Der von Johannes Knittel 1956 inszenierte und 1957 in die Kinos gekommene Film *Der Fackelträger* nimmt das später vielfach variierte Thema des Karrierismus in der BRD auf. Während in dieser Produktion vor allem das Motiv des skrupellosen Aufstiegs unter zu Hilfe-nahme politischer Seilschaften betont wird, sind es in späteren Zeiten finanzielle Notwendigkeiten und die Angst vor dem Verlust bürgerlichen Wohlstands, wie etwa in Horst Seemanns *Ärztinnen* (1983) oder in Heiner Carows Film *Karriere* (1970). Hinzu kommt bei Knittel noch die Darstellung der korrumpierbaren Justiz, die nicht Recht spricht, sondern Urteile aus staatspolitischer Raison (mit nationalistischer Grundierung) und persönlicher Vorteilsnahme fällt. Am Ende wird der unfähige Staatsanwalt an das Bundesverfassungsgericht weggelobt, weil er zu viel von den Fehlern seiner Kollegen mitbekommen hatte.

Der Tod hat ein Gesicht oder »Die unmenschliche Fratze in hochdramatischem DEFA-Film«¹⁰

»Man kann unseren Filmleuten den Vorwurf nicht ersparen, dass sie in den vergangenen Jahren Probleme und Konflikte des westdeutschen Alltags nicht allzu häufig in den Bereich ihrer Optik gebracht haben.«¹¹

Mit diesen Worten beginnt Horst Knietsch seine Besprechung zu dem DEFA-Film *Der Tod hat ein Gesicht* (Joachim Hasler, 1961), der einerseits die korrupte, skrupellose und militaristische Gegenwart der BRD in einer nicht näher bezeichneten Kleinstadt in Süddeutschland beleuchtet, andererseits mit den persönlichen Kontinuitäten der wirtschaftlichen Elite seit dem Nationalsozialismus die unaufgearbeitete Vergangenheit als Teil problematischer Gegenwartserfahrung verdeutlicht. Verstärkt werden diese Erfahrung und die bestürzende Erkenntnis menschlichen Fehlverhaltens durch die in zahlreichen Besprechungen hervor gehobene Authentizität des beschriebenen Falls.¹²

Im Mittelpunkt stehen die Wissenschaftler Dr. Zichy (Friedrich Richter) und Dr. Cramm (Günther Simon), die unter Dr. Mommert für einen großen nationalen Konzern offiziell an einem Schädlingsbekämpfungsmittel »Substanz L« arbeiten. Erzählt wird die Geschichte retrospektiv mit einer Rahmenhandlung. Dr. Cramm wird in die Nervenheilanstalt eingeliefert. Erklärt wird seine Wandlung von einem gutgläubigen zum ethisch engagierten, aber kaltgestellten Wissenschaftler. Die - zunächst an Tieren ausprobierte Substanz - soll als mörderisches Nervengas im Krieg eingesetzt werden. Nach den Erfolgen werden die Konzernspitze in Frankfurt am Main und die weiteren Auftraggeber informiert. Dr. Zichy stirbt bei einem Autounfall, bei dem zugleich eine Probe des Nervengiftes verloren geht. Nach und nach erfahren die Zuschauer die institutionellen und persönlichen Hintergründe: Dr. Zichy forschte früher an dem zur Massenvernichtung eingesetzten »Zyklon B«, sein heutiger Vorgesetzter war auch sein damaliger. Bei allen Beteiligten stehen Karriere und Wohlstand

auf dem Spiel. Dr. Zichy will nicht noch einmal an einer Maschinerie des Todes beteiligt sein. Dr. Cramm sucht das in einer Glasflasche verloren gegangene Gift. Der Konzern und dessen politischer Auftraggeber aus dem deutschen Verteidigungsministerium – angeleitet und getrieben durch die amerikanischen Verbündeten – wollen einen öffentlichen Skandal mit allen Mitteln (Geld und Gewalt) verhindern.¹³ Dr. Cramm wird für verrückt erklärt. Die Gegner sind stärker, üben Druck auf die Polizeiermittlungen aus und können sich nicht zuletzt die Presse und ihr Schweigen erkaufen. Die Botschaft ist klar: Die alten Seilschaften von früher haben – zusammen mit den Amerikanern, deren Befehlsempfänger sie sind – die Kontrolle über Legislative, Judikative und Exekutive und sind damit die eigentliche Machtelite der BRD. Auch die Presse erkennt, »es gibt Sensationen, an denen man sich den Hals brechen kann«. Deutlich wird auch, dass es zwar ein klares Ziel (wirtschaftliche Macht und Aufbau militärischer Überlegenheit) und damit entsprechend auch ein klares Feindbild gibt, das die Eliten stärkt, es aber gleichzeitig keine Solidarität innerhalb der westlichen Eliten bei entsprechender Krisenhaftigkeit des Systems gibt. Das durch wirtschaftliche und politische Macht strukturierte hierarchische Gefälle geht einher mit entsprechend formulierten und instrumentalisierten Abhängigkeiten (Verlust des Jobs, Erpressung oder Übernahme von Schuld des Fehlversagens). Am Ende stirbt ein Kind, die an Aufklärung interessierte Ärztin wird in eine Nervenheilanstalt gebracht und die Ermittlungen der Polizei werden »aus staatspolitischen Rücksichten« – wegen Geheimhaltung eines militärischen Projekts – für beendet erklärt.

Der Film arbeitet mit der ständig präsenten Gefahr des austretenden Nervengiftes und spielt mit variantenreich eingesetzten Aufnahmen aus ungewöhnlichen Perspektiven, schnellen Kamerafahrten, ungewöhnlichen Ausleuchtungen der Szenen, Unschärfen des Hintergrunds und straffem Schnitt – mit den Mitteln des unterhaltenden Katastrophenfilms. Unterstrichen wird der appellative Charakter des Films: »Er [der Film] ist ein Appell auch an jeden von uns, den Massenmordplänen der Bonner Militaristen und ihrer Klassenjustiz die ganze Kraft der DDR entgegenzusetzen.«¹⁴ Damit wird klar: Es ist mehr als ein nach innen wirkendes und affirmatives Narrativ zu verstehen, das auf eine Verstärkung bestehender Stereotype setzte, die wiederum Bestandteil sozialistischer Gründungs- und Selbstbestätigungsmythen waren. Die westdeutsche Großstadt entsteht vor allem in Aufnahmen aus dem Auto, aus Rückprojektionen; Leuchtreklamen, Werbung (u. a. laszive Frauen auf Illustriertencover) und durch die Ausrufer sensationeller Zeitungsnachrichten (hier von einem Zusammenstoß zweier Düsenjäger bei einem Manöver).

Hörsaal Kino: Arbeitergeschichte und Sozialdemokratie von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart

Einen direkten Bezug zu den aktuellen politischen Ereignissen nimmt der Film *Verspielte Heimat*, der als Gegenwartsfilm, von Claus Dobberke 1970 inszeniert, im Jahr 1971 in die Kinos kam und durch geschickte Rückblenden die Vergangenheit des Sozialdemokraten Karl Waldner (Piotr Pawlowski), des Kommunisten Lukas (Martin Trettau) und des Nationalsozialisten Meißner (Horst Preusker) verbindet.

Der sozialdemokratische Landtagsabgeordnete und stellvertretende Chefredakteur Karl Waldner erkennt beim Treffen der Sudetendeutschen Landsmannschaft in Frankfurt den ehemaligen Henlein-Führer Meißner wieder, von dem er annimmt, dass er den Schießbefehl auf seinen schmuggelnden Vater gegeben hat, und der auf den Kommunisten Lukas schoss, als ihn beide in Prag verfolgten und zur Rede stellen wollten. Die im Sudetenland spielende Vorgeschichte wird in Rückblenden entwickelt, die am Ende nahtlos in die Gegenwart mündet. Dabei werden alle drei Protagonisten zu idealen Projektionsfiguren.

Karl Waldner, ehemaliger Jungsozialist, geht nach dem Tod seines Vaters nach London, arbeitet zunächst für die BBC, dann für die britischen Alliierten, bleibt Mitglied der SPD und steigt bis zum Chefredakteur einer SPD-nahen Zeitung und zum Landtagsabgeordneten auf. Lukas, Kommunist, wird früh zum Sprachrohr der gemeinsamen Aktion von Sozialdemokratie und Sozialisten, wird von Meißner angeschossen, bleibt in Deutschland, kämpft gegen die Nazis, auch im spanischen Unabhängigkeitskrieg, geht in die Resistance, wird in einem KZ inhaftiert, kann fliehen und schließt sich der sowjetischen Armee an, bevor er in Westdeutschland die KPD mitbegründet, sich aktiv im Streik engagiert und zum organisierten Gewerkschaftsfunktionär wird, der sich für Tariflohnbindung einsetzt. Meißner kommt als Funktionär nach Slawitz und steigt schnell auf, 1971 taucht er – aus Südamerika kommend – als Generaldirektor der Malewski-Werke und als CDU-Landtagskandidat wieder auf. Meißner steht für modisch gewordene Positionen des Nationalismus, des Revanchismus.¹⁵ Waldner will ihn für den Mord an seinem Vater mit einem Artikel zur Rechenschaft ziehen.

Es vermischen sich persönliche und parteipolitische Interessen. Deutlich wird, dass Waldner schon zahlreiche publizistische Kompromisse machte – der Film weist auf entsprechende Artikel beim Fall Heinrich Lübke oder Kurt Georg Kiesinger und deren NS-Vergangenheit hin. Der Fall Meißner wird zum Gegenstand eines hinter den Kulissen stattfindenden Interessenskampfs der Parteien. Aber auch des Kapitals,

denn Malewski lässt dem Zeitungsverleger mitteilen, dass er bei entsprechender Veröffentlichung namhafte Beträge für Werbeanzeigen zurückziehen und damit den Wohlstand des Verlegers und die Existenz der Zeitung gefährden würde.

Waldner muss erkennen, dass sein zurückliegender Kampf geprägt ist von Kompromissen, die er nun nicht mehr machen möchte. Nach einem Zusammentreffen mit Meißner, der den Todesbefehl für seinen Vater nicht gegeben haben will, sich auf Befehle höherer Stelle beruft und die Vergangenheit ruhen lassen will, wird sein Artikel nicht gedruckt. In vertraulichen Gesprächen mit dem Großindustriellen Malewski werden

(un-)mögliche Kompromisse ausgelotet, in denen der Wille zur Macht gegen die persönliche Genugtuung steht. Waldner wendet sich dem linken Flügel der Sozialdemokratie zu und propagiert mit seinem nun in einer anderen Zeitung abgedruckten Artikel die Überwindung der »Staatsdoktrin« des »Antikommunismus«¹⁶ und eröffnet damit einen Anknüpfungspunkt zur westdeutschen KPD.

Auffällig ist der omnipräsente Bezug auf die aktuelle Politik der westdeutschen Sozialdemokratie unter Willy Brandt. So mahnt Waldner einerseits die konsequente Ausdeutung des bekannten Slogans »Mehr Demokratie wagen« an, auch hinsichtlich unterschiedlicher Positionen innerhalb der eigenen Partei, andererseits charakterisiert er die Ost-Politik Willy Brandts als gerade mal »erste Bemühungen«, denen man noch nicht trauen könne. Mit dem 1950 gegründeten Sudetendeutsche Landsmannschaft Bundesverband e. V. bringt Dobberke eine traditionell nationalistisch geprägte Institution in den Diskurs, die nicht nur die Gründung der ČSSR und die mit ihr einhergehende Vertreibung, sondern auch die von Willy Brandt 1960 begonnene Ost-Politik und die damit verbundene Anerkennung der Ostblock-Staaten infrage stellte.¹⁷

Wenn die »Freie Presse« aus Karl-Marx-Stadt in der Ankündigung des Films davon spricht, dass »wesentliche Passagen (...) an westdeutschen Originalschauplätzen«¹⁸ entstanden, dann stimmt dies nur begrenzt. Aufnahmen der Frankfurter Innenstadt und von der Autobahn aus der Perspektive des fahrenden Autos legen die Vermutung nahe, dass es keine Drehgenehmigung gab. Lediglich eine - im Film gleich zweimal vorkommende - Szene zeigt einen Schwenk über ein Autobahnkreuz von einer Anhöhe. Der Film präsentiert weitgehend ein bürgerliches Milieu ohne besondere Attribute westlicher Stereotype. Dabei verzichtet er auf ein erweitertes Figurenpersonal oder besondere Außenschauplätze, die eine Auseinandersetzung mit den besonderen Symbolen und Dingwelten des Westens gefordert hätte. Lediglich beim Besuch auf der Jagdgesellschaft des Großindustriellen Malewski gibt es Coca-Cola als Zeichen amerikanischer Markenvorherrschaft und einen livrierten Diener als Hinweis auf den immer noch in Kategorien von Herr und Knecht organisierten Kapitalismus. Der Film wurde nach kurzer Laufzeit mit dem Hinweis abgesetzt, er gefährde die mit der neuen Ost-Politik Willy Brandts mögliche internationale Anerkennung der DDR im Westen.

»Spiel mir das Lied vom Leben«: Ärztinnen, ein Abgesang auf Moral und Menschlichkeit im Zeitalter des Kapitalismus¹⁹

Die von Kritik und Zuschauern gleichermaßen vielbeachtete Premiere des Horst-Seemann-Films *Ärztinnen*



Piotr Pawlowski und Horst Preusker mit Coca-Cola-Flasche auf dem Tisch in **Verspielte Heimat** (Claus Dobberke, 1970)



Piotr Pawlowski und Peter Borgelt in **Verspielte Heimat**



Inge Keller und Michael Gwisdek in **Ärztinnen**
(Horst Seemann, 1983)



Rolf Hoppe im Gespräch mit Judy Winter und Inge Keller
in **Ärztinnen**

(1983)²⁰, den die DEFA mit drei westlichen Partnern aus der BRD, Schweden und der Schweiz²¹ nach einer Vorlage des westdeutschen Dramatikers Rolf Hochhuth produzierte, spielt in Frankfurt am Main, Stockholm, Innsbruck und auf dem Berliner Wannsee. So sahen einzelne Kritiker »kostspielige Drehorte, authentische Abbilder (westliche Städte und Wohnkultur) verführerischen Wohllebens«²². Zwar waren es im Falle Frankfurts wieder vor allem Außenaufnahmen der Stadt im Panoramaschwenk oder aus dem fahrenden Auto gefilmte Straßenszenen, jedoch bekam der Drehort Stockholm auch mit einigen Aufnahmen in den Straßen und im Sheraton-Hotel eine stärkere Authentizität. Gerade hier werden üppige Buffets, exquisite Kleider und raffiniert geschnittene Badeanzüge als Zeichen üppigen Wohlstands im internationalen Ärztemilieu gezeigt. In Frankfurt waren es Bilder von Hochhäusern, Autos und Reklameschildern (diesmal an einem Supermarkt), die - neben der Motoryacht des Klinikchefs (aufgenommen am Berliner Wannsee) - stellvertretend für das Bild des Westens standen.²³

Eine weitere Berührung mit dem Westen ist die Schauspielerin Judy Winter, die eine der Hauptrollen, die forschende Ärztin Dr. Michelsberg verkörperte, deren geschiedener Mann (Michael Gwisdek) als Hausarzt praktiziert, ihr junger, rebellischer Sohn wurde von Daniel Jacob gespielt. Ihre Mutter Dr. Kowalenko (Inge Keller) arbeitet in dem Pharmakonzern des skrupellosen, profitgierigen und zynischen Dr. Böblinger (Rolf Hoppe). Sie organisiert bezahlte Termine beim Gesundheitsminister und ist für die Zusammenstellung bestätigender Dossiers für Arzneimittel und die Beseitigung unliebsamer Spuren (hier Todesopfer im Kontext von Medikamentenstudien) verantwortlich.

Der Film wirft einen Blick hinter die Kulissen und will die zynischen Praktiken der Pharmaindustrie und den menschlichen Anteil zwischen Karrierismus und wirtschaftlicher Abhängigkeit skizzieren. Alle haben

Dreck am Stecken: falsche Expertisen, Profit- und persönliche Profilierungssucht prägen das Verhalten. Dr. Kowalenko ist für die Anbahnung und den Einkauf wissenschaftlicher Fachgutachten zur Zulassung neuer Medikamente verantwortlich. Die Drehbuchautoren verweisen auf die Abhängigkeit aufstrebender Wissenschaftlerinnen von ihren männlichen Mentoren. Bei einer Operation stirbt eine junge Frau nach einem unnötigen Eingriff zugunsten von Erkenntnissen für eine Publikation. Dr. Michelsberg wird verklagt und trennt sich kurzzeitig von Dr. Riemenschild, der alle Schuld auf sie abschieben will. Riemenschild kann die Klage abwenden, indem er seine Beziehungen als Stadtrat, als Parteimitglied und Unternehmer spielen lässt. Sie kommen wieder zusammen. Dr. Kowalenko folgt zunächst ihrem Gewissen, will einen Medikamentenfehler nicht vertuschen und wird von Dr. Böblinger entlassen. Durch die Beziehungen und Seilschaften von Dr. Riemenschild wird sie Mitarbeiterin eines Pharmakonzerns. Auf einem großen Medizinkongress in Stockholm werden die Hinterzimmergeschäfte mit Bestechungsgeldern und großzügigen Lehrstuhllunterstützungen und damit die Mechanismen aus Untersuchungen am Menschen, bei Fachvorträgen und gekauften Studien als Teil des Arzneimittelmarktes offenbar. Der Film hat seinen programmatischen Showdown auf der Intensivstation eines Schweizer Krankenhauses. Tom, der rebellische Sohn von Dr. Michelsberg wird nach einem Busunglück eingeliefert. Der Sohn stirbt - Vater, Mutter, Großmutter und Dr. Böblinger am Krankenbett - an den Folgen eines verabreichten Medikaments, das aus der Böblinger-Produktion stammte, angepriesen auf einem Kongress und in drei Fachzeitschriften, versehen mit den Papieren der Großmutter. Der tödliche Kreis hatte sich geschlossen.

Die Diagnosen der Rezensenten sind eindeutig. »Hochhuth durchschaut (...) die kapitalistische Ordnung, die das Profitstreben (...) über alles stellt«²⁴, und:

»Der berufliche Aufstieg in die Höhen von Ansehen und Macht, der in enger Gemeinschaft dahergeht mit dem moralischen Abstieg in die Tiefen krimineller Bereiche (...). In einer Welt äußeren Glanzes, gleißenden Lichts, imposanter Bauwerke sind die Kowalencos, Michelsbergs und Böblingers zu Hause. Der Verführung ihrer Umwelt sind sie schon lange erlegen.«²⁵

In dieser Analyse bekommt die westliche Gesellschaft einen eigenen Subjektstatus, eine alles Menschliche verschlingende Kraft, die hinter einer Fassade des schönen Scheins jegliche Form der Solidarität missen lässt, so sie nicht auf individuellen Vorteil – in Form des persönlichen Aufstiegs, des Machtzuwachses oder der finanziellen Bereicherung – bedacht ist. Oder wie es in der »Freiheit« (Halle) nachzulesen ist: »Horst Seemann bringt dabei alles bis ins Detail mit dem sozialökonomischen Hintergrund in Verbindung.«²⁶

Sieht man einmal von dem aktuellen Thema des Profits mit schlecht wirkenden Medikamenten ab, ähneln die Zuschreibungen westlicher Eigenschaften und Charakterzüge immer noch den in den 1950er-Jahren entwickelten stereotypen Narrativen – auch dort immer mit einer Beimischung bürgerlich geduldeter krimineller Energie – so etwa in *Spielbank-Affäre* (Arthur Pohl, 1957) und prototypisch schließlich in dem nicht aufgeführten Film *Die Schönste* (Ernesto Remani, 1957-1959).

Ärztinnen lief am 27. Februar 1984 im Wettbewerbsprogramm der Berlinale. Die ARD berichtete mit den Worten: »Der Film wurde heute im Zoo-Palast mit

Buh-Rufen aufgenommen. Die Pressekonferenz verlief krampfhaft. Aber die Tatsache, dass ein bekannter DDR-Regisseur sich mit westdeutscher Realität auseinandersetzt, kann auch als ein Stück deutsch-deutscher Normalität gewertet werden.«

Und »Der Spiegel« schrieb: »So ist das Leben, wenn Rolf Hochhuth es sich ausdenkt und die DEFA es verfilmt. Die Allianz zwischen dem westdeutschen Autor und der ostdeutschen Filmfirma hat einen teuren Streifen zu Stande gebracht, eine sehenswerte Color-Schmonzette aus der Glitzerwelt des Westens, wie Lieschen Ost ihn sich denkt. Das Ambiente ist à la Dallas ausstaffiert, an nichts wird gespart, schon gar nicht an Sex and Crime. Kein Wunder also, dass das Grusical in wenigen Monaten mehr als 1 Million DDR-Menschen ins Kino zog.«²⁷

Einblick und Ausblick

Bestimmt wird die Produktion von der Tagespolitik und den deutschlandpolitischen Zielen der SED. Dabei dienten die Filme, neben der Bestätigung ästhetischer und inhaltlicher Filmprogrammatiken, der Kommunikation nach innen und nach außen – mit dem Ziel gesellschaftlicher Stabilisierung. Nach innen, um weltanschauliche Gesellschaftsnarrative mit Blick auf die gesellschaftliche Entwicklung und deren spezifische Entfaltung zu stützen, nach außen, um die unterschiedlichen Programmatiken im dualistischen Gut-Böse-Prinzip zu verdeutlichen und den eigenen Weg zu rechtfertigen bzw. zu nobilitieren. ■

Endnoten

- 1 Der Beitrag bündelt erste Überlegungen zu einer Monografie gleichen Themas, die voraussichtlich 2024 bei der Landeszentrale für politische Bildung Thüringen erscheint.
- 2 Vgl. zum Blick auf die doppelte Staatsgeschichte u. a. Petra Weber: Getrennt und doch vereint. Deutsch-deutsche Geschichte 1945-1898/90. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2020; Wilhelm Bleek: Deutschlandpolitik der BRD. In: <https://www.bpb.de/themen/deutsche-einheit/deutsche-teilung-deutsche-einheit/43646/deutschlandpolitik-der-brd/> [4.9.2023].
- 3 Eine besondere Variante nehmen dabei die Mauerbaulegitimationsfilme ein. Eine wiederum ganz besondere Variante bildet dabei Gerhard Kleins Film *Sonntagsfahrer* (1963), der eine verschworene Gemeinschaft von drei Ehepaaren in der Nacht vom 12. auf den 13. August gemeinsam mit ihren Kindern auf dem Weg in den Westen zeigt. Sie scheitern in letzter Minute, den Westen vor Augen und im Radio stetig präsent, legt die Flucht negative Charakterzüge (von militaristisch bis kapitalistisch) frei, die natürlich als westliche Eigenschaften verurteilt werden.
- 4 Goldstein, Andreas: Historische Subjekte. Notizen zur DEFA und ihren frühen »Westfilmen« in den 1950er und frühen 60er Jahren. In: Claudia Dillmann, Olaf Möller (Hg.): Geliebt und verdrängt. Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1963. Frankfurt a. M. 2016, S. 341-353.
- 5 Zu den Zeitungen: Wilfried Scharf: Das Bild der Bundesrepublik Deutschland in den Massenmedien der DDR. Eine empirische Untersuchung von Tageszeitungen, Hörfunk und Fernsehen. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang Verl. 1983; zum Dokumentarfilm: Matthias Steinle: Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm. Konstanz 2003; zur »Aktuellen Kamera«: Ein erster kursorischer Vergleich zeigt eine prinzipielle Übereinstimmung der Narrative und thematischen Konjunkturen. Georg Schütte: ABC-Berichterstattung. Das Bild der Bundesrepublik Deutschland in der »Aktuellen Kamera«. In: Rainer Waterkamp: Die Bundesrepublik Deutschland im Spiegel der DDR-Medien. 2. erw. Aufl., Bundeszentrale für politische Bildung: Bonn 1997, S. 9-25. Die Untersuchung der deutschen Fernsehgeschichte hat gezeigt, dass die Entwicklungen in Ost und West vielfach nicht losgelöst voneinander, sondern durchaus als »kontrastiver Dialog« beschrieben werden können. Eine gezielte Untersuchung des Fernsehprogramms auf seine thematische Westausrichtung steht bislang aus. Erste Überlegungen finden sich bei Lutz Herden: Gelsenkirchen, sozialkritisch gesehen. Die DDR-Fernsehserie *Alltag im Westen*. In: Waterkamp, Die Bundesrepublik Deutschland im Spiegel der DDR-Medien, S. 41-46.

- 6 Zwei weitere Satiren *Hochmut kommt vor dem Knall* (Kurt Jung-Alsen, 1960) und *Seine Hoheit – Genosse Prinz* (1969) sind im weiteren Umfeld dieser BRD-Satiren zu betrachten. Letztgenannte, von Werner W. Wallroth im Thüringischen gedrehte, aber in Westdeutschland auf einem Schloss spielende Satire, führt den Außenhandelskaufmann für Porzellan Kaspar Mai, der eigentlich ein Prinz ist, auf sein geerbtes Schloss, das verkauft werden soll, da es einem NATO-Kampftruppenplatz weichen muss. Wallroth stellt den westdeutschen Adel in seinem auf mehrfachen ministeriellen Wunsch geänderten Film in übertrieben klamaukhafter Weise als egoistisch, debil, geldgierig, uniform- und ordensverliebt dar. In *Hochmut kommt vor dem Knall* wird die fast slapstickhafte Reaktion einer feinen Gesellschaft auf die für real genommene Hörspielinszenierung eines russischen Atomangriffs durchgespielt, mit allerhand entlarvenden Konsequenzen für eine auf Schein aufgebaute Gesellschaft.
- 7 *Das verurteilte Dorf* gehört mit knapp 3,7 Millionen Besuchern zu den erfolgreichsten Filmen der DEFA. Mitten im Kalten Krieg entwickelt Martin Hellberg am Beispiel des Dorfes Bärenweiler und der Gefahr des Dorfabrisses zugunsten eines NATO-Flugplatzes – in dem sich Bauern und Arbeiter im Kampf gegen die amerikanischen Besatzer vereinen – die Idee und damit das auch zu dieser Zeit utopische sozialistische Ideal der klassenübergreifenden Solidarität. *Geheimakten Solvay* führt anhand eines authentischen Falls an die deutsch-deutsche Grenze und die nach dem Krieg und im Zuge des Wiederaufbaus entstehende Werksspionage bzw. die illegitime Verbringung von Betriebs- und Produktionswissen von einem Standort (Osten) zum dem anderen (Westen).
- 8 Die Rückkehr aus Argentinien (Südamerika) war ein Teil des dauerhaft präsenten und stetig wiederholten Narrativs wiedererstarkender ehemaliger Militärkräfte aus höchsten Nazi-Kreisen.
- 9 Horst Knietzsch: *Der Hauptmann von Köln*. In: Neues Deutschland, 9.12.1956.
- 10 Hermann Schirrmeyer: *Der Tod hat ein Gesicht*. Die unmenschliche Fratze in hochdramatischem DEFA-Film. In: Tribüne B, 25.11.1961.
- 11 Horst Knietzsch: *Der Tod hat ein Gesicht*. In: Film Spiegel, Nr. 25, 1961, S. 6.
- 12 »Die Beteiligung des Zuschauers (...) wird vor allem durch die erregende Erkenntnis bestimmt, dass sich zugetragen hat und zuträgt, was diese zum ungewöhnlichen Beispiel greifende Leinwandgeschichte bestürzend und einleuchtend erzählt« (G. H.: *Der Tod hat ein Gesicht*. In: BZ am Abend, 28.11.1961). In einem Interview mit Studierenden führt der Drehbuchautor Joachim Hasler eine weitere Begebenheit der Gegenwart an: »Vor zwei Jahren wurde in Westdeutschland eine NATO-Kampfschule für chemische Kampfstoffe eröffnet. Ihre Lehrer sind zu 70 % alte I.G.-Farben-Leute (...)«, Gerda und Dieter Wende: Schweigen gebrochen. Studentenforum über den Film *Der Tod hat ein Gesicht*. In: Junge Welt, 6.1.1962. Zu weiteren Produktions- und Schulungsanlagen der NATO in Porto bei Salisbury, Camp Derrick und Ludwigshafen vgl. r. a.: *Der Tod hat ein Gesicht*. In: Norddeutsche Neueste Nachrichten, 18.12.1961.
- 13 Öffentlichkeit ist in allen Westfilmen der größte Feind der Militärbükratie.
- 14 Hermann Schirrmeyer: *Der Tod hat ein Gesicht*. Die unmenschliche Fratze in hochdramatischem DEFA-Film. In: Tribüne B, 25.11.1961.
- 15 Diesen Idealcharakter, der sich auch in entsprechenden Dialogen, Hans-Gert Schubert spricht von einem »Dialogfilm«, niederschlägt, charakterisiert derselbe mit den Worten: »Walters Schicksal illustriert Lehrbuchkapitel. Dieser Eindruck wird durch die Dialoge verstärkt [,] die Autoren schrieben ihre eigene politische Klugheit auf die Zungen der Figuren, ohne ihren Wortschatz zu individualisieren [,] so wird der Kinosaal zum Hörsaal, in dem ein wichtiges Kapitel deutscher Arbeitergeschichte doziert wird.« Hans-Georg Schubert: Der Konflikt des Karl Waldner. In: Junge Welt, 23.2.1971.
- 16 b. r.: Karl Waldners Geschichte löste viele Fragen aus. Parteifreunde diskutieren über *Verspielte Heimat*. In: Nationalzeitung, Berlin, 2.3.1971.
- 17 Implizit nimmt der Film, der auf dem Buch des westdeutschen Autors Franz Popp basiert, Bezug auf die sogenannte »Frankfurter Initiative«, eine Zusammenarbeit der SPD mit der DKP, bei der im September 1970 hundert westdeutsche Persönlichkeiten zu einem Kongress über europäische Sicherheit aufgerufen hatten. Die sieben SPD-Bundestagsabgeordneten wurden von ihrem Parteivorstand scharf gerügt und zogen ihre Beteiligung daraufhin zurück.
- 18 N.N.: *Verspielte Heimat*. Ein Film über den politischen Alltag in der Bundesrepublik. In: Freie Presse, 12.2.1971.
- 19 Mit dem Film *Ärzte* (Lutz Köhler, 1960) und dem an der deutsch-deutschen Grenze in Erfurt und Eisenach gedrehten Film *Die Flucht* (Roland Gräf, 1977) wird mit der Flucht von ausgebildeten Ärzten in den Westen ein über die Jahre virulentes Problem thematisiert. Während der in *Ärzte* in den Westen geflüchtete Chefarzt Dr. Heger keine Anstellung bekommt, sich weigert für die Bundeswehr zu arbeiten und schließlich auch in seiner Funktion als Pharmareferent scheitert und in der Bundesrepublik stirbt, scheitert der von Armin Mueller-Stahl in *Die Flucht* gespielte Kinderarzt auf einem Rastplatz kurz vor der Grenze. Auch in dem u. a. in Greiz (Ostthüringen) gedrehten Arzt-Film *Dr. med. Sommer II* ist ärztliche Republikflucht ein Thema. Vgl. zu den beiden letzten Filmen: Michael Grisko: Drehort Thüringen. DEFA-Produktionen 1946-1992. Leipzig 2020, S. 54-60 und 71-78. Das Narrativ der aus finanziellen Erwägungen erfolgten Republikflucht mit bösem Erwachen im betrügerischen und einzig profitorientierten System im Kapitalismus wird auch in den beiden Sportfilmen *Sein großer Sieg* (Franz Barrenstein, 1952) und dem Rennfahrerfilm *Rivalen am Steuer* (E. W. Fiedler, 1957) durchgespielt. Vgl. dazu: Christiane Mückenberger: DEFA und »Kalter Krieg«. Der Blick nach Westen. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Die Bundesrepublik im Spiegel der DDR-Medien. Bonn 1997, S. 47-62 und Michael Grisko: Zwischen Argentinien und der Wartburg. *Rivalen am Steuer* (1957) – ein populäres Automärchen aus Eisenach. In: Ders. / Patrick Rössler (Hg.): DEFA in Thüringen. Baden-Baden 2018, S. 113-140.
- 20 In der ersten Woche sahen den Film knapp 150.000 Besucher.
- 21 Manfred Durniok Produktion für Film und Fernsehen (Berlin), das Schwedische Fernsehen SVT, zwei Theater und die Monopol-Film AG, Zürich, Ch.
- 22 Eleonore Sladeck: Seemanns *Ärztinnen*. In: Norddeutsche Neueste Nachrichten, Rostock, 31.1.1984. »Das sterile Klima von Operations- und Obduktionssälen wechselt ab mit gediegener »After-Eight-Atmosphäre«, die vom Werbefernsehen, vielleicht sogar vom »Denver-Clan« entlehnt sein könnte.« Peter Thomas Krüger: Ost-Ärztinnen: im West-Glitzer. In: Neue Ruhr Zeitung, 20.1.1984. »Die Geschichte schmeckt arg nach Dallas.« Tete Pannier: *Ärztinnen*. In: Hamburger Abendblatt, 25.5.1984.
- 23 Horst Seemann wählte bewusst auch West-Schauspieler aus: »Es waren Figuren zu verkörpern, die in einer anderen Welt, in einem anderen gesellschaftlichen Umfeld als dem unseren beheimatet sind. Judy Winter (...) wirkt authentischer.« H. Ullrichs: *Ärztinnen* als Filmversion. In: Sächsisches Tageblatt, Dresden, 11.1.1984.
- 24 Roland Burkhardt: Dem Erfolg verpflichtet oder dem hippokratischen Eid. In: Sächsische Zeitung, Dresden, 26.1.1984.
- 25 Jürgen Schwarz: Ärztliches Ethos zwischen Pflicht und Verlockungen des Lebens. In: Freie Presse, Karl-Marx-Stadt, 24.1.1984.
- 26 N. N.: Über Ärztinnen in der kapitalistischen Welt. In: Freiheit, Halle (Saale), 24.1.1984.
- 27 Hans Halter: Tödliches Kunstblut. In: Der Spiegel, Nr. 22, 27.5.1984.



Szenenfoto aus
**Streng vertraulich oder
Die innere Verfassung**
(Ralf Marschalleck, 1990)

Nach langer Zeit ...

■ **Claus Löser und Linda Söffker im Gespräch mit Axel Geiss,
Publizist und emeritierter Professor für Medienmanagement**

Film war in der DDR Staatsangelegenheit. Der Staat finanzierte das Filmwesen und begründete so seine Einflussnahme. Diese Kontrolle und damit einhergehend auch Überwachung, Steuerung und letztlich Repression erfolgten durch ein Zusammenspiel verschiedener Machtinstrumente, gelenkt durch die Partei. Aber welche Rolle spielte das Ministerium für Staatssicherheit (MfS) im Filmwesen? Primär interessierte sich das MfS nicht für die Inhalte von Kunst und Kultur. Sofern diese jedoch den Widerspruch der SED-Gremien hervorriefen, bemühte sich das MfS gezielt um die Einschätzung einzelner Personen, konkret um die Identifikation »feindlich-negativer« Einstellun-

gen und schwankender Positionen hinsichtlich einer staatstreuen Haltung.

Als wichtigster Bestandteil der ideologischen Auseinandersetzung mit dem »Klassenfeind« gelangten Filmschaffende und ihre Filme wiederholt in den Fokus des MfS. Die Mittel der Einflussnahme und Repression reichten von Behinderungen der »bearbeiteten« Personen im Berufs- und Privatleben über Observation und Schikane bis zu »Zersetzung«, Verhaftung und Verurteilung. Hinzu kommt, dass bereits das bloße Wissen um die Existenz des MfS und dessen Aktivitäten zu verstärkter Selbstzensur bei den Filmschaffenden führen konnte. Waren sie zudem noch in der SED, so beför-

Und wann kamen Sibylle und Hannes Schönemann dazu?

AG: Später, als ich den ursprünglich konzipierten Teil der Arbeit fast fertig geschrieben hatte. Beide kannte ich seit den frühen 1980er-Jahren persönlich, unsere Kinder haben manchmal zusammen gespielt. Auf die Spuren ihres »Falls« war ich bereits in anderen Akten gestoßen, und ihr Schicksal war mir natürlich bekannt. Der Operative Vorgang »Zweifler«, mit dem sie von der Stasi »bearbeitet« wurden, war so tragisch und gewichtig, so aufschlussreich und entlarvend, dass ich ihn aufnehmen musste. Bei Schönemanns tauchten die beiden wichtigsten Akteure in Sachen DEFA und Staatssicherheit auf. Das war zum einen Hans-Dieter Mäde – als Generaldirektor des DEFA-Spielfilmstudios der Haupttäter in der »Affäre Schönemann« – und zum anderen Klaus-Peter Gericke¹, der lange Zeit für das DEFA-Spielfilmstudio verantwortliche Offizier des MfS.

Ihr primäres Interesse war also zunächst nicht, sich mit der Rolle des MfS bei der DEFA zu beschäftigen, sondern mit einzelnen Regisseuren und ihren Filmvorhaben?

AG: Ja. Zu DDR-Zeiten über die Rolle der Stasi zu recherchieren und schreiben zu wollen, wäre illusorisch gewesen. Aber ab Herbst 1989 und mit dem konkreten Beginn meiner Arbeit an dem Thema »Repression und Freiheit« bildete das MfS einen zentralen Punkt. Er wurde dann zum vielleicht wichtigsten bzw. zum spektakulärsten, weil er damals in der Öffentlichkeit der drängendste Aspekt war. Aber ich bin nicht mit der festen Absicht an die Arbeit herangegangen, explizit über DEFA und Stasi zu schreiben. Zunächst habe ich Material gesammelt und viele Tage in der Potsdamer Stasi-Behörde² verbracht. Deren Leiterin Gisela Rüdiger und ihre Mitarbeiterinnen waren sehr aufgeschlossen; sie hatten selbst Interesse daran, dass die Machenschaften der Stasi öffentlich bekannt werden und Licht in ihre Rolle im DEFA Spielfilmstudio kommt.

Inwieweit unterscheiden sich Buch und Dissertation?

AG: Nur wenig, vor allem im Umfang an Dokumenten. Aus den vielen Akten-Kopien, die ich in der Stasi-Behörde machen konnte, sind zwei Dokumentenbände entstanden, die Teil meiner Dissertation wurden, aber nicht in das Buch aufgenommen worden sind.

Die Auswahl der Personen im Buch ist stimmig, auch weil die drei Regisseure zu unterschiedlichen Altersgruppen gehören. Dadurch sind die Veränderungen in der DDR-Kulturpolitik ablesbar. Der Härtegrad steigt sich.

AG: Ja, und er verändert sich, auch was die Auswirkung auf die Arbeit im Studio anging. In den 1980er-Jahren



Buchcover
»Repression und
Freiheit«, 1997

wurden kaum noch Filme verboten, die Zensur setzte früher ein: Die »problematischen« Stoffe wurden gar nicht mehr zur Verfilmung freigegeben. Und die als kritisch beurteilten Regisseure wurden in ihrer Arbeit behindert und von der Stasi intensiver überwacht als in früheren Jahren. Am massivsten bespitzelt wurde Frank Beyer. Und der in seiner beruflichen Entwicklung durch die DEFA-Leitung am härtesten getroffene Regisseur war Ulrich Weiß.

Wie waren die Reaktionen 1997 nach Veröffentlichung des Buchs?

AG: Die Regisseure waren mit dem Text einverstanden. Von anderen ehemaligen DEFA-Mitarbeitenden gab es kaum Reaktionen. Nur von einzelnen, von Evelyn Schmidt und Siegfried Kühn zum Beispiel. Filmemacher sind Einzelkämpfer, jeder ist vor allem seiner Arbeit und seinem Ruhm verpflichtet. Und in dieser Zeit musste jeder versuchen, Arbeit beim Film zu finden. Da war die DEFA für viele kein Thema.

Was haben Sie selbst während dieser Zeit und danach gemacht?

AG: Als ich mit der Dissertation begonnen habe, war ich Freiberufler. Nach kleineren Arbeiten habe ich zwei Jahre für das Filmmuseum Potsdam die Entwicklung und den Aufbau der ersten Dauerausstellung nach der Wende geleitet: »Filmstadt Babelsberg«. Danach war ich ein Jahr an der Hochschule für Film und Fernsehen³ und habe die Veranstaltungen und Veröffentlichungen zu deren 40. Jahrestag organisiert. Anschließend wurde ich vom Oberbürgermeister als Medienbeauftragter der Stadt Potsdam engagiert. Da war ich immer noch Freiberufler, die Dissertation habe ich »nebenbei« geschrieben. 2002 wurde mir angeboten, an der

Hochschule Magdeburg-Stendal einen Studiengang »Medienmanagement« zu entwickeln. Das fand ich reizvoll, und dort hatte ich bis zur Rente eine Professur.

Die 90er waren eine merkwürdige Zeit. An das Stasi-DEFA-Thema wollte niemand so richtig ran, auch nicht an der Filmhochschule. Egbert Lipowski⁴ war dort der Einzige, der diese dunklen Seiten ausleuchten wollte. Gleich nach 1990 hatte er ein Festival mit verbotenen Hochschulfilmen organisiert.

AG: Ja, außer Egbert Lipowski wollte niemand darüber reden. Es gab an der Hochschule mehrere Leute, von denen wusste man, dass sie »dabei« waren. Die haben dort einfach weitergearbeitet. Seltener waren Leute, die Charakter gezeigt haben, wie der Chefdramaturg. Der hat von sich aus gekündigt, weil er angefeindet und ihm vorgeworfen wurde, er habe mit der Stasi gekungelt. Natürlich hatte er mit hauptberuflichen Stasi-Mitarbeitern zu tun. Die kamen und wollten die Drehbücher von ihm haben. Und er hat sie ihnen gegeben. Das zu verweigern, hätte ihn den Job gekostet. Und ob er freundlicher mit ihnen geredet hat, als man das hätte tun müssen, ist unbekannt. Aber bei der Stasi war er nicht.

Das ist auch ein wichtiger Punkt, der genauer angeschaut werden muss, wenn wir uns in der Zukunft diesem Thema etwas intensiver zuwenden wollen: Wo waren eigentlich die Schnittstellen zwischen offizieller und inoffizieller Mitarbeit? In der DDR waren ja sehr viele Menschen damit beschäftigt, immerzu Berichte zu schreiben. Das waren aber noch nicht automatisch geheimdienstliche Tätigkeiten. Die Grenzen waren fließend. Wo hört der Dienstweg auf und wann setzt die Spitzelei ein? Es geht ja nicht darum, einzelne Leute an den Pranger zu stellen. Wichtig ist, die Strukturen zu verstehen.

AG: Ja, und von Bedeutung sind auch die Motive. Vieles lässt sich nur individuell klären, im Gespräch mit den Akteuren. Es wäre gut, wenn man die damaligen Führungsoffiziere zu Gesprächen bewegen könnte. Dass das gelingt, kann man fast ausschließen, aber es ist den Versuch wert. Erfolgversprechender wäre es, mit den einstigen IM offen zu reden; wenn man das schaffen würde, wäre schon viel gewonnen.

Haben Sie nach Veröffentlichung des Buches Anfeindungen bekommen?

AG: Nein, keine. Das Einzige, was passiert ist, war, dass mir während der Arbeit am Text der Laptop gestohlen wurde – aus meinem Büro in der Stadtverwaltung, wo ich ihn über Nacht deponiert hatte. Ich hatte etwa 70 % des Textes fertig und auf der Festplatte des Rechners gespeichert, ohne Sicherheitskopien. Zum Glück

hatte ich kurz zuvor den Text ausgedruckt. So konnte ich ihn abschreiben und auf Disketten speichern lassen. Gisela Rüdiger meinte: Die Stasi lässt grüßen!

Sie erwähnen in Ihrem Buch zwei hauptamtliche Mitarbeiter: Zum einen Klaus-Peter Gericke, zum anderen einen Werner Wirth. Letzterer trägt aber im Buch nicht seinen richtigen Namen, oder?

AG: Das stimmt. Seine im Buch dargestellte Karriere ist authentisch, aber ich habe ihm einen anderen Namen gegeben. Das hatten wir so vereinbart, und daran habe ich mich gehalten. Er war seit Mitte der 1980er-Jahre Betreiber einer Kneipe. Die hieß bei Stammgästen, die wussten, womit er früher seine Brötchen verdient hatte, »Café Mielke«. Als Fast-Stammgast war es für mich kein Problem, ihn Anfang der 90er-Jahre anzusprechen. Er hat schnell zugesagt und war kooperativ.

Alle IM haben Sie unter den Decknamen aufgeführt. Sie wissen aber, wer sich hinter diesen Decknamen verbirgt?

AG: Bei vielen kannte ich zunächst keine Klarnamen, bei manchen schon, habe sie aber trotzdem nicht genannt, wie zum Beispiel bei einem der Hauptdramaturgen im DEFA-Spielfilmstudio. Er ist ein spezieller Fall: Zunächst wurde er als Verdächtiger in einem OPK⁵ geführt, später wurde er »umgedreht« und selbst IM. Mit ihm heute zu reden, wäre vermutlich interessant. Übrigens waren alle vier Hauptdramaturgen als IM verpflichtet, auch der Chefdramaturg.

Haben Sie versucht, mit allen zu sprechen?

AG: Nein. Die Aussichten auf Erfolg waren gering, außerdem musste ich die Bremse ziehen, um mit meiner Dissertation zum Ende zu kommen. Mit einer



Eingangsbereich DEFA-Studio für Spielfilme



Filmplakat zu **Jadup und Boel**, 1980-1981

wichtigen Person allerdings hätte ich gern noch gesprochen – mit Klaus-Peter Gericke, dem lange für das Spielfilmstudio zuständigen Stasi-Offizier. In Sibylle Schönemanns Film *Verriegelte Zeit*⁶ ist er ja zu sehen. Was ihn bewogen hat, seine Rolle zu spielen, und ob man ihn dazu bringen könnte zu sagen, was er heute denkt – das würde mich schon interessieren.

Ist denn nach der Buchveröffentlichung jemand von den Betroffenen auf Sie zugegangen, um die Klarnamen der IM zu erfahren?

AG: Nein, nie. Im Buch gibt es eine Liste mit allen IM, die in den von mir recherchierten Unterlagen auftauchen, aber ohne Klarnamen. Bei einigen ist die Identität bekannt, zum Beispiel bei den IM »Antonio«, »Mirko«, »Jörg Ratgeb«, »Rose« oder »Wassili«.

In ihrem Buch haben Sie ausgehend von den Bio- und Filmografien der Regisseure die Beobachtung durch das MfS rekonstruiert, bis es zur Einleitung der »Operativen Vorgänge« kam.

AG: Ich habe zunächst deren Leben erzählt und anhand der Filmografien versucht hervorzuheben, was mir bemerkenswert erschien. Dazu kamen jeweils Erläuterungen zu den Produktionsbedingungen, um dann unter diesem Aspekt den Einfluss der Stasi zu schildern. Spannend wird es in den Details. Was hat das bewirkt? Wie haben die DEFA-Beschäftigten auf die Einflussversuche durch das MfS reagiert? Die Details werden spannend, weil man dadurch Individualgeschichte erzählt. Wenn man nur auf das große Ganze schaut, bleibt wenig übrig, was auch heute noch wirklich von Interesse ist. Wie das Prinzip des MfS bei der DEFA funktioniert hat, davon kann man berichten, das lässt sich mit Beispielen belegen. Dafür lassen sich auch statistische Belege finden.

*Der empirische Aspekt ist schon wichtig. Wenn man zum Beispiel herausfinden würde, dass 15 von 45 Maskenbildnerinnen »dabei« waren, so wäre dies ein durchaus interessanter Aspekt. Diese sachliche Perspektive beleuchtet aber nur einen Teil der Geschichte. Wichtig wäre, die strukturellen Erkenntnisse mit den individuellen Auswirkungen für die Betroffenen zu verbinden. Was macht es mit einem, wenn man jahrelang an einem Projekt unter Laborbedingungen wie ein Versuchskaninchen arbeitet, unter ständiger Kontrolle, aber ohne Sicherheit, dass es den Film jemals geben wird? Sie rekonstruieren in Ihrem Buch zum Beispiel den Fall von Rainer Simons **Jadup und Boel** (1980/81). Manchmal erscheint es so, als wäre hier ein einzelner Film zu einer Art Testballon geworden, um die parteipolitische Zuverlässigkeit des Regisseurs zu testen. Wie schätzen Sie das ein? War das so?*

AG: Nein, das denke ich nicht. Dabei ging es vor allem um den Film *Jadup und Boel* ins Kino zu bringen, war den Funktionären zu gefährlich, die verdichtete Schilderung des Alltags enthielt zu viele unbequeme Wahrheiten. Was die DEFA-Leitung und die Stasi von Simon zu halten hatten, war ja bekannt. Er war unbequem und kaum beherrschbar, aber kein Staatsfeind. Und man hätte ihn nicht auf die gleiche Weise fertig machen können wie die Schönemanns, er war durch seine Prominenz geschützt.

Bei Hannes Schönemann war das einfacher. Als HFF-Absolvent war er neu in der DEFA. Mäde wollte, dass er ausführt, was ihm als Filmstoff vorgegeben wird, dass er gehorcht. Und als das nicht gelang, weil Hannes Schönemann darauf beharrte, eigene Projekte zu verwirklichen, drehte Mäde ihm die Luft ab. Und die Stasi half ihm dabei. Nach wiederholter Ablehnung von zunächst gelobten und geförderten Filmstoffen stellten Schönemanns einen Ausreiseantrag – für Mäde und die Stasi die Gelegenheit, sie zu kriminalisieren und aus dem Operativen Vorgang »Zweifler« ein Ermittlungsverfahren zu machen.

Bei Mäde durfte jeder minderbegabte, aber folgsame Parteigenosse einen Debütfilm oder sogar zwei oder drei Filme drehen, auch wenn kein Mensch sie sehen wollte. Dem unbotmäßigen Hannes Schönemann jedoch wollte Mäde zeigen, wo der Hammer hängt. Und dieser Hammer stand eines Morgens vor Schönemanns Tür – in Gestalt von Stasi-Leuten mit einem Haftbefehl, dem für Hannes und für Sibylle Schönemann drei Monate Untersuchungshaft und eine Verurteilung zu 14 bzw. zwölf Monaten Gefängnis und der Verkauf in den Westen folgten.

Wir haben ein bisschen rausgehört, dass Sie finden, dass inzwischen sehr viel von der Struktur aufgearbeitet oder zumindest erzählt worden ist. Und dass es nun interessanter und spannender wäre, sich mit den Einzelheiten zu beschäftigen, vielleicht in Form von »oral history«. Das Problem dabei bleibt aber, dass es nur wenige Leute gibt, die darüber sprechen wollen. Wir bräuchten also ein System, mit dem sich die beiden Aspekte verbinden lassen, einen Rahmen, in dem man die Betroffenen beider Seiten vielleicht sogar ins Gespräch bringen kann.

AG: Aus meiner Sicht gibt es tatsächlich zwei Aspekte, die miteinander zu verbinden wären. Man müsste einerseits eine Übersicht, einen Gesamteindruck darstellen. Wie waren die Aktivitäten des MfS bei der DEFA strukturiert, wie haben sie grundsätzlich funktioniert, wie wurden sie umgesetzt? Man kann die Arbeitsweise der Stasi meines Erachtens auch abstrakt gut beschreiben. Die Mitarbeitenden des MfS haben sich besonders dann für Personen interessiert, wenn sie in einem für sie wichtigen Bereich ein Problem gesehen haben. Die IM wurden nicht auf Vorrat gesucht, um ihre Zahl zu erhöhen, sondern immer dann, wenn ein Problem oder eine zum Problem gewordene Person »bearbeitet« werden musste. Die Arbeitsprinzipien des MfS sind weitgehend bekannt, auch aus anderen Bereichen der DDR-Gesellschaft. Dazu hat die BStU mehrere Bücher herausgegeben: zum Beispiel über die Konzeption der Staatssicherheit, die Arbeitsweise der Führungsoffiziere oder den Einsatz der inoffiziellen Mitarbeiter.

Der zweite Aspekt wären die Einzelfälle. Die kann man im Bereich der DEFA-Studios sicher nicht in ihrer Gesamtheit erfassen und darstellen. Wenn die Struktur und die Arbeitsweise der Stasi rekonstruiert werden, ist es wahrscheinlich nicht nötig, bei den konkreten Einzelfällen Vollständigkeit anzustreben. Dann könnte es reichen, sich auf Präzedenzfälle, auf besonders aufschlussreiche Beispiele zu konzentrieren.

Aber was ist hier mit dem Wort »Fall« gemeint: der »Operative Vorgang« oder ein konkretes Filmprojekt?

AG: Das kann eine Person sein, aber auch ein konkre-

tes Projekt. Etwa ein Film, über den das (Vor-)Urteil gefällt wurde, dass er staatsfeindliche Propaganda enthält. Oder eine Person, die bereits »negativ« aufgefallen war und die erneut einen Film plant, der verhindert werden soll.

War es für Sie eigentlich eine Erleichterung, als Sie das Buch und das Thema dann nach Drucklegung abschließen konnten?

AG: Nachdem das Buch vorlag, hatte sich das Thema für mich erledigt. Ich hatte ja immer eine Arbeit, die meine Zeit mehr als ausfüllte, und mein Bedarf an unbezahlten Nächten im Arbeitszimmer war gedeckt.

Sie waren kein von außen kommender Wissenschaftler, das Thema hatte ja auch mit Ihrer eigenen Biografie zu tun. Hat Sie die jahrelange Beschäftigung mit den Schattenseiten der DEFA nicht auch manchmal psychisch unter Druck gesetzt?

AG: Nein, seelischen Stress hatte ich nicht, nur manchmal Ärger mit meiner Frau, die mich im Verdacht hatte, dass ich vor ihr ins Arbeitszimmer fliehe. Aber es war eine Aufgabe, die ich als wichtig empfand und die ich gern gemacht habe. Und die ich, da ich sie angefangen hatte, auch fertig bekommen wollte.

Sie haben uns noch etwas mitgebracht?

AG: Ich möchte Ihnen etwas zeigen, was für die MfS-Aktivitäten aufschlussreich ist: eine grafische Darstellung, den »Objektvorgang DEFA Spielfilmstudio«, der schon 1960 angelegt und ab 1974 als OV »Skorpion« weitergeführt wurde. Sie gibt einen Überblick über die zum DEFA-Spielfilmstudio angelegten »Operativen Vorgänge« und »Operativen Personenkontrollen«. Der letzte Vermerk stammt von 1978. Dann ist die Sache wohl beiseite gelegt worden, die Stasi hat sich danach offenbar mehr auf einzelne Fälle und Filme konzentriert.

Offensichtlich wurde hier ein Schema entwickelt, wie mit der DEFA geheimdienstlich umgegangen werden sollte!

AG: So wird es gewesen sein. Die Genossen mussten ja auch etwas produzieren, was sie ihren Vorgesetzten vorlegen konnten, was bedrohlich wirkte.

Hier sehen wir auch die Verbindungen zur Literaturszene, den Operativen Vorgang »Doppelzüngler« zum Beispiel – das waren Christa und Gerhard Wolf.

AG: Ja, und Walter Janka, Karl Gass, Konrad Wolf, Siegfried Kühn ... – jede Menge bekannter Namen. Das wurde offensichtlich auch angelegt, um gegenüber den Vorgesetzten nachzuweisen, dass sie alles unter Kontrolle haben.



Szenenfotos aus **Streng vertraulich oder Die innere Verfassung** (Ralf Marschalleck, 1990)

Das wirkt wie ein Planspiel für den Ernstfall, aber mit echten Menschen. Sind diese Dokumente bislang irgendwo veröffentlicht worden?

AG: Nicht dass ich wüsste. Vielleicht eine Aufgabe für ein neues Forschungsprojekt? Es gäbe noch viel zu tun. Zum Beispiel eine Untersuchung über das DEFA-Dokumentarfilm-Studio. Dort gab es natürlich auch IM, die fleißig gearbeitet haben. Das Prinzip war das gleiche wie beim Spielfilm. Möglicherweise war die Überwachung durch das MfS nicht ganz so umfangreich angelegt, auch weil das Produktionsvolumen nicht so hoch war – aber das ist nur eine Vermutung.

Im Dokumentarfilm-Studio der späten Phase gab es mit dem Leiter der DEFA KINOBOX® einen interessanten Fall. Er hat innerhalb seiner Arbeit mehrere sehr gute und wichtige Filme ermöglicht. Winter adé von Helke Misselwitz zum Beispiel würde es ohne ihn nicht geben. Gleichzeitig war er aber auch IM.

AG: Ja, mit dem Mann zu reden, wäre interessant und sicher lohnenswert. Er war vor seiner KINOBOX-Zeit lange in wichtiger Funktion an der HFF. Und er hat sich nach seiner Enttarnung zurückgezogen und ist in die Altenpflege gegangen.

Hier in der Akte »Skorpion« taucht auch der IM »Wassili« auf – ebenfalls ein wichtiger Zuträger, nicht wahr?

AG: Ja, ein eifriger Spitzel. »Wassili« war zunächst im Spielfilmstudio Parteisekretär – Sekretär einer APO, einer Abteilungsparteiorganisation der SED. In den 1980er-Jahren wurde er dann an der Filmhochschule Dozent.

Sie nennen im Buch neben den Vorgängen zu Beyer, Simon, Weiß und Schönemann auch noch andere

»Operative Vorgänge«, zum Beispiel OV »Latte«, OV »Koma«, OV »Plakette«, OV »Falschspieler« und ein Mal OV »Regisseur«. Wer und was verbirgt sich dahinter?

AG: Der OV »Latte« galt Karl Heinz Lotz, der OV »Falschspieler« Walter Janka und der OV »Regisseur« Siegfried Kühn.

Kommen wir noch mal zurück zu Ihrem Verhältnis zur DEFA. Sie kannten ja bereits seit den 1970er-Jahren viele Leute aus der DDR-Filmzene.

AG: Ab 1977 war ich an der Filmhochschule für ein paar Jahre Gasthörer, dadurch habe ich Regie-Studenten kennengelernt, die später in den DEFA-Studios Filme machen konnten. Dazu kamen Verbindungen zur Filmzene durch meine Frau Karin, die an der Filmhochschule als Schnittmeisterin arbeitete. Ab Anfang der 1980er-Jahre habe ich für Tageszeitungen sowie für die Zeitschrift des Filmverbandes »Film und Fernsehen« und für den »Filmspiegel«⁹ Filmkritiken verfasst und Interviews geführt. Dadurch kam ich ebenfalls mit Filmleuten in Kontakt.

Wie war das damals: Spielte das Stasi-Thema auch im privaten Umfeld eine Rolle?

AG: Ja, die Stasi war nicht selten ein Thema. Sie gehörte zum Leben, zu dem Teil der DDR, den man nicht mochte, den man nicht fürchtete, aber verachtete. Über den man tratschte und gern lachte – sofern man nicht unmittelbar betroffen war.

An der Filmhochschule spielte das MfS natürlich auch eine Rolle. Petra Tschörtner, damals noch Regie-Studentin, kam einmal ganz empört zu Karin in den Schneiderraum. Sie kam vom Kaderleiter, dem Personalchef der HFF. Der hatte sie zu einem Gespräch in sein Büro eingeladen. Dort saß einer von der »Firma«,

der sie zur Mitarbeit überreden wollte. Für uns war das Anlass, im Freundeskreis darüber nachzudenken, wie man sich verhält, wenn die »Firma« einen von uns anspricht. Einer hatte die Lösung: »Man sagt einfach, ich denke darüber nach und bespreche es mit meinen Freunden.« In unserem Freundeskreis hatte allerdings niemand Gelegenheit, diese Lösung auszuprobieren.

Und wie war dann das Gefühl als Sibylle und Hannes verhaftet wurden?

AG: Das war ein Schlag. Aber man hat es hingenommen, das Leben ging weiter. Wir wussten, dass sie einen Ausreiseantrag gestellt hatten. Wir wussten natürlich lange nicht, weshalb sie verhaftet worden waren.

Wie ging es danach weiter? Hatten Sie dann noch Kontakt mit den Schönemanns?

AG: Als Schönemanns im Westen waren, kamen auch manchmal Lebenszeichen bei uns an – über Tamara Trampe, die oft von Sibylle angerufen wurde. Mitte der 80er-Jahre durfte Karin in den Westen reisen, zu ihrer Mutter nach Hamburg. Da hat sie Schönemanns besucht. Und bekam von Hannes zu hören: »Na, dein Mann war doch auch bei der Stasi!« Kurz vor der Verhaftung war ich noch mal bei ihnen gewesen, um unsere Tochter zum Spielen anzukündigen. Dass dieser Kontakt das Werk der Stasi sein musste – in Hannes' Situation war das eine logische Überlegung.

Haben Sie nach 1990 noch mal darüber gesprochen?

AG: Nein. Das Thema hatte und hat sich erledigt. Wir haben seit Jahren wieder gelegentlich Kontakt. Wie vor Kurzem, da ging es leider um Tommy Plenert¹⁰, seit dem Studium an der HFF ein Filmpartner und Freund von Hannes.

Die Verhaftung der beiden damals war ja sicher auch ein Warnschuss für die Kolleginnen und Kollegen, die vielleicht auch etwas aufmucken wollten.

AG: Ja, das war auch Mädes Absicht. Schönemanns waren seinerzeit die einzigen Regisseure im Spielfilmstudio, die einen Ausreiseantrag gestellt hatten. Und sie wollten ihn nicht zurücknehmen. Also wurde ein Exempel statuiert.

Was fehlt Ihrer Meinung nach in der Diskussion um Überwachung und Drangsalierung?

AG: Wir reden hier immer wieder über das MfS. Über die SED haben wir noch gar nicht gesprochen. Entscheidend in dieser perfiden Aktion gegen Schönemanns war der Generaldirektor des Studios, der Genosse Mäde, Mitglied des ZK der SED. Die Partei hatte im Staat das Sagen, die Stasi war »Schild und Schwert« der Partei.

Ich denke, wenn die DEFA Gegenstand eines Forschungsprojekts wird, sollten auch die Rolle der SED sowie die Haltung und das Verhalten der beteiligten Genossen untersucht werden.

Das stimmt auf jeden Fall! Die meisten DEFA-Regisseure waren Mitglied der SED. Sie standen damit – wenn sie irgendwie auffällig wurden oder auch nur ihre künstlerischen Ziele durchsetzen wollten – in mehrfacher Hinsicht unter Druck. Das muss vorurteilsfrei mitgedacht werden. Es gibt noch sehr vieles, worüber wir ins Gespräch kommen sollten.

Das Gespräch fand am 20. Juli 2023 in den Räumen der DEFA-Stiftung statt. ■

Endnoten

- 1 Klaus-Peter Gericke begann als Inoffizieller Mitarbeiter (IM) im DEFA-Spielfilmstudio, wurde später hauptamtlicher MfS-Offizier. Während dieser Laufbahn stieg er vom Leutnant zum Oberstleutnant auf.
- 2 Bundesbeauftragter für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR (BStU).
- 3 Gegründet 1954 als Deutsche Hochschule für Filmkunst; seit 1969 Hochschule für Film und Fernsehen (HFF), ab 1985 mit dem Zusatz »Konrad Wolf«; mit Wirkung vom 17.12.1990 vom neuen Land Brandenburg als einzige übernommen; seit 2014 Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF.
- 4 Der Schriftsteller Egbert Lipowski (*1943) war als Dramaturg an der Filmhochschule angestellt.
- 5 OPK (Operative Personenkontrolle): Bearbeitungsstufe durch das MfS, in der Verdächtige erfasst und »bearbeitet« wurden. Die nächste Stufe in der Hierarchie der Bearbeitung war der OV (Operativer Vorgang), der auch mit Haft enden konnte.
- 6 Dokumentarfilm *Verriegelte Zeit* (1990) von Sibylle Schönemann, in dem die Regisseurin ihren eigenen »Fall« recherchierte und einige der Verantwortlichen vor die Kamera brachte. Sibylle und Hannes Schönemann waren am 27. November 1984 verhaftet worden und wurden am 15. Februar 1985 wegen »gemeinschaftlicher Beeinträchtigung staatlicher Tätigkeit« zu zwölf bzw. 14 Monaten Freiheitsentzug verurteilt.
- 7 Die juristischen Voraussetzungen zur Veröffentlichung sind auch jetzt noch nicht geklärt.
- 8 Die DEFA KINOBOX löste 1980 den *Augenzeugen* der DEFA im Vorprogramm der Kinos ab.
- 9 Die Zeitschrift »Filmspiegel« erschien alle zwei Wochen im Henschelverlag.
- 10 Kameramann Thomas (Tommy) Plenert ist am 15. Juli 2023 im Alter von 72 Jahren in Mecklenburg gestorben.



Hamida-Darsteller Amor Aouini erkundet die Kamera. Im Hintergrund: Roland Oehme, Otto Hanisch und andere.

Hamida – Als die DEFA in Tunesien drehte

■ Ein Gespräch von Philip Zengel mit Dieter Wolf

Dieter Wolf, Haupt-Dramaturg und Leiter der künstlerischen Arbeitsgruppe »Babelsberg«, erinnert sich im Gespräch mit Philip Zengel an die bemerkenswerte Produktionsgeschichte von *Hamida/H'mida* (Jean Michaud-Mailland), der 1965 als erster Spielfilm des tunesischen Filmproduktionsunternehmens SATPEC in Koproduktion mit der DEFA entstand.

Hamida wurde 2023 von der DEFA-Stiftung digital restauriert.

Philip Zengel: *Hamida* basiert auf der Novelle »Pas de Cheval pour Hamida« - »Kein Pferd für Hamida« von Gabrielle Estivals. Wie kam der Stoff nach Babelsberg?

Dieter Wolf: Für die Verfilmung der Geschichte über die Freundschaft eines elfjährigen Hirtenjungen mit dem gleichaltrigen Enkel eines Großgrundbesitzers, die in Tunesien gegen Ende der französischen Kolonialherrschaft spielt, wurde ein Mitfinanzier gesucht. Nach aussichtsloser Suche in Frankreich empfahl der

französische Filmemacher Louis Daquin, Nestor der linken Filmschaffenden, den Leuten aus Tunis die Babelsberger Adresse. Daquin kannte die DEFA noch gut von den Dreharbeiten zu seinem Spielfilm *Trübe Wasser* (1960) und war bestens bekannt mit Lotte Janka, seiner Silmultan-Dolmetscherin am Set. So entstand der Kontakt zu ihrem Mann, dem Dramaturgen Walter Janka, und zur Gruppe »Babelsberg«.

Wer waren diese »Leute aus Tunis«?

Die kamen von der staatlichen Filmfirma SATPEC, die bis dahin nur kleine Dokumentarfilme produziert hatte. Bei schwacher Finanzkraft fehlten für einen Langfilm neben der Erfahrung auch Fachleute und filmisches Equipment. Von der DDR versprach man sich nicht nur einen großen Budgetanteil, sondern auch technische Hilfe und Ausbildungseffekte für die eigenen Nachwuchskräfte. Chef der SATPEC war Mustapha Ferzi, ein bedeutender Dichter, der bald darauf Präsident der Schriftstellervereinigung Tunesiens wurde. Als Producteur délégué betreute er *Hamida* im Hintergrund. Namentlich zu erwähnen ist auch Tahar Cheriaa, der als Filmverantwortlicher im tunesischen Kulturministerium seine werbende und schützende Hand über die Produktion hielt.

Eine sicherlich nicht alltägliche Kooperationsanfrage. Wie wurde das Koproduktionsangebot von der DEFA-Studiodleitung, aber auch von staatlicher Seite aufgenommen?

Für den damaligen Studiodirektor Jochen Mückenberger kam dieses Angebot ebenso überraschend wie gelegen. Der Stoff hat ja eine deutlich antikolonialistische Tendenz und ließ sich somit gut der antiimperialistischen Thematik zuordnen. Auch von staatlicher Seite gab es eine rasche Zustimmung. Das war mit Sicherheit dem Umstand zu verdanken, dass man sich von der Koproduktion mit einem tunesischen Staatsbetrieb einen kulturell-künstlerischen Prestigegegewinn im scharfen außenpolitischen Kampf um diplomatische Anerkennung der DDR versprach. Schließlich galt noch immer die Hallstein-Doktrin¹.

Der grundsätzliche Entschluss zur Beteiligung an dem Film war also schnell gefallen. Wie ging es dann weiter?

Sechs Monate brauchte es, um alle inhaltlichen, organisatorischen und finanziellen Aspekte zwischen der Studiodleitung und der Hauptverwaltung Film (HV-Film), dem DEFA-Außenhandel und dem Außenministerium der DDR so weit zu klären, dass ein Koproduktionsvertrag entworfen werden konnte. Das war die Voraussetzung für die anschließenden Verhandlungen mit den tunesischen Partnern und dem französischen Koproduzenten.

Wer war dieser französische Koproduzent?

Ein Mann namens Khaled Abdul-Wahab, der auch als Regisseur kandidierte und zusammen mit dem Franzosen Jacques-Laurent Bost das Drehbuch schrieb. Wahab brachte die Verfilmungsrechte in die Produk-



Tunesiens Weg zur Unabhängigkeit

Im April 1881 marschierten französische Truppen in Tunesien ein und eroberten innerhalb von drei Wochen die Hauptstadt Tunis, nachdem Plünderer aus dem Norden Tunesiens in das bereits von Frankreich besetzte Algerien vorgedrungen waren. Der tunesische Machthaber Sadok Bey wurde gezwungen, den Vertrag von Bardo zu unterzeichnen, der Tunesien unter das Protektorat Frankreichs stellte, das 75 Jahre andauern sollte. In dieser Zeit war das Land nur bedingt ein souveräner Staat. 1883 folgte der Vertrag von La Marsa, der insbesondere die innenpolitischen Einflussmöglichkeiten Frankreichs in Tunesien weiter stärkte. Im Gegenzug übernahm Frankreich die Schulden des nordafrikanischen Landes, das bereits seit dem Staatsbankrott von 1869 wirtschaftspolitisch von europäischen Ländern abhängig war.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts regte sich in Tunesien Widerstand gegen den Einfluss Frankreichs, und nationalistische Gruppierungen riefen immer wieder zum Protest auf. Für mehrere Jahre befand sich das Land im Ausnahmezustand. 1920 gründete sich die Destur-Partei (*Destour* = Verfassung), die sich für die Unabhängigkeit von Frankreich stark machte. In den 1930er-Jahren spaltete sich unter Führung des Anwalts Habib Bourguiba die modernistisch-laizistisch geprägte Néo-Destour-Partei ab. Als 1937 Verhandlungen mit dem französischen Premierminister Léon Blum über mehr tunesische Freiheiten scheiterten, kam es zu Unruhen und zum Verbot der Partei. Bourguiba wurde verhaftet. Wiederkehrende Verhandlungen sowie zunehmend gewalttätige und eskalierende Proteste prägten den innenpolitischen Zustand Tunesiens in den 1940er- und frühen 1950er-Jahren.

Im Sommer 1954 zeigte sich der französische Premierminister Pierre Mendès France zu ernsthaften Gesprächen über eine tunesische Unabhängigkeit bereit. Am 20. März 1956 erkannte Frankreich vertraglich die Unabhängigkeit Tunesiens an. Habib Bourguiba wurde erster Regierungschef.



Echte Jungsfreundschaft:
Hamida und Renaud

tion ein und versprach seiner Gattin, der venezolanischen Theaterschauspielerin Maritza Caballero, ihre erste große Filmrolle. Von einer französischen Finanzbeteiligung war keine Rede, obwohl bereits ein französischer Kameramann und ein Assistenzregisseur nominiert waren.

Die Produktionskosten teilten sich also SATPEC und DEFA?

Die DEFA legte vertraglich fest, dass sie sich mit höchstens 400.000 Mark an der Produktion beteiligt. Sie lieferte das erforderliche Rohfilm- und Tonmaterial, übernahm die Kopierwerksarbeiten, verantwortete die komplette Endfertigung und bezahlte die Gehälter der 16-köpfigen DEFA-Crew. Die Kosten wurden aufgrund der besonderen Produktionsbedingungen, über die wir noch sprechen werden, um zehn Prozent überschritten. Klar war aber von Anbeginn: Keine Valuta-Mark für die Produktion. Das stellte die wenig finanzkräftigen Tunesier vor erhebliche Probleme und brachte das Projekt mehrfach dem Kollaps nahe. Sie mussten Außenaufnahmen, Spesen und Unterbringung für das komplette Team finanzieren, neben ihren Mitarbeitern auch noch die Kollegen aus Frankreich

honorieren. Die SATPEC verpflichtete sich zudem zur Bereitstellung aller Kamera- und Tonapparaturen und Lichtmaschinen. Für alle Personen- und Materialtransporte hatte die entsendende Seite einzustehen.

Nachdem alle Formalitäten geklärt waren, konnte die Produktion beginnen.

Bereits vier Wochen nach Vertragsabschluss reiste der engere DEFA-Stab Mitte Januar 1965 nach Tunis. Produktionsleiter Alexander Lösche vollbrachte an Ort und Stelle wahre Wunder an Organisation. In nur drei Wochen stand die komplette Besetzung, und es wurde ein kleiner verlassener Gutshof als Hauptmotiv gefunden. Das marode Wohngebäude wurde so weit renoviert, dass es für Innenaufnahmen genutzt werden konnte und nicht mehr als Ruine aus der Kolonialzeit erschien. Die auf einer kleinen Anhöhe gelegene Farm hatte ein landschaftlich schönes Umfeld. Unweit befand sich auch das muslimische Beerdigungsfeld, das für den Ausgang der Geschichte eine wichtige Rolle spielt. Die Crew logierte in einem saisonal unterbelegten Traumhotel am Mittelmeerstrand unweit von Bizerte, eine Stunde mit dem Produktionsbus vom Drehort entfernt.

Das klingt eigentlich traumhaft ...

Es ergaben sich leider schnell schier unlösbare Probleme, die die Freude trübten. Die SATPEC stellte eine desolante Filmtechnik zur Verfügung. Manche Gerätschaften fehlten ganz. Die Instandsetzungsarbeiten dauerten bis in die Drehzeit hinein und erschwerten die Produktion enorm. Ende Februar fiel schließlich die erste Filmklappe.

*Sie sagten, dass der französische Koproduzent Khaled Abdul-Wahab die Regie übernehmen sollte. Im Vorspann von **Hamida** steht unter Regie aber ein anderer Name.*

Damit gingen die Probleme weiter. Nach zehn Drehtagen – eigentlich schon vorher – war klar, dass eine Spielfilm-Regie Khaled Abdul-Wahab total überforderte und es auch mit *learning by doing* nicht gehen wird. Seine filmunerfahrene Frau erwies sich leider ebenfalls als Fehlbesetzung. Zum Glück teilten die Tunesier unsere Bedenken. Der aus Paris zu Hilfe gerufene Louis Dacquain vermochte auf wundersame Weise das Paar zum entschädigungslosen Rücktritt zu bewegen. Nach zehn Drehtagen konnte es also noch einmal neu losgehen.

Neuer Regisseur wurde dann Jean Michaud-Mailland.

Richtig. Jean Michaud-Mailland, bis dahin Regieassistent, war ein talentierter junger Nachwuchsmann. Er erklärte sich bereit, die Inszenierung zu übernehmen



Regie: Jean Michaud-Mailland

und versprach eine engere Zusammenarbeit mit unserem erfahrenen Kameramann Otto Hanisch und Regieassistent Roland Oehme. Doch es musste ja nicht nur der Regisseur ersetzt werden. Auch für die Rolle

Wer war Khaled Abdul-Wahab?

Eine erste Online-Recherche über Khaled Abdul-Wahab liefert zunächst keine Erkenntnisse über einen Regisseur dieses Namens. Vielmehr informieren die Suchergebnisse über einen Mann muslimischen Glaubens, der von 1911 bis 1997 lebte und auch der »tunesische Oskar Schindler« genannt wird. Während des Holocaust rettete er mehrere jüdische Familien vor der Verfolgung durch die Nationalsozialisten. Sind Regisseur und Retter die gleiche Person? Der aus dem *Hamida*-Drehstab befragte Roland Oehme ist sich anhand von Fotos nicht sicher. Dieter Wolf meint: »Damals haben wir nichts von seinem Engagement gehört. Hätten wir es offiziell erfahren, wäre es gewiss für unsere PR-Maßnahmen zum Film genutzt worden.«

Gewissheit bringt ein Interview von Faiza Abdul-Wahab, auf der israelischen Nachrichten-Website »Ynetnews« aus dem Jahr 2010.² Faiza Abdul-Wahab gibt an, dass sie nach der Trennung ihrer Eltern allein bei ihrer Mutter, einer venezolanischen Theaterschauspielerin, aufwuchs. Ihr Vater ist der »tunesische Oskar Schindler«, den sie kaum kannte, und von dessen Taten sie erst nach seinem Tod erfuhr. Sie berichtet, dass sie im Buch »Among the Righteous: Lost Stories from the Holocaust's Long Reach Into Arab Lands« des Historikers Dr. Robert Satloff aus dem Jahr 2007 erstmals über ihren Vater las. Satloff dokumentiert darin seine Suche nach arabischen Menschen, die während des Holocaust Juden in Nordafrika schützten. Er erhielt die Informationen zu Wahabs Verdiensten in Zeitzeugengesprächen mit geretteten Juden. Für seine Recherchen traf er auch Wahabs älteste Tochter Papo, die wie ihre Halbschwester Faiza nichts von der Vergangenheit ihres Vaters wusste.

Als Regisseur schuf Wahab zumindest einen Kurzfilm, der 1959 auf dem Filmfestival in Cannes lief und um die Goldene Palme für den besten Kurzfilm konkurrierte. Der Film trägt den Titel *Le seigneur Julius*. Wahab war damit der erste tunesische Regisseur und – nach dem Ägypter Mohammed Karim mit dem Spielfilm *Dunia* (1946) – der zweite afrikanische Filmmemacher, der in Cannes einen Film präsentierte.

von Frau Caballero brauchte man eine andere Schauspielerin. Aus Kostengründen bestand der tunesische Koproduzent auf eine DEFA-Besetzung. In Babelsberg entschied man sich für die organisatorisch schnellste Lösung und schickte aus dem DEFA-Ensemble Christine Laszar nach Tunesien. Für Laszar, neben Lore Frisch einzige prominente Übersiedlerin aus der BRD, waren die Auslandformalitäten für die Dienstreise ins kapitalistische Ausland am schnellsten zu bewerkstelligen.

Damit kam die Produktion aber sicher zeitlich in Verzug. Ja, und mit dem zeitlichen Verzug entstanden natürlich auch Mehrkosten, die die tunesischen Partner insbesondere gegen Ende der Produktion vor schwierige vertragliche und finanzielle Probleme stellten. Wegen ausbleibender Spesen- und Honorarzahungen kam es am Drehort mehrmals fast zum Streik. Unsere DEFA-Leute, denen ihr Festgehalt aus Babelsberg sicher war, haben geduldig vermittelt und konnten das Schlimmste verhindern.

War das DEFA-Team trotzdem bis zum Ende der Dreharbeiten motiviert?

Davon konnte ich mich selbst überzeugen, als ich gegen Ende der Dreharbeiten den von den Herausforderungen gestressten Alexander Lösche ablöste. Die menschlichen und professionellen Qualitäten im DEFA-Stab haben mich sehr beeindruckt. Besonders hervorheben möchte ich das sensible, äußerlich ruhige Organisationstalent des Aufnahmeleiters Leo Pawlacyk im täglichen Umgang mit den tunesischen Zollbehörden. Doch man darf die lange Abwesenheit von zu Hause und die zehnstündigen Arbeitstage bei

eisigem Wind nicht unterschätzen, der auch bei strahlender Sonne vom Atlas-Gebirge herüberwehte. Das drückte natürlich auf das Gemüt. Hinzukamen fiebrige Darmgrippen, die möglicherweise dem verführerischen rohen Salat des abendlichen Mehrgang-Menüs geschuldet waren ...

Die DEFA-Leute arbeiteten aber sicher nicht autark. Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit mit den französischen und tunesischen Filmschaffenden?

Wechselhaft. Insbesondere im Kamerateam gab es unterschwellige Rivalitäten und Meinungsverschiedenheiten zwischen Otto Hanisch und seinem französischen Kollegen Jean Chiabaut. Hanisch war bereits ein sehr erfahrener Kameramann, der sein Handwerk verstand und auf unvorhersehbare Ereignisse schnell reagieren konnte. Aber Chiabaut sah in ihm lediglich einen konservativen Fotografen. So kam es, dass der ambitionierte Assistent Roland Dressel die Launen der beiden Herren ausbaden und mitunter dreimal zum Objektivkoffer hetzen musste, um doch wieder die schon einmal erprobte und verworfene Brennweite herbeizuschaffen. Der sonst eher ruhige, bedacht-same Dressel konnte dann schon mal toben und über den weiten Schauplatz ›merde‹ schreien, sodass Deutsche, Tunesier und Franzosen gleichermaßen zusammenzuckten.

Wieso gab es überhaupt zwei Kameramänner?

Um bei fremder Regie künstlerisch nicht einflusslos zu sein, wollte die DEFA den Chef-Kameramann stellen. Da der französische Kollege aber bereits optiert war, kam es zu dieser in Deutschland unüblichen und konfliktträchtigen Arbeitsteilung zwischen dem *Chef de la photographie*, dem Mann fürs Licht, und dem *Chadreur* an der Kamera, der mit dem Regisseur die Einstellungen festlegt.

Apropos Kamera. Ich bin vorhin stutzig geworden, als Sie sagten, dass die DEFA die Kopierwerksarbeiten übernahm. Wie kam das gedrehte Filmmaterial denn aus Tunesien ins DEFA-Kopierwerk?

Auch das erforderte einen hohen logistischen Aufwand. Mindestens nach jedem dritten Drehtag wurden die Muster, also die belichteten Negative, zur Zollabfertigung gebracht, um per Luftfracht via Schönefeld ins Babelsberger Kopierwerk zu gelangen. Von dort ging es dann zurück nach Tunesien ins Hotel, wo der 35mm-Schneidetisch von Helga Emmerich aufgebaut war. Es handelte sich um einen von der DEFA ausgemusterten Tisch aus Vorkriegszeiten, der für den Film nach Tunesien verfrachtet und später von den Tunesiern gekauft wurde. Kurzum: Es dauerte, bis sich das Filmteam von der künstlerischen und techni-



Kameramann Jean Chiabaut



Nachrückerin für die weibliche Hauptrolle: Christine Laszar in **Hamida**

schen Qualität der Aufnahmen überzeugen konnte. Gesichtet wurde in der tunesischen Stadt Bizerte wie zu Stummfilmzeiten ohne Ton. Für eine zweistreifige Vorführung von Bild und Ton war der Kinoprojektor nicht vorgesehen. Es kam jedoch eh nur auf eine erste Kontrolle der Bildqualität an. Eine Nutzung des Originaltons war aufgrund des deutschen, arabischen, französischen Sprachengewirrs sowie des Dieselmotorenlärms der Lichtmaschine für die großen Scheinwerfer sowieso ausgeschlossen.

Waren Sie froh, dass die komplette Endfertigung des Films dann in Babelsberg erfolgte?

Ja, normalerweise ein unproblematischer Vorgang. Aber die Sprachsynchronisation der französisch, arabisch und deutsch aufgenommenen Dialoge, Musikaufnahmen und die Mischung brachten noch viele Komplikationen. Es gab eine Reihe von Wünschen und Erwartungen des Regisseurs und von der tunesischen Seite, die uns das Leben schwer machten. Beispielsweise sollte die DEFA urplötzlich einen jungen unorthodoxen tschechischen Komponisten engagieren und musste eine rasche Reise nach Prag bewerkstelligen und bezahlen. Glücklicherweise kam es zwischen dem Regisseur und ihm zu keiner Verständigung. Deutlich schwieriger war es, die Valuta für die

französische Synchronfassung beim Chef der HV-Film freizuboxen, denn die Liquidität der Tunesier war mittlerweile endgültig erschöpft.

Wie konnten Sie sich letztlich durchsetzen?

Das Argument, dass der Film den größten Teil seiner außenpolitischen Wirkung verlöre, wenn er in Frankreich nicht zur Aufführung käme, wusste zu überzeugen.

Erinnern Sie sich noch an die Abnahme des Films?

Zunächst gab es die Rohschnitt- und Abnahmediskussion im Studio, an der sich namhafte Mitglieder des Künstlerischen Rats der Gruppe »Babelsberg« beteiligten, darunter Rektor Konrad Schwalbe, der Kritiker der Wochenzeitung »Sonntag«, Fred Gehler, Intendant Gerhard Wolfram und sein Spielleiter Horst Schöneemann vom Maxim-Gorki-Theater. Bei mancher Kritik an dramaturgischen und künstlerischen Details unterstützten sie vehement den Gruppenantrag auf das Prädikat »Künstlerisch wertvoll«. **Hamida** bestach gerade durch seine für den Kinderfilm neuartige streng dokumentarische Stilistik und die überzeugende Besetzung der Kinderrollen. Der Mut zur Synthese mit einem poetischen Kommentar und nicht-naturalistischer Ton- und Musikgestaltung wurde gelobt, auch wenn dabei nicht alle künstlerischen Lösungen, etwa die Dialogsynchron-

nisation, optimal erschienen. Schönemann sprach in meiner Erinnerung von einem echten Kunstwerk, das eine sehr ferne Welt gut eingefangen habe.

Und wie verlief die staatliche Abnahme?

Die war im Wesentlichen freundlich, auch wenn der Film von den Vertriebspartnern eher zurückhaltend eingestuft wurde. Die Ernüchterung kam später in der Sitzung der Prädikatisierungs-Kommission der HV-Film. Ich würde gern darüber noch etwas erzählen.

Gern, ich bin neugierig!

Erst- und letztmalig war ich zu einer solchen Sitzung eingeladen. Das Prädikat wurde **Hamida** verweigert. Die selbsternannten Anwälte des Kinderfilms, Herren eher aus der Opa-Generation, sahen das junge Publikum durch Erzählweise und Stilistik überfordert. Im Gegensatz dazu hielt Günther Rücker die anzulegenden Maßstäbe des Erwachsenen-Films für nicht erfüllt. Vergeblich intervenierte ich beim HV-Chef. Doch der wollte gegen ein demokratisches Gremium und Votum nicht polemisieren, zumal es nicht um brisante politische Einschätzungen ging.

Brisante politische Einschätzungen gab es in dieser Zeit ja genug. Wenige Wochen vor der Premiere von Hamida fand im Dezember 1965 das 11. Plenum des



Hamida vor malerischer tunesischer Landschaft.



Verzweifelt - Der kleine Renaud, gespielt von Francis Lefebvre.

ZK der SED statt. In den Folgemonaten wurde eine halbe Jahresproduktion verboten. Haben sich die kulturpolitischen Konflikte auch auf Hamida ausgewirkt?

Aufgrund der außenpolitischen Bedeutung hatte **Hamida** keinerlei Schwierigkeiten dieser Art. Für unsere noch junge Künstlerische Arbeitsgruppe bot sich das Projekt vielmehr an, um von den Turbulenzen um Günter Stahnkes Film *Der Frühling braucht Zeit* (1965) abzulenken, der bereits vor dem Plenum in die Schusslinie geriet.

Gab es konkrete Erwartungshaltungen bezüglich des Erfolgs von Hamida?

Walter Janka und ich haben immer an einen großen Erfolg geglaubt. Die Studioleitung um Jochen Mückenberger und Albert Wilkening hatte den Erlös des Films von vornherein nüchterner eingeschätzt. Das Projekt war gegen unser Votum realistischerweise als Kinderfilm mit 400.000 Mark in den Produktionsplan gekommen und blieb damit von einer ökonomischen Zielstellung verschont. Letztlich erwies sich **Hamida** mehr presse- als publikumsfreundliche Produktion. Die Hoffnung aller Beteiligten, dem Film durch Familienvorstellungen zu größerem Zulauf zu verhelfen, erwies sich als Illusion. Mit dem Verkauf in drei sozialistische Länder, darunter in die Sowjetunion, wurde immerhin die Auslandsplanprognose übererfüllt.

Haben Sie Erinnerungen an die Filmpremiere?

Ich erinnere mich sofort an unseren kleinen Hamida-Darsteller, ein Landarbeiter-Kind mit dem schönen Namen Amor, der zur Premiere im Januar 1966 nach Berlin geflogen wurde. Seine Augen leuchteten, als der Junge zum ersten Mal in seinem Leben Schnee sah. Als Gastgeschenk erhielt er von der DEFA ein Fahrrad. Auch in der tunesischen Hauptstadt Tunis gab es eine Premiere, die zu einem kulturellen, ja sogar nationalen Ereignis in unmittelbarer Nähe zum 10. Jahrestag der Unabhängigkeit mit weiteren festlichen Erstaufführungen in Sousse, Monastir und Sfax wurde.

Kinofilme leben vom Publikum. Erinnern Sie sich, wie das tunesische Publikum auf den Film reagierte?

Wie in der DDR reagierte das Premierenpublikum höflich reserviert. Das schien auch den technischen Macken der aus diesem Anlass anberaumten Eröffnung des neuen SATPEC-eigenen Kinos geschuldet. Ganz anders wurde der Film aber in der tunesischen Provinz aufgenommen, wo vorwiegend junge Leute aus den sehr regen örtlichen Filmklubs ins Kino kamen. Für sie war *Hamida* kein Kinderfilm. Anders als in Tunis hatten die Meinungsäußerungen hier nicht nur den alltäglichen antikolonialistischen Akzent, sie waren oft anti-imperialistisch geprägt. Im Zuge einer protokollarisch vorgesehenen Begrüßungsrede sprach ich von der ersten Koproduktion der DDR mit einem kapitalistischen Land seit langer Zeit. Da wurde heftiger Widerspruch laut: Tunesien sei auf gutem sozialistischem Wege. Für die kooperative Entwicklung der Landwirtschaft hätte ich das gerne bestätigt, doch hütete ich mich, meine begründete Skepsis zum sozial- und weltpolitischen Kurs der Néo-Destour-Partei unter Präsident Habib Bourguiba anzudeuten, auch wenn sie sich gerade in Sozialistische NDP umbenannt hatte.

Die erste Koproduktion der DDR mit einem kapitalistischen Land nach langer Zeit ... Reiste damit einhergehend auch DDR-Politprominenz zur Premiere?

Die Delegation war hochrangig besetzt: an der Spitze mit Dr. Wilfried Maaß, Stellvertreter des Ministers für Kultur der DDR und Leiter der Hauptverwaltung Film. Für Maaß war die Reise nach Tunesien jedoch der letzte Auslandsaufenthalt als Film-Chef. Man hatte dem filmfremden Nachfolger von Günter Witt das Debakel um *Spur der Steine* nicht verzeihen. Das führte zu einer neuen Variante eines alten russischen Witzes, der das Stühlerücken nach Stalins Tod begleitete:

»Günter Witt hinterlässt seinem Nachfolger Maaß für künftige Krisen drei Briefe. Als Maaß zum ersten Mal ins ZK gerufen wird, findet er im ersten Brief den guten Rat: »Schieb alles auf mich.« Das zählt nicht lange. Vor dem nächsten Rapport nimmt er die Erklärung aus

dem zweiten Brief mit: »Schieb alles auf die anderen!« Bald darauf muss er den dritten Brief öffnen. Dort stehen nur noch drei Worte: »Schreib drei Briefe!«

Der Posten blieb bis 1976 ein Schleudersitz, ehe Horst Pehnert das Amt für 15 Jahre übernahm.

Pehnert konnte dann niemandem mehr drei Briefe hinterlassen. Das Amt gab es nicht mehr... Wer war denn aus dem Filmteam bei der Premiere in Tunesien dabei?

Das waren nur zwei Personen: Christine Laszar und ich. Walter Janka, der aus Tunis mehrfach persönlich eingeladen wurde, fehlte. Maaß wollte lieber ein Leitungsmitglied des Studios an seiner Seite wissen, um über künftige Zusammenarbeit beraten zu können: eine DDR-Filmwoche in Tunis und eine tunesische Dokumentarfilmwoche in Berlin. Mehrere Begegnungen mit dem tunesischen Kulturminister Chedli Klibi, dem späteren Präsidenten der Arabischen Liga, zeugten von der hohen politischen Bedeutung, die man dem Film in Tunesien beimaß. Janka selbst vermutete für seine Nichtberücksichtigung politische Gründe. Nach seiner unrechtmäßigen Verurteilung wegen angeblicher konterrevolutionärer Verschwörungstätigkeiten im Jahr 1957 war er erst ab 1962 als Dramaturg bei der DEFA tätig.

Warum war die Anwesenheit Jankas für die tunesische Seite so bedeutsam?

Janka setzte sich zu jeder Zeit entscheidend für die Umsetzung des Projekts in Babelsberg ein, was von der tunesischen Seite anerkennend wahrgenommen wurde. Gegen Ende der Dreharbeiten konnte er mit seiner Frau Charlotte auf Einladung von Direktor Ferzi



Amor Aouini in Kleinmachnow - mit neuem Fahrrad und Spielgefährten im Garten der Familie Wolf



Teile der DEFA-Crew: Lotte Janka, Dieter Wolf, Leo Pawlacyk und Helga Emmrich

eine Woche in Tunesien verbringen. Lotte Janka hatte sich mit mehrmonatigem strapaziösem Simultan-Dolmetschen in beide Richtungen, um das Team und den Arbeitserfolg, verdient gemacht, auch wenn sie im Konfliktfall zuweilen mehr der französischen Position und Mentalität zuneigte. Angesichts ihrer Vergangenheit im französischen Exil und ihrer schmerzlichen Erfahrungen mit Nazi-Deutschland und in der DDR war das wenig verwunderlich.

Insgesamt klingt das nach einem enormen Aufwand, um die filmischen Beziehungen beider Länder zu intensivieren. Waren die Bemühungen letztlich erfolgreich?

Schon ein Jahr später startete erneut eine kleine Delegation mit Christine Laszar, Klaus Peter Thiele und mir nach Tunesien, zur ersten DDR-Filmwoche in einem nicht-sozialistischen Land. Im Gepäck befand sich ein abwechslungsreiches DEFA-Programm mit den Filmen *Die Mörder sind unter uns* (Wolfgang Staudte, 1946), *Das kalte Herz* (Paul Verhoeven, 1950), *Königskinder* (Frank Beyer, 1962), *Nackt unter Wölfen* (Frank Beyer, 1962), *Pension Boulanka* (Helmut Krätzig, 1964), *Der schweigende Stern* (Kurt Maetzig, 1959) und *Reise ins Ehebett* (Joachim Hasler, 1966). Für das von Hollywood und Frankreich dominierte tunesische Kino war die DEFA-Retrospektive eine kleine Sensation. Die Veranstaltungen in Tunis, Sousse, Sfax, Bizerte und Hammam-Lif waren erstaunlich gut besucht.

Was waren aus Ihrer Sicht die Gründe für das große Interesse an den DEFA-Filmen?

Das war wohl vor allem dem sehr aktiven Amateurfilmverband und den starken örtlichen Filmklubs zu verdanken, die jeden Montag einen Film der internationalen Kunstszene vorstellten, der nicht im kommerziellen

Verleih zum Einsatz kam. So waren wir ausgerechnet in Nordafrika mit heiklen Fragen zum tschechischen Filmfrühling konfrontiert, der von der »sauberen« DDR-Leinwand weitgehend ferngehalten wurde.

Hatte sich die tunesische Filmwirtschaft in der Zwischenzeit bereits weiterentwickelt oder steckte sie noch immer in den Kinderschuhen?

Seit den *Hamida*-Dreharbeiten hatte sich in Tunis manches getan. Stolz zeigte man uns den im Bau befindlichen Studiokomplex im Hauptstadt-Vorort Gammarth, zweckmäßig im Inneren, architektonisch anspruchsvoll die Außengestaltung. Der rechte Ort für die 7ème ART, die Siebente Kunst, wie man hier sagte. Auch in Sachen Filmtechnik hatte das Land durch Importe aus Italien nachgerüstet. Helga Emmrichs Schneidetisch wurde uns nun als museales Requisit vorgeführt ... Zu einer weiteren filmischen Zusammenarbeit beider Länder unter besseren technischen Voraussetzungen kam es aber nicht. Dafür gab es möglicherweise zu wenig Filmstoffe und -ideen, die für beide Länder gleichermaßen relevant waren ...

Lieber Herr Wolf, herzlichen Dank für das Gespräch! ■



Dieter Wolf im August 2023 in seinem Haus in Kleinmachnow.

Endnoten

- 1 Hallstein-Doktrin - Außenpolitische Leitlinie der BRD zwischen 1955 und 1969. Dem Alleinvertretungsanspruch für alle Deutschen folgend, wertete die BRD die völkerrechtliche Anerkennung der DDR durch Drittstaaten als »unfreundlichen Akt« und drohte diesen Ländern mit dem Abbruch der diplomatischen Beziehungen. Angewendet gegen Jugoslawien (1957) und Kuba (1963).
- 2 Meidan, A. (2010, 14. November): Righteous among the Arabs. Ynetnews. www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3978445,00.html [abgerufen am 09.11.2023].



Trubel an der Kamera bei den Dreharbeiten zu **Hamida**: Otto Hanisch, Jean Chiabaut und Roland Dressel. Übersetzerin Lotte Janka ist nicht weit.

Hamida: Keine Zusammenarbeit auf Augenhöhe

■ Mohamed Challouf

Mit dem Film *Hamida/H'mida* (Jean Michaud-Mailand, 1965) sammelte die Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique (SATPEC) erstmals Erfahrungen mit einer internationalen Spielfilm-Koproduktion. Nach der Unabhängigkeit Tunesiens am 20. März 1956 gründete die damalige politische Führung, die die Entstehung eines nationalen tunesischen Kinos fördern wollte, 1957 per Gesetz die SATPEC, die aber erst 1960 ihre Arbeit aufnahm.

Damals kehrten die ersten tunesischen Studierenden, die ins Ausland geschickt worden waren, um eine Ausbildung im Filmbereich zu absolvieren, gerade in ihre Heimat zurück und schlossen sich fast alle der SATPEC an. Zu ihnen gehörten Hatem Ben Miled, Noureddine Mechri und Ahmed Bennys, die später alle im tunesischen Team des Films *Hamida* arbeiteten.

Am Anfang der Projektidee zur Koproduktion des Films stand Khaled Abdul-Wahab, ein tunesischer Intellektueller, der Kunst und Architektur in Paris und New

York studiert hatte. Er war der Sohn von Hassen Hosni Abdul-Wahab, einem großen Schriftsteller und dem bedeutendsten Historiker Tunesiens des 20. Jahrhunderts.

Khaled Abdul-Wahab hatte die Filmrechte an dem Buch »Pas de cheval pour Hamida«¹ von Gabrielle Es-tivals erworben und gemeinsam mit Jacques-Laurent Bost das Drehbuch für den Film verfasst. Khaled Abdul-Wahab war es auch, der die Zusammenarbeit zwischen SATPEC (Tunesien), der DEFA (DDR) und der Genossenschaft CGCF (Frankreich)² in die Wege geleitet hatte, um die Produktion des Films zu erleichtern. Mit einem gemischten technischen Team aus Deutschen, Franzosen und Tunesiern sollte er auch die Regie übernehmen. Seine Frau Maritza Caballero, die aus Lateinamerika stammte, war für eine der Hauptrollen im Film vorgesehen. Aufgrund der Uneinigkeit innerhalb des multikulturellen Teams, das von Missverständnissen und Mentalitätsproblemen geprägt war, war der Regisseur, der wahrscheinlich über nicht viel Erfahrung im Regie-Bereich verfügte, schon nach wenigen Drehtagen verunsichert. Der erste Regieassistent Hatem Ben Miled erinnert sich, dass zwischen den beiden Parteien ein Klima des Misstrauens herrschte, obwohl die sehr nette und höfliche Dolmetscherin Charlotte Janka zu vermitteln versuchte. Sie wandte all ihre Energie auf, um die Gemüter zu beruhigen. Sie freundete sich mit den tunesischen und französischen Teammitgliedern an und teilte mit ihnen sogar die typischen tunesischen Mahlzeiten, die am Set improvisiert wurden.

Die Konflikte verschärften sich vor allem zwischen dem Regisseur und dem deutschen Kameramann Otto Hanisch, der sich allen anderen überlegen fühlte und dem Regisseur seine Kameraeinstellungen aufzwingen wollte, indem er die vom Regisseur gewünschten kategorisch ablehnte! Tunesische Teammitglieder erinnern sich noch an die Sturheit von Otto Hanisch, der den Arbeitsablauf blockierte, weil er *aus Prinzip* jede noch so kleine Änderung des täglichen Drehplans ablehnte, selbst wenn sie durch unumgängliche Wetterbedingungen oder eine Veränderung des Lichts erzwungen wurde.

Außerdem war das Filmteam nach der ersten Sichtung des Filmmaterials nicht von Maritza Caballero überzeugt. Man fand, sie würde »nicht ins Bild passen«. Daraufhin beschlossen die Vertreter der deutschen und französischen Produktion, Caballero zu entlassen und durch die deutsche Schauspielerin Christine Laszar zu ersetzen. Außerdem wurde Khaled Abdul-Wahab ein zusätzlicher Regisseur, Jean Michaud-Mailland, aufgezwungen, der ursprünglich als sein Assistent vorgesehen war. Damit fühlte sich Khaled Abdul-Wahab als Regisseur auf eine Statistenrolle herabgestuft und entschied sich, den Film zu verlassen. So wurde Jean Michaud-Mailland zum alleinigen Regisseur des Films.

Ahmed Bennys, Kameraassistent bei *Hamida*, erinnert sich noch mit großer Bitterkeit an die Geschehnisse während dieser unglücklichen Erfahrung, die sich ins Gedächtnis des tunesischen Teams eingepägt hat:

»Mit Begeisterung dachten diese jungen tunesischen Filmleute, die ihre erste Erfahrung in einer Film-Koproduktion machten, dass sie am Set *Kameraden* begrüßen würden, die sicherlich mehr Erfahrung im Filmbereich haben und zweifellos einen großen Sinn für Humanismus und Empathie besitzen würden. Sie hofften mit einem Sozialismus konfrontiert zu werden, der vor allem Solidarität und Zusammenarbeit bedeutete; und keine große Starrheit und ganz sicher kein grenzenloses Überlegenheitsgefühl ... Was für eine Enttäuschung.«

Nach dem Ausscheiden von Khaled Abdul-Wahab, dem Initiator des Projekts, wurde die Produktion mit der neuen Schauspielerin und dem neuen Regisseur fortgesetzt. Da Tunesien gerade erst unabhängig geworden war, verfügte die Firma SATPEC nur über wenige technische Mittel. Hatem Ben Miled, erster Assistent bei *Hamida*, erinnert sich daran, dass trotz allem große Anstrengungen von SATPEC unternommen wurden. Sogar ein Blimp³ konnte besorgt werden, um die Cameflex-Kamera leiser zu machen. Es wurde gebastelt, um das Stativ an die Kamera und ihren Blimp anzupassen, und es wurde Zubehör gekauft, um die Aufnahmen so komfortabel wie möglich zu gestalten. Sogar die tunesische Armee stellte dem Filmteam eines ihrer Stromaggregate zur Verfügung. All das zeigt, wie sehr der tunesischen Seite daran gelegen war, eine hohe Qualität der Koproduktion zu gewährleisten, um dieses erste Experiment erfolgreich abzuschließen.

Von einer symbolischen Initiative der Nord-Süd-Zusammenarbeit an einem Film, die das kolonialistische



Hamida blickt in die französische Geschichte.



Mutter (Christine Laszar) und Sohn (Francis Lefebvre).

Verhalten, das einige Länder des Nordens gegenüber Ländern und Völkern des Südens an den Tag legten, anprangern sollte, entwickelte sich das Projekt zu einem kulturellen Konflikt. Wieder einmal waren der vorherrschende Paternalismus und seine Arroganz nicht dem Dialog und der Offenheit gewichen, um einen positiven Austausch und gegenseitiges Verständnis zu fördern.

Doch trotz dieser misslichen Umstände ist *Hamida*, dank all derer, die auf die eine oder andere Weise an der Entstehung mitgewirkt haben, fertiggestellt worden. Wie der Kameramann Ahmed Bennys immer wieder betont, ist Film eine Teamarbeit.

Heute wird *Hamida* von Historikern und Historikerinnen sowie in der Filmkritik als ein sehr wichtiger Meilenstein in der tunesischen Filmproduktion angesehen. In Ost-Berlin fand 1966 die große DDR-Premiere des Films statt, bei der der kleine Amor Aouini sowie Tahar Chériaa, in seiner damaligen Funktion als Leiter der Kinodirektion und Gründer der Filmtage von Carthage, anwesend waren. Mit der ersten Vorführung von *Hamida* in Tunesien wurde die Wiedereröffnung des Kinos »Le Mondial« in Tunis gefeiert. Leider war die Auswertung in Tunesien aber nicht mit Erfolg gesegnet, der Film konnte nur wenige Einnahmen erzielen.

Die DEFA übernahm den Vertrieb von *Hamida* innerhalb der DDR und im Ausland. Es sei darauf hingewiesen, dass die französische Regierung ihrerseits die Veröffentlichung des Films in Frankreich untersagt hat.

Guy Hennebelle, Historiker und Filmkritiker, schrieb in der Zeitschrift »L'Afrique Littéraire et Artistique«, dass *Hamida* »der beste Spielfilm über das Ende des französischen Kolonialismus im Maghreb ist«. Tahar Chériaa schreibt seinerseits in der Zeitschrift »Al IDHAA«:

»Die Ambition des Films *H'mida* besteht darin, anhand einer Anekdote, deren Rahmen und Figuren

noch wichtiger sind als die Ereignisse, die Geburt eines nationalen Bewusstseins am helllichten Tag darzustellen. Wenn es vorkommt, dass dieses Nationalbewusstsein die Farben oder scharfen Konturen des Klassenbewusstseins annimmt, dann deshalb, weil die pervertierten menschlichen Beziehungen, auf denen der Kolonialismus beruht, genau solche Klassenbeziehungen sind, die durch den Rassismus und die Arroganz derjenigen verschärft werden, die alle ihre Privilegien aus der materiellen Stärke ziehen.«

Ich, als Initiator dieser Rettungsaktion des Films, gebe zu, dass ich *Hamida* nie gesehen habe. Er hat in Sousse, meiner Heimatregion, in den Jahren, in denen ich eifrig Filmclubs und Kinosäle besuchte, einfach nie auf dem Programm gestanden. Stattdessen habe ich seit langem ein Faltpostkarte zu diesem Film aufbewahrt, das von der SATPEC mit einem schönen Foto von Amor Aouini herausgegeben wurde. Darauf schaut er mich durch seine großen und ausdrucksstarken Augen an, als würde er mich fragen: »Warum kennst du diesen mysteriösen tunesischen Film nicht??«

Branchenkennner bestätigten mir, dass es eine 35mm-Kopie gibt, die jedoch in schlechtem Zustand ist und einige Male zu besonderen Anlässen in Tunis vorgeführt wurde.

Dank der Initiative des Vereins »Ciné-Sud Patrimoine«, insbesondere bei der Suche nach Filmen und ihrer Restaurierung und Digitalisierung, entstand eine Zusammenarbeit zwischen der DEFA-Stiftung und dem tunesischen Kulturministerium. 2023 wurde der Film restauriert und kann nun einer neuen Generation in Tunesien präsentiert werden. Er wird seinen verdienten Platz unter den wichtigen Filmen der tunesischen Filmgeschichte wieder einnehmen.

Diese Geschichte einer aufrichtigen Freundschaft zwischen den beiden Jungen Renaud und Hamida wird dem Publikum ein ländliches Tunesien näherbringen, das lange Zeit unter dem drückenden Gewicht der französischen Protektoratsverwaltung gelitten hat. ■

Endnoten

- 1 Gabrielle Estivals (Gildas-Andrievsky): Pas de cheval pour Hamida, Paris: Éditeurs français réunis 1957. In: https://data.bnf.fr/12318638/gabrielle_estivals/ [15.9.2023]; dt. »Kein Pferd für Hamida«, die Übersetzung ist 1967 Verlag Neues Leben, Berlin (Ost), erschienen.
- 2 Die Coopérative Générale du Cinéma Français (CGCF) war ein Unternehmen der französischen Filmbranche (1944-1980). Konzipiert wurde es als Genossenschaft und mit dem Ehrgeiz, zwar wirtschaftlich erfolgreiche, aber vor allem progressive Filme zu produzieren und zu vertreiben. In: <https://de.wikipedia.org/wiki/> [15.9.2023].
- 3 Blimp: schalldämpfendes Gehäuse, um Geräusche der Kameras auf der Tonspur zu vermeiden. In: [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/b:blimp-570?s\[\]=%2Ablimp%2A](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/b:blimp-570?s[]=%2Ablimp%2A) [15.9.2023].



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

Landleben im DEFA-Spielfilm – Erfahrungen eines Kurators

■ Klaus-Dieter Felsmann

Das östlich von Berlin gelegene Schloss Trebnitz ist heute in erster Linie eine internationale Bildungsstätte mit deutsch-polnischem Schwerpunkt. Gleichzeitig ist es ein kultureller und sozialer Anlaufpunkt für die Menschen der Region, und es beherbergt das Gustav-Seitz-Archiv einschließlich eines Museums. Im Frühjahr 2023 zeigte ein Referent bei einem Seminar für Sammler von Dorfgeschichten als motivierende Anregung historische Filmausschnitte mit Dorfszenen. Dabei griff er zum Beispiel auf den DEFA-Film von Konrad Wolf *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (1973) zurück.

Nun verortet man diesen Film nicht zuerst in der Kategorie »Landfilm«. Allerdings, Kurt Böwe streift als Bildhauer Kimmel auf seiner behutsamen Suche nach der Wechselbeziehung zwischen Künstler und Gesellschaft wesentliche symbolträchtige Orte in Stadt und Land der DDR-Gesellschaft. Die werden im Film in ihrer sozialen Dimension ebenso prägnant wie detailgenau gezeichnet. So auch jene Szenen, die die Auseinandersetzungen um Kimmels Relief »Bodenreform« aufgreifen. Da steht für eine kurze Sequenz eine Brigade von Bäuerinnen im Atelier des Künstlers und schaut schüchtern, fragend, doch auch irgendwie

fasziniert auf das sie eher befremdende Kunstwerk. Und dann fährt der Bildhauer zum verabredeten Einweihungstermin in ein mecklenburgisches Dorf. Aber das Relief wurde nicht wie vorgesehen angebracht, sondern auf Weisung von Bezirksfunktionären im Feuerweherschuppen abgestellt, weil dem Werk vermeintlich Optimismus fehle.

Es ist ein schauspielerisches Kabinettstück, wie Elsa Grube-Deister in der Rolle der LPG-Vorsitzenden später am Mittagstisch versucht, dem ratlosen Kimmel etwas zu erklären, was sie selbst nicht versteht, und dabei gleichzeitig Trost spenden will. In Verbindung mit einigen visuellen Dorfimpressionen machen die zehn Filmminuten tatsächlich deutlich, was Landleben östlich der Elbe in den 1970er-Jahren ausmachte.

Die Seminarteilnehmenden in Trebnitz waren von den dargebotenen Szenen derart begeistert, dass nach einer kompletten Filmsichtung verlangt wurde. Mein Hinweis, dass dies sicher leicht zu organisieren wäre, traf bei der Leitung der Bildungsstätte auf offene Ohren und warf sofort die Frage auf, ob das nicht, anknüpfend an die traditionellen Schlossgespräche, zum Thema einer Reihe werden könnte. Um die materielle Absicherung, die schließlich beim Landkreis Märkisch-Oderland gefunden wurde, wolle man sich kümmern. Die inhaltlichen Fragen sollte ich klären.

Erste Überlegungen zur Filmauswahl

Bei meinen Recherchen wurde schnell klar: Der Aspekt »Landleben« spielte bei der Rezeption von DEFA-Filmen nach der Abwicklung des Studios bis dato allenfalls marginal eine Rolle. Das zeigt sich auch daran, dass etliche der infrage kommenden Filme bisher nicht in digitaler Qualität veröffentlicht wurden. Doch schon bei der Produktion war das Landleben als monothematischer Ansatz lediglich in den 1950er- und frühen 60er-Jahren präsent. Später wurde die Federführung diesbezüglich offensichtlich dem Fernsehfunk überlassen. Die beim Publikum erfolgreichen Mehrteiler *Wege übers Land* (Martin Eckermann, 1968) und *Daniel Druskat* (Lothar Bellag, 1976) sind dafür Belege. Beide Miniserien knüpfen sowohl inhaltlich als auch formal unmittelbar an die Erzählfolien früher DEFA-Arbeiten für das Kino an.

Wenn auch nur in Verbindung mit anderen thematischen Schwerpunkten, so tauchen ländliche Räume jedoch bis zuletzt als Handlungs- und Bezugsorte in den Spielfilmen aus Babelsberg auf. Selbst ein Großstadtfilm wie Herrmann Zschoches *Insel der Schwäne* (1982) bemüht bereits im Titel und dann in wichtigen Szenen die dörfliche Abgeschiedenheit als Vergleichs- und Abgrenzungsmoment zur Stadt sowie als potenziellen Rückzugsort. Zu fragen war folglich bei der Kuratierung der Reihe zum Landleben im DEFA-Spielfilm:

Welche Filme werden dem gesetzten Anspruch gerecht, Einblicke in frühere ländliche Entwicklung zu geben? Und: Welche Filme tragen darüber hinaus Themen und Konflikte in sich, die für ein gegenwärtiges Publikum von Bedeutung sein könnten?

Erfahrungsgemäß sind bei heutigen öffentlichen Vorstellungen die strukturellen politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen bei der Entstehung der Filmklassiker erst nachgeordnet von Interesse. Mit welchem parteipolitischen »Senf« beispielsweise ein Anton Ackermann¹ vor siebzig Jahren die Filmemacher lockte oder traktierte, das erscheint heute zunächst bei der Wahrnehmung eines filmischen Dokuments eher als Nebensache. Entscheidend dagegen ist, ob das Gesehene berührt oder etwas über das eigene Werden und Sein vermittelt bzw. ob es gar in einem historischen Kontext Konflikte aufwirft, die uns heute unter neuen Rahmenbedingungen noch genauso beschäftigen wie damals. Darüber hinaus ist ein gewisser Unterhaltungswert von Bedeutung.

Unweit von Trebnitz liegt ein Dorf, das leicht mit dem größten aller kommunistischen Klassiker in Verbindung gebracht werden kann: Marxdorf. Aber allen Vorurteilen zum Trotz heißt es bereits seit 1805 so.² Dort wurde zu großen Teilen Joachim Haslers *Der Mann mit dem Ring im Ohr* (1983) gedreht. Im Film durchlebt ein Zimmermann als eine Art »guter Cowboy« innerhalb des Dorfes von 1932 bis 1952 zwanzig Jahre deutscher Geschichte, dargeboten in SED-Didaktik. Eine heute in Marxdorf lebende Zahnärztin hatte über ihren schauspielernden Bruder vor nicht allzu langer Zeit einen Mitschnitt des Films besorgt und diesen der Dorfgemeinschaft vorgespielt. Die Begeisterung in der Runde war mäßig. Natürlich hatte man mit einigem Oh und Ah die Kirche, das Sägewerk oder den alten Dorfladen wiedererkannt, doch eine Brücke zum eigenen Leben konnte der Film nicht schlagen. Das lag nicht daran, dass sich die Geschichte nie im Ort zuge tragen hatte, sondern daran, dass sie sich durch ihre Konstruiertheit so auch nie hätte zutragen können.

Die Glaubhaftigkeit einer Geschichte ist nicht an einen konkreten Ort gebunden. Für die Leute im Brandenburger Marxdorf ist der Thüringer Ort Steinheid, wo Konrad Wolf die Szenen rund um den Fußballplatz in *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (1973) gedreht hat, viel näher als ihr eigenes Dorf in der Interpretation von Hasler. Über die Quelle »Spielfilm« erschließt sich nur dann ein Zugang zur Geschichte, wenn der Film so erzählt und gestaltet ist, dass der Zuschauer auf der Grundlage persönlicher Lebenserfahrungen spürt: So könnte es tatsächlich gewesen sein. Mit Blick auf das aufgeworfene Thema heißt das etwa: Wie funktionierte das Landkaufhaus, das heute noch als Rudiment am Dorfanger und in den Köpfen steht? Welche Rolle

spielte die Kneipe, als sie noch zentraler sozialer Anlaufpunkt war? Wie war es für die Kinder, als sie noch nach kurzem Fußweg ihre Schule fanden? Was wird über einstige Arbeits- und Lebensorganisation erzählt? Oder: Wie kamen die Großeltern zu dem Land, das die Enkel jetzt zu erquicklichen Konditionen an die Solarindustrie verpachten?

In vordergründige ideologische Sprach- und Bildhüllen verpackt, erreichen die filmischen Angebote das heutige Publikum ebenso wenig, wie sie es schon zu ihrer Entstehungszeit nicht erreicht haben. Deshalb schließt sich *Der Mann mit dem Ring im Ohr* für das in Trebnitz avisierte Programm genauso an wie etwa Erwin Strankas *Die Moral der Banditen* (1975). Die jugendliche Bande, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit in einem Dorf mit anarchistischen Überspitzungen gegen alles vorgeht, was sie als ungerecht empfindet, wird allzu sehr zum Objekt der Erziehungsbemühungen des von Henry Hübchen gespielten Neulehrers – im Gegensatz zu jener in der erfolgreichen literarischen Vorlage von Horst Bastian. Das können weder die vorhandenen Action-Szenen noch die Musik von Uve Schikora aufwiegen. In der Wahrnehmung bleibt alles anstrengend angesichts der offensichtlichen Bemühtheit.

Die frühen Jahre

Die Anzahl der Spielfilme, die sich in den ersten zwanzig Jahren des Studios unmittelbar dem zeitgenössischen Leben auf dem Land zuwandten, ist recht überschaubar. Sie blieben aber bis zuletzt der Kern im Filmstock der DEFA, mit entsprechenden explizit monothematischen Angeboten. Gemeinsam ist den Filmen, erwachsen aus unmittelbar oder kurzzeitig zurückliegender Gegenwart, ein hohes Maß an Authentizität. Ebenso ist ihnen gemein, dass sie allesamt den aus ostdeutscher Sicht völlig selbstverständlichen Niedergang der alten und den Aufbau einer neuen Ordnung zur rahmenbildenden Grundlage hatten. Ganz gleich wie man das aus heutiger Perspektive bewertet, dieses Weltbild war ein Faktum und hat das Leben von Millionen Menschen mit tiefen strukturellen Langzeitwirkungen geprägt.

Freies Land von Milo Harbich war nach Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns* der zweite Film, den die DEFA 1946 ins Kino brachte. Aus meiner Sicht spielt der fern aller UFA-Ästhetik nahezu im neorealistischen Stil inszenierte Film bis heute eine viel zu geringe Rolle in der Rezeption und Reflexion des DEFA-Erbes. Dicht inszeniert fügen sich dokumentarische Bilder in eine lockere fiktionale Erzählung über die unmittelbare Nachkriegszeit in Dörfern der Prignitz und des Lebusener Landkreises ein. Vor Augen geführt wird eine Art zeitgenössisches Tagebuch über Flucht und Zerstörung. Verzweifelte Menschen kommen mit ihrer wenigen Habe in zerstörte Dörfer. Was sie brauchen,

sind Unterkunft, Nahrung und Arbeit, damit sie wieder Hoffnung schöpfen können. Viele Männer sind verwundet oder noch in Kriegsgefangenschaft, aus den zerbombten Städten kommen Menschen, um Wertgegenstände gegen Lebensmittel einzutauschen. Mit der Bodenreform werden Grundlagen für einen Neuanfang geschaffen. Doch ohne Geräte, Saatgut und Vieh lässt sich nicht viel bewirken.

Der Film erzählt von unterschiedlichen Facetten der gegenseitigen Hilfe, ohne diese zu verklären. Solidarität beweist man mit dem damaligen besonders schlimm betroffenen Notstandsgebiet im Kreis Lebus (zu dem auch Trebnitz gehörte). Dort war es zwischen Panzerwracks, Schützengräben und Ruinen besonders schwer, etwas Neues aufzubauen. Der Film wertet nicht. Er erzählt in realistischen Bildern, wie es über eine von mehreren möglichen Ideen zu schaffen ist, Menschen aus tiefer Verzweiflung zu neuer Hoffnung zu führen. Wer diese Szenen heute sieht, spürt unmittelbar, dass der Einsatz von Waffengewalt zur Umsetzung politischer Ziele die schlechteste aller möglichen Varianten ist.

Dreieinhalb Millionen Menschen sahen 1950 mit großem Vergnügen *Bürgermeister Anna* nach einem Bühnenstück von Friedrich Wolf, bevor der Film wegen ideologischer Vorbehalte zurückgezogen wurde. Auch hier steht der Neubeginn auf dem Lande im Mittelpunkt – allerdings retrospektiv erzählt und in Form eines Lustspiels. Die schrecklichste Zeit war überstanden, man hatte neuen Mut gefasst und konnte und wollte wieder lachen. Im Kern der Geschichte geht es darum, dass viele Männer große Schwierigkeiten damit haben, anzuerkennen, dass mit der neuen Zeit eine Frau an der Spitze der Gemeinde steht und daher das



Freies Land (Milo Harbich, 1946)



Schlösser und Katen (Kurt Maetzig, 1956)

Sagen hat. Eingebettet ist diese Konfliktlage in diverse Liebesverwicklungen und vielerlei Situationskomik. Letztere wird insbesondere durch Annas Schwester Grete, gespielt von der späteren Westberliner Legende des Unterhaltungstheaters Edith Hancke, getragen.

Hans Müller hatte unter Mitwirkung von Wolfgang Schleif (beide Regie)³ angesichts großen Zeitdrucks ausschließlich im DEFA-Studio Berlin-Johannisthal gedreht. Friedrich Wolf vermisste deshalb die Imagination des Geruchs von Heu und Stallmist. Dem Publikum war das offenbar nicht so wichtig. Was jedoch die Funktionäre bald an diesem kleinen, ausgesprochen menschlichen Film ärgerte, war der Umstand, dass die Partei und damit deren Linie in der Erzählung so gar keine sichtbare Rolle spielt. Umso entspannter kann man sich dafür noch heute diesem filmischen Zeitdokument zuwenden.

Ein heiterer Grundton bestimmt auch *Junges Gemüse*, womit 1956 bei der DEFA das Sujet »Landfilm« erneut aufgegriffen wurde. Wieder steht mit der jungen LPG-Buchhalterin Gritt eine Frau im Mittelpunkt, die die tradierte Männerwelt gehörig durcheinanderbringt. Mit diesem Film gaben Regisseur Günter Reisch und Autor Günther Rücker, die fortan die Geschicke des Studios bis zu dessen Abwicklung entscheidend mitbestimmen sollten, bei der DEFA ihr Debüt. Die jungen Männer hatten seinerzeit offenbar keinerlei Probleme mit der gesellschaftlichen Umgestaltung des Landlebens. So haben sie anknüpfend an Gogols »Revisor«-Motive völlig unbeschwert mit viel Spaß und

manch kritisch-ironischem Seitenhieb selbst auf eherne SED-Rituale – wie dem Prinzip von Kritik und Selbstkritik – ihre Geschichte erzählt. Am Ende hat natürlich Gritt den von Herbert Richter gespielten Leiter eines landwirtschaftlichen Aufkaufbetriebs gründlich aufs Kreuz gelegt. Der Film bietet realistisches Zeitkolorit, das man bei einigem Schmunzeln mit Gewinn aufnehmen kann.

Einen zentralen Stellenwert hinsichtlich des Landlebens im DEFA-Film nimmt Kurt Maetzigs zweiteiliges Opus *Schlösser und Katen* aus dem Jahr 1956 ein. Daher ist es folgerichtig, dass dieser Film in der Rezeption zum Thema »Landfilm« nachfolgend fast die gesamte Aufmerksamkeit auf sich zog. Maetzig meinte rückblickend, dass der Zweiteiler in einer Zeit entstanden sei, als man im Studio temporär ehrlich im Film mit dem Leben umgehen konnte. Das habe er genutzt. Und der heutige Zuschauer liegt durchaus richtig, wenn er dieses Gefühl teilt.

Kurt Barthel (Kuba) hatte in einem vielschichtigen und psychologisch überraschend genauen Szenarium eine emotional bewegende Geschichte vor dem Hintergrund der landwirtschaftlichen Entwicklung in den ostdeutschen Gebieten zwischen 1945 und 1953 geschrieben. Interessanterweise tauchen hier viele Motive auf, die bereits durch Harbichs *Freies Land* vorgegeben waren. Kuba und Maetzig spiegelten weiterführend die gesellschaftlichen Wandlungsprozesse einfühlsam anhand von individuellen Schicksalen. Hinsichtlich der Umsetzung ihres Anliegens konnten sie auf das Können eines herausragenden Schauspieleresembles – von Angelika Hurwicz bis Erwin Geschonneck – zurückgreifen. In besonderer Weise auffällig ist diesbezüglich Raimund Schelcher als Krummer Anton. Wie Schelcher in der Rolle des einsti-



Junges Gemüse (Günter Reisch, 1956)



Eine alte Liebe (Frank Beyer, 1959)



Christine (Slatan Dudow, 1963/2021)

gen Gutsknechts vor dem Hintergrund subjektiver Interessen zwischen alter und neuer Ordnung pendelt, ist von hoher symbolischer Kraft.

Lobend wird darüber hinaus zu Recht vielfach hervorgehoben, dass *Schlösser und Katen* einer der wenigen DEFA-Filme sei, in dem der Aufstand vom 17. Juni 1953 thematisiert wird. Das geschieht natürlich in der ostdeutschen Interpretation der Ereignisse. Gefragt wird, was die Nutznießer der Bodenreform von einer möglichen Rückkehr der alten Ordnung haben sollten. Nachdem Christel, die LPG-Vorsitzende, gespielt von Helga Göring, erschossen worden ist, lässt der Film auch emotional keinen Zweifel daran, auf welcher Seite er steht.

Entsprechende Zweifel kommen auch bei Frank Beyers zweitem eigenständigen Spielfilm *Eine alte Liebe* (1959) nicht auf. Wieder findet sich eine Frau als LPG-Vorsitzende im Mittelpunkt der Handlung. Die eher als eigenwillige Bühnendiva bekannte Gisela May spielt hier zwischen Ackerfurche und Misthaufen in besonderer Weise eine um Emanzipation ringende Bäuerin, die an der Fülle ihrer Aufgaben zu zerbrechen droht. Einer ihrer Hauptkonflikte ist, wie schon bei Anna, der mit dem patriarchalischen Rollenverständnis der Männer. Eingebunden sind die entsprechenden Auseinandersetzungen in die Frage, ob man die Einzelbauernwirtschaft zugunsten der LPG aufgeben sollte. Die Argumente werden differenziert verhandelt und schließlich fallen die Entscheidungen zu Gunsten der Genossenschaft.

Trotzdem wird der Film ein Jahr nach der Premiere durch die Kulturbürokratie aus den Kinos zurückgezogen. In der entsprechenden Begründung finden sich die üblichen verquasteten ideologischen Floskeln. Das vermutliche Haupttätigkeitsfeld wird allerdings nicht genannt. In dieser Filmgeschichte geht nämlich der größte Widerstand gegen die LPG vom Kern der örtlichen SED-Parteilinie aus, von Bauern, die die Bodenreform maßgeblich vorangetrieben und es mit ihrem eigenen Hof geschafft haben. Und die entsprachen hier

so gar nicht dem üblichen Klischeegegner: den alten Großbauern.

Auch Slatan Dudows durch dessen tragischen Unfalltod Fragment gebliebener Film *Christine* (1963)⁴ beinhaltet eine auf dem Dorf spielende Geschichte. In genau gezeichneten sozialen Räumen wird die Emanzipation der Frau jedoch nicht mehr an deren beruflicher Position, sondern an ihrer Suche nach selbstbestimmter Liebe festgemacht.

Tiefe Furchen (1965) von Lutz Köhlert ist die letzte Produktion, die sich vor der Zäsur durch das 11. Plenum eigens den neuen Verhältnissen auf dem Lande zuwendet. Paradox ist, dass Drehbuchautor Helmut Sakowski – als einer, der auf dem Plenum zu Kreuze kroch – selbst erleben musste, dass der eigene Film ebenfalls schnell von der Leinwand verschwand. Vorwand waren hier allerdings nicht ideologische Unzulänglichkeiten, sondern als anstößig empfundene Bettszenen.

Ausklang

In den späten DEFA-Jahren waren explizit thematische Auseinandersetzungen mit den Produktionsfragen auf dem Lande kein Thema mehr. Doch das Landleben wurde immer wieder tangiert, wenn es um die Auseinandersetzung mit anderen gesellschaftlichen Konfliktfeldern ging. Konrad Wolfs *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* ist solch ein Beispiel. Auch Roland Gräfs *Märkische Forschungen* (1981) hält anschauliche Bilder ländlichen Lebens bereit. In beiden Filmen spürt der Zuschauer nichts mehr von einer Utopie des Aufbruchs. Die Leute erledigen formal ihre Arbeit, haben sich privat in meist recht spießiger Gemütlichkeit eingerichtet, Alkohol ist zum Aufhellen der Stimmung meist zur Hand, und der öffentliche Raum bröckelt deutlich sichtbar vor sich hin.

Ausgerechnet der DEFA-Film, der dies mit Blick auf ein ländliches Gemeinwesen besonders deutlich macht, ist mit *Drost* (1985) von Claus Dobberke ein

Auftragswerk zum 30. Jahrestag der Nationalen Volksarmee. Letzteres trug entscheidend dazu bei, dass dieser Film aus dem Rezeptionskontext heute nahezu verschwunden ist. Will man aber über ein filmisches Dokument, das aus unmittelbarem Zeitgefühl heraus entstanden ist, etwas von der tiefen Kluft zwischen euphorischem Aufbruch in den 1950er-Jahren und depressivem Stillstand Ende der 1980er-Jahre in der DDR nicht nur auf dem Lande erfahren, gehört dieser Film unbedingt in ein entsprechendes Programm. Ein Offizier wird nach 35 Jahren Militärdienst Bürgermeister in jenem Dorf, in dem er nach 1945 als Flüchtling gestrandet war. Er trifft auf einen zynischen Schuldirektor, einen technokratischen LPG-Vorsitzenden und auf einen alten Freund, der nur noch sein materielles Fortkommen im Sinn hat. Alle per Anstecknadel als SED-Genossen gekennzeichnet. Die Infrastruktur der Gemeinde ist desolat und für politische Aktivitäten findet sich keinerlei Begeisterung mehr.

Stillstand ist in *Drost* allenthalben ebenso greifbar wie in Rainer Behrends Debütfilm *Der Magdalenenbaum - Geschichte eines Bildes*, der im Dezember 1989 seine damals kaum beachtete Premiere hatte. In schönen und vielfach poetisch überhöhten Bildern erzählt der Film vom Leben der Gemeindeschwester Magda als Seele eines Dorfes, in dem allenthalben nicht viel Lebensglück zu finden ist. Eine Wiederent-

deckung des Films lohnt sich nicht nur wegen des darin vermittelten Zeitgefühls, sondern auch wegen Christine Schorn als Magda, die hier, heute leider wenig bekannt, in gewohnter Großartigkeit glänzt.

Ein weiterer Film, der in den Worten Heinz Kerstens »beschreibt, was zur ›Wende‹ drängte«⁵, ist Helmut Dziubas *Verbotene Liebe* (1989). Erzählt wird die Geschichte einer Liebe, die so, wie sie ist, nicht sein darf. Georg gilt mit 18 Jahren bereits als erwachsen, Barbara ist aber erst 13 Jahre alt. Dziuba stand immer auf der Seite seiner jungen Protagonisten, über die er zeigen wollte, dass auch schwierige Umstände lösbar sind. Gleichzeitig war er jemand, den die Widersprüche zwischen gesellschaftlicher Grundstimmung und offizieller Behauptung umtrieben. So auch hinsichtlich des Umfelds seines Liebespaars in einem Dorf im Oderbruch - wir sind wieder im einstigen Lebusener Kreis. Barbaras Vater, ein Mann, der aus jeder Gurke Geld zu schlagen weiß und der beim Saufgelage schon mal das »Deutschlandlied« anklingen lässt, zeigt Georg in erster Linie deshalb an, weil er dessen Vater eins auswischen will. Der nachbarliche Konterpart war einst mit der Kampagne »Arbeiter aufs Land« als Parteisekretär ins Dorf gekommen. Inzwischen ist er mehr oder weniger desillusioniert in Lethargie versunken. Damit erzählt Dziubas Film ausgesprochen authentisch über Werden und Sein in DDR-Dörfern, er beinhaltet gleichzeitig einen zentralen Konflikt, der auch heute noch aktuell ist.

Die Filmreihe OSTDORF - DEFA-Filmsalon über das Landleben in der DDR⁶ ist am 28. September 2023 auf Schloss Trebnitz, Brandenburg, mit *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* gestartet und erfährt voraussichtlich im nächsten Jahr eine Fortsetzung. ■

Bei den Dreharbeiten zu *Verbotene Liebe*
(Helmut Dziuba, 1989)



Endnoten

- 1 Anton Ackermann (1905-1973): Von 1954 bis 1958 leitete Ackermann die Hauptverwaltung Film im Ministerium für Kultur.
- 2 Marxdorf gehört zu den Ortsgründungen des Templerordens und wurde 1244 erstmals urkundlich erwähnt. Die Schreibweise hat sich mehrfach verändert, so in Marckwerßdorff, in Marxdorf, Margstoff und seit 1805 in Marxdorf. www.amt-seelowland.de/verzeichnis/objekt.php?mandat=52844 [5.8.2023].
- 3 Um den Film rechtzeitig fertigzustellen, wurde er von zwei Regisseuren gedreht, von denen aber nur einer verantwortlich war und im Vorspann genannt wird. In: https://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%BCrgermeister_Anna.
- 4 *Christine* blieb 1963 unvollendet. Wenige Male wurde die unvollständige Rohschnittfassung ab 1974 in der DDR gezeigt. 2020/21 wurde der Film als Fragment digital rekonstruiert. Die neue Fassung hat eine Laufzeit von 109 Minuten. In: www.defa-stiftung.de/filme/filme-suchen/christine/.
- 5 Kersten, Heinz: So viele Träume. DEFA-Film-Kritiken aus drei Jahrzehnten. Berlin 1996, S. 337.
- 6 Weitere Informationen zum Programm unter www.schloss-trebnitz.de/ostdorf-defa-filmsalon-ueber-das-landleben/.

24 Bilder pro Sekunde sind kein Standfoto

Ein Rückblick aus der Gegenwart in die Vergangenheit der DEFA-Filmfotografie

- Peter Badel im Gespräch mit Christa Köfer und Wolfgang Ebert
Mit einem Vorwort von Dieter Chill



Christine Schorn und Kai Gliese auf einem Karussell in **Die Schüsse der Arche Noah**
(Egon Schlegel, 1982, Foto: Christa Köfer)

Ich kann nur sagen, ein gutes Foto ist nicht einfach.

Christa Köfer, 2023

Die Berufsbezeichnung »DEFA-Filmfotograf« ist seit über dreißig Jahren Geschichte und zugleich ein unscharfer Begriff geblieben. Es stellt sich die Frage, wieso Film und Foto überhaupt zu einem doppelten Wort verbunden wurden. Denn bis in die 1960er-Jahre war im DEFA-Studio für Spielfilme die Berufsbezeichnung »Standfotograf« üblich und jedem Mitarbeiter eines Drehstabs geläufig.

Einige Jahrzehnte später wird alles mittels digitaler Technik produziert und auf Datenträgern gespeichert. Die wenigen aktuellen Produktionen, die noch oder wieder auf Negativmaterial gedreht werden, reproduzieren – auch als Referenz an die über 125-jährige Filmgeschichte – eine im Verschwinden begriffene Kulturtechnik analoger Bildproduktion.

Zurück in die Vergangenheit der DEFA-Kameraassistenten und -assistentinnen. Diese – nunmehr als »Filmfotografen« geführt – waren angesehene Mitarbeiter der Babelsberger Spielfilmproduktionen, die eine hohe Professionalität auszeichnete. Diese Kompetenz ging unter anderem darauf zurück, dass die DEFA-Gewerke mit festen Angestellten arbeiteten, wie auch das speziell ausgebildete Personal der Abteilung Bildtechnik.

Die Vorbereitung einer neuen Filmproduktion begann üblicherweise mit der Lektüre des Drehbuchs, der Planung von Technik und Filmmaterial sowie projektrelevanten Absprachen der Assistenten und Assistentinnen mit ihren Kameraleuten. Während des Drehs arbeitete der »Schärfenassistent« unmittelbar an der Kamera und zugleich in Kooperation mit dem »Filmfotografen«, der parallel als »Materialassistent« für das Ein- und Auslegen der Filmkassetten in der Dunkelkammer zuständig war. Fanden die Aufnahmen in den DEFA-Ateliers (oder der näheren Umgebung) statt, wurde das belichtete Material direkt nach Drehschluss ins Kopierwerk geliefert, das sich auf dem Gelände des Studios befand. Bei Außendrehn wurden Negativproben per Hand entwickelt, um zu kontrollieren, ob eventuell technische Fehler vorliegen.

Vor allem aber waren die »Filmfotografen« für die fotografische Arbeit am Drehort und die Erstellung von werbewirksamem Bildmaterial relevanter Szenen für die spätere Kinoauswertung und zur Verwendung als Pressefotos und anderer Medien zuständig. Die Standfotos wurden üblicherweise nicht während der Filmaufnahmen realisiert, sondern direkt im Anschluss an die jeweils abgedrehte Einstellung. So ergab sich die Möglichkeit, wichtige Szenen nachträglich zu op-

Ich habe lieber während der Proben fotografiert.

Wolfgang Ebert, 2023

timieren. Dazu gehörte, die zu fotografierende Szene standbildgemäß zu arrangieren, bei Bedarf zusätzliches Licht zu setzen und mit den Schauspielenden zu kommunizieren. Die »Filmfotografen« machten also nur selten Schnappschüsse, vielmehr gestalteten sie die szenischen Arrangements im Sinne der Filmhandlung nach. Viel Spielraum gab es dafür nicht, aber die meisten Fotografen arbeiteten mit professioneller Routine: Drehzeit war schon immer wertvoll.

Endete ein Projekt und die letzte Klappe fiel, folgte ein wesentlicher Teil der Postproduktion in Verantwortung der »Filmfotografen«: die Materialsichtung. Unzählige Fotografien gedrehter Szenen mussten sortiert, bewertet und gemäß der filmischen Narration ausgewählt werden. Als nächster Schritt folgte die Gestaltung des obligatorischen DEFA-Fotoalbums, das den Drehprozess, Seite für Seite füllend, nachzeichnete. Jede Aufnahme erhielt eine urheberrechtliche Kennzeichnung mit eigenem DEFA-Signet, das den Fotografen oder die Fotografin persönlich auswies und autorisierte. Und am Ende fügte sich aus den realisierten Standfotos alles zu einer komplexen Struktur inklusive der visuellen Spannungsbögen. Das fertige



Als »Standfotografen« der DEFA arbeiteten nach Recherchen der Autoren:

Wolfgang Bangemann	Herbert Kroiss
Peter Bernhardt	Alexander Kühn
Karin Blasig	Norbert Kuhröber
Frank Bredow	Dieter Lück
Manfred Damm	Lothar Marten
Eberhard Daßdorf	Eduard Neufeld
Peter Dietrich	Waltraut Pathenheimer
Rigo Dommel	Dietrich Pohl
Wolfgang Ebert	Heinz Pufahl
Jörg Erkens	Ingo Raatzke
Klaus Goldmann	Günter Sahr
Michael Göthe	Klaus D. Schwarz
Detlev Hertelt	Siegfried Skoluda
Jürgen Höftmann	Olaf Skrzypczyk
Dieter Jaeger	Max Teschner
Michael Jüttersonke	Hein Wenzel
Dietram Kleist	Klaus Zähler
Christa Köfer	Jochen Zillmer

Album bildete schließlich die Grundlage zur Auswahl für die Dokumentation und alle weiteren Veröffentlichungen zum Film.

Die Zeit der repräsentativen Standfotografie liegt, nicht nur in Babelsberg, lange zurück, aber viele Werke existieren in Archiven und Sammlungen, in Bildbänden und Ausstellungen, und sie sind Gegenstand der film- und medienwissenschaftlichen Forschung sowie einer umfangreichen Fachliteratur. Viele wiederaufgeführte Filmproduktionen (im Kino, Fernsehen oder in anderen Formaten) werden weiterhin gesehen, und etliche der Standfotos wurden für das Publikum zu Ikonen der DEFA-Kinematographie.

Ungeachtet moderner Aufnahmeverfahren und digitaler Tools haben sich die Arbeitsbedingungen (außer bei Großproduktionen) zur Realisierung von Standfotografien deutlich verschlechtert. Statt mit den Darstellenden professionell arbeiten zu können, werden Fotografen und Fotografinnen, die oft weder das Drehbuch noch die gestellten Anforderungen kennen, nur stundenweise engagiert – eine Konstellation, die kaum zu einer befriedigenden Bildqualität führt.

In der kreativsten Zeit der DEFA-Filmfotografie entstanden bedeutende und einprägsame Abbildungen, die zuweilen einen ganzen Spielfilm repräsentieren. Einige herausragende »Standfotografen« vermochten es, das Wesentliche eines Films zu antizipieren und in außergewöhnliche Fotos zu übersetzen. Sie dienten dem bewegten Medium und schufen dennoch zugleich eigenständige und perfekte Werke. Die »Filmfotografen« Christa Köfer und Wolfgang Ebert sind mit ihren Fotografien wichtige Mitwirkende an der DEFA-Geschichte.

Bilder eines ausgestorbenen Berufsstands

Ich lass mich nicht gern fotografieren. Unser Beruf war, jemand anderes zu fotografieren. Wenn mir irgendwas fotografierenwert erschien, bin ich losgerannt und habe fotografiert.

Christa Köfer, 2023

Am 2. und 9. Juni 2023 trafen sich Christa Köfer, Wolfgang Ebert und Dieter Chill mit Peter Badel bei der Fotografin Christa Köfer in Stahnsdorf, um über die Standfotografie der DEFA zu sprechen.

Peter Badel (PB): *Wir treffen uns heute hier, um die auswertende und einordnende filmhistorisch-wissenschaftliche Arbeit zu den Produktionsprozessen innerhalb der DEFA-Studios und zum DEFA-Film mit unseren Erinnerungsberichten zur Filmfotografie der DEFA zu ergänzen. »Oral History« soll Bilder und Entstehungsgeschichte zusammenbringen und den damaligen Arbeitsalltag lebendig machen. Wenn man DEFA als Ideengeschichte beschreibt und für diesen Ansatz die filmischen Ergebnisse untersucht, findet man neben dem Inhaltlichen auch einen ausgeprägten Formwillen. Das zeigt auch das Pathenheimer-Buch¹ mit seiner Vielfalt an dokumentierten Gestaltungsmitteln. Formwillen, ideenreiches Set-Design und eine ausgeprägte Bildsprache sind Bestandteile der DEFA-Geschichte. Aber hat die DEFA auch eine besondere Filmfotografie? Und wodurch erkennt man das Besondere? Man findet die Ablage des DEFA-Fotoarchivs der ehemaligen Fotoabteilung heute im Bundesarchiv in Berlin.*

Wolfgang Ebert (WE): In den dort archivierten Werbealben sind allerdings ganz selten Arbeitsfotos drin. Ganz am Ende im Album gibt es manchmal wenige Fotos vom Arbeitsprozess selbst. Die Arbeitssituationen haben wir aber alle intensiv fotografiert, auch zur Freude der Kollegen und Kolleginnen, und haben die Fotos dann unter ihnen verteilt. Im Mittelpunkt stand jedoch immer die Anfertigung von Werbefotos mit den zentralen Filmfiguren. Auf den Fotos in den Alben findet man hauptsächlich den Regisseur oder die Regisseurin in der Nähe der Kamera oder die Hauptdarsteller und Hauptdarstellerinnen im Gespräch mit Regisseur oder Regisseurin, eher selten auch mit den Kameraleuten.

PB: *Könnt ihr euch erinnern, ob es eine Verabredung gab, was im Filmalbum enthalten sein sollte?*

WE: Nee, das stand nirgends.

Christa Köfer (CK): Aber Erinnerungen trügen ja auch. Wir haben an alles nur noch die guten Erinnerungen. Das Schlechte ist weg und das Gute erhalten wir uns. Das haben wir mitgenommen in die Nachwendezeit und damit erfolgreich unseren Job noch ein paar Jahre weitergeführt. Ich denke, wir haben es nicht schlecht gemacht, ich habe in der Nachwendezeit sehr viel gutes Feedback bekommen.

WE: Und dass die Kollegen und Kolleginnen aus der anderen Welt dann plötzlich gesehen haben, dass wir zwar anders gedacht haben, aber unsere Arbeit trotzdem ganz gut gemacht hatten.

CK: Ja, auch weil wir unseren Job richtig gelernt haben. In der DDR musstest du halt erst einmal nachweisen, dass du das kannst.

WE: Beim Fotografieren hat es nicht geholfen, dass du vielleicht was anderes im Hintergrund hattest, das Par-



Jan Spitzer + Klaus Hecke in **Abschied** (Foto: Wolfgang Ebert)



Jan Spitzer und Regisseur Egon Günther während der Dreharbeiten zu **Abschied** (Foto: Wolfgang Ebert)

fotos oft alleine machen. Bei dem Film sind bestimmt zwei Drittel der Fotos von mir gemacht worden, was aber leider nicht im Einzelnen belegt ist. Ich habe ja auch oft Urlaubsvertretungen gemacht als Filmfotograf, zum Beispiel viel für Waltraut Pathenheimer. Da war ich immer ganz stolz drauf, wenn sie zu mir gekommen ist: Sag mal, Wolfgang, ich habe dann und dann Urlaub ... »Hast du da schon einen Film?« Oder: »Was machst du da? Wäre schön, wenn du das weitermachen würdest.«

PB: *Christa, wie bist du überhaupt zur Fotografie gekommen?*

CK: Ich habe mich immer zu allem hingezogen gefühlt, was Bilder hervorbringt. Ich war als junger Mensch auch im Malunterricht bei der Dessauer Volkshochschule. Und dann dachte ich: Ja, das wäre eigentlich mein Beruf: Malerei. Aber das habe ich mir letztendlich nicht zugetraut. Und dann hatte ich die Eingebung, dass es vielleicht Fotos sein könnten. Außerdem war ich immer fasziniert vom Film. In meiner Heimatstadt Dessau gab es zwei Kinos, und alle Filme, die dort gelaufen sind, habe ich gesehen. Und wenn die dann manchmal erst ab 14 oder 16 Jahren waren, dann habe ich an meiner Maske gearbeitet und teilweise irgendwelche Accessoires aus dem Kleiderschrank meiner Mutter geholt und bin da hingetigert. Manchmal haben sie mich auch zurückgeschickt: »Du bist doch noch gar nicht 14.« Ich habe also sehr viele Filme gesehen, alles, was damals so lief: *Schwarzwaldmädel* oder *Carola Lamberti - Eine vom Zirkus*, all diese Sachen. Dann bin ich dazu übergegangen, mir selbst Geschichten auszudenken, und ich habe Plakate dafür gemalt.

Ich wollte dann zu einer Fachschule für angewandte Kunst gehen, aber da sagte man mir, dass man dafür

einen Beruf haben muss, zum Beispiel Dekorateurin, Fotografin oder Technische Zeichnerin. Das war der göttliche Funke: Fotografie - ich werde Fotografin. Und dann bin ich als 15- oder 16-Jährige mit meinem Rad zum Rat der Stadt, Abteilung Volksbildung oder wie das hieß, geradelt und habe zu so einer älteren Dame gesagt, dass ich gerne Fotografin werden möchte und dass die Foto-PGH² mich auch ausbilden würde, aber dass es keine Stelle dort gibt. Die Dame hat die Welt nicht mehr verstanden. Das ginge nicht so einfach, sagte sie. Und ich erwiderte: »Ich möchte aber kreativ arbeiten.« Dann hat sie mich angeguckt wie ein Pferd und sagte: »Wir haben hier noch eine Stelle als Konditorin und eine als Landschaftsgärtnerin, da können Sie auch kreativ arbeiten.« Und so ging es hin und her, aber letztendlich haben sie mich eingestellt als Laborantenlehrling in der Foto-PGH. Aber während der Lehre haben sie meinen Lehrvertrag dann umgeändert in »Fotograf«. Da war ich gelernte Fotografin, die gerade ihren Abschluss gemacht hatte.

Kurze Zeit danach haben sie mir die Leitung für ein Filial-Atelier übertragen. Ich habe unzählig viele Kinderfotos gemacht und Hochzeitsfotos und Freundschaftsbilder. Als ich die Lehre fertig hatte, habe ich in der Abendschule das Abitur gemacht, denn ich durfte zuvor nicht auf die Oberschule, weil mein Vater Handwerker war, und kein Arbeiter und Bauer. Wir waren so ungefähr eine Klasse von dreißig Leuten. Zum Schluss waren wir noch sechs, die das Abitur gemacht haben. Außerdem lernte ich wunderbar retuschieren und konnte auch Repros machen. Ich denke, dass ich eine gute Ausbildung hatte.

Danach habe ich mich in der Filmfabrik Wolfen beworben, weil ich mal was über Farbfilme erfahren wollte. Es klappte, und ich war in einer Versuchsabtei-

lung. Dort haben wir Filme von anderen Herstellern, also Kodak, Agfa, Fuji und so weiter, im Verhältnis zur Charakteristik von ORWO untersucht. Wir haben chemische und physikalische Prüfungen gemacht und festgestellt, dass der ORWO-Film dicker ist als der Kodak-Film und der Schichtaufbau auch ganz anders ist. Im Detail sah das dann so aus, dass wir mit einem richtigen Dienstwagen losgezogen sind, zwei ORWO-Film-Typen, Kodak-Film, Fuji-Film, Agfa-Film, Gevaert-Film, Russen-Film und Tschechen-Film auch und entsprechend vielen Kleinbild-Kameras. Die hatte ich alle umhängen, und dann ging es in den Wörlitzer Park, um das differenzierte Grün abbilden zu können. Sehr wichtig war die Wiedergabe von Hautfarbe, dafür haben wir auch eine Farbtafel mitgenommen. Dann haben wir immer dasselbe Motiv geschossen und anschließend in Vorführungen mit Chemikern und Physikern den Abgleich gemacht: »... das Rot hier, und hier die Hautfarbe – da müssen wir noch was machen.« Wir haben also geguckt, wo ORWO steht. Meistens war allerdings Kodak der Gewinner.

Dann habe ich auch eine ähnliche Methode mit 8mm-Schmalfilm ausprobiert: acht 8mm-Kameras AK8 nebeneinander geschraubt auf ein Stativ, in jeder Kamera ein anderer Film. Wieder in den Wörlitzer Park, viel differenziertes Grün, rote Blumen, ein bisschen Hautfarbe usw. – und dann alle acht Kameras ausgelöst. Ich konnte sogar ein bisschen schwenken – es waren meine ersten Schwenkübungen mit acht Kameras gleichzeitig auf meinem Brett. Das Ergebnis war immer so, dass man das ORWO-Material sofort erkannt hat, weil es im Kontrast härter ist. Außerdem sind bei ORWO die Farben übereinander gelegt, was zur Dicke des Filmmaterials beiträgt. Die Grundstoffe, die man

zur Filmherstellung braucht, waren nicht gleichbleibend gut, denn die kamen aus der Sowjetunion. Zum Beispiel die Gelatine, worauf diese Schichten gegossen waren. Der ORWO-Schwarz-Weiß-Film ist Spitze, aber Farbe ...

PB: *Wann war das, kann man das genauer sagen?*

CK: Das war, bevor ich zur Filmhochschule kam, Anfang der 60er-Jahre, vielleicht 1963. Dann hat die Filmfabrik mich zum Studium an die Filmhochschule delegiert. ORWO wollte eigentlich eine Werbeabteilung aufbauen und brauchte dafür eine Kamerafrau oder einen Kameramann. Die haben auch Geld gehabt, um Technik einzukaufen. Ich war da drei Tage zur Aufnahmeprüfung: Fotos machen, Filme analysieren und sonst was. Und dann bekam ich die Nachricht, dass ich angenommen wurde, was sie dann nach einer Weile aber wieder zurückgenommen haben. Ich wunderte mich, da ich doch die Aufnahmeprüfung bestanden hatte. Aber es stellte sich heraus, dass sie eigentlich keine Frauen wollten. Mit der Aussage bin ich dann zu meinem Chef gegangen. Und der hat gesagt: »Das wollen wir doch erst mal sehen!« Er hat sich mit Wilkening³ kurzgeschlossen, dann gab es ein bisschen ein Hin und Her – und schließlich musste ich eine zweite Aufnahmeprüfung machen. Wieder bestanden und dort gelandet, wo ich hin wollte. Im Studium haben wir im Praktischen mit Lichtübungen angefangen: weiße Büste vor weißem Hintergrund zum Beispiel. Und mit einer Mentor 13x18-Plattenkamera. Jedenfalls kam dann die Frage, wer den Film in die Mentor einlegt.

PB: *Das konntest du natürlich wie eine Eins?*

CK: Klar, das konnte natürlich nur ich, das war lustig,

Christa Köfer als Kamerastudentin



Christa Köfer auf dem Alexanderplatz, Berlin Ende 1970er



da konnte ich punkten. Und bald ging es weiter mit kleinen Fotosachen: Fotos fürs Besetzungsbüro oder mal bei einer Probe mitfotografieren. Ja, damals im 1. Studienjahr habe ich so schon die ersten Szenenfotos gemacht.

PB: *Was hattest du da für eine Ausrüstung? Eine eigene?*

CK: Ja, ich hatte eine PENTACON six, hatte ich mir erspart. Meine allererste Kleinbild-Kamera war eine EXA 1a. Die hat auch schöne Bilder gemacht.

WE: Die hatte ich auch.

CK: Und dann dachte ich: Nee, das Negativ muss größer sein. Und deshalb eine PRAKTISIX.

WE: Ja, später war es die PENTACON six.

CK: 1965 kam ich an die Filmhochschule und 1970 dann ins DEFA-Studio, denn natürlich wollte ich nicht zurück in die Filmfabrik. Die hatte sich in den Jahren, als ich an der Filmhochschule war, extrem verändert. Erst mal hatte ich nichts, wo ich hätte hingehen können. Aber in dieser Zeit gab es bei der DEFA einen »Filmfotografen«-Notstand. Ich wurde zu Wilkening einbestellt, und der sagte zu mir: »Ich biete Ihnen hier ab sofort eine Festanstellung als Kamerafrau und Standfotografin nach Bedürfnissen des Studios an.« So kam ich als Fotografin zur DEFA.

PB: *So, Wolfgang, jetzt musst du aufholen bis zum selben Punkt. Wie bist du zur Fotografie gekommen?*

WE: Ganz naiv, durch meine Tante, die in Riesa ein Fotoatelier hatte. Da bin ich oft hingefahren und fand das toll mit den großen Plattenkameras, mit denen sie fotografiert hat. Mein Vater hatte, als er aus der Gefangenschaft kam, auch einen Fotoapparat, eine einfache 6x6-Box. Mit der habe ich auch fotografiert und mich ausprobiert. Aber am meisten habe ich bei meiner Tante zugesehen und gelernt, zum Beispiel wie ein Porträt verschieden ausgeleuchtet wird. Da bin ich nach der Grundschule immer mit dem Fahrrad hingefahren, seit ich alleine durch die Gegend fahren durfte. Neben dem Fotohobby habe ich mich später auch für den Schmalfilm interessiert. Damals war die Konfirmation ja noch mit 14. Da habe ich das ganze Geld zusammengespart und mir eine AK8 gekauft. Dazu hatte ich noch einen Projektor, für den ich auch ganz schwer sparen musste. Den habe ich sogar noch im Keller, und die Dunkelkammer habe ich auch noch als Jux, zur Erinnerung.



Wolfgang Ebert beim Einrichten der Kamera mit Jürgen Böttcher und Roland Gräf (oben, Foto: Waltraut Patenheimer) und Roland Dressel (unten, Fotos: Dieter Jaeger)

In der Oberschule gab es verschiedene Arbeitsgemeinschaften. Eine davon war in Großenhain, eine Arbeitsgruppe »Film«, die mit einer 16mm-Kamera, einer russischen Krasnogorsk, arbeitete. Außerdem interessierte mich das Fernsehen. Ich habe mein Abi gemacht und mich dann in Babelsberg an der Filmhochschule beworben. Ich musste in Großenhain unterschreiben, dass ich nicht durch Westberlin fahre, wenn ich nach Potsdam will, obwohl alle wussten, dass es gar nicht anders ging vom Ostbahnhof aus. Dr. Erler, der Oberassistent an der Filmhochschule, sagte, ich soll mich in zwei Jahren wieder bewerben, ich wäre noch zu jung, vorher entweder ein praktisches Jahr machen oder zur Armee gehen.

Aber zur Armee wollte ich nicht, wir waren ja damals ganz friedlich erzogen worden. Die Eltern und Großeltern hatten Kriegserfahrungen, und mein Onkel ist nicht mehr aus dem Krieg zurückgekommen. Während meiner Oberschulzeit gab es die GST, Gesellschaft für Sport und Technik, eine Massenorganisation zur vormilitärischen Ausbildung. Aber ich habe da nie mitgemacht und nie ein Gewehr angefasst. Wenn ich nicht zum Film gekommen wäre, hätte ich auch nie eins in die Hand genommen. Bei *Ich war neunzehn*⁴ bekam ich eine Kalaschnikow, weil ich als Assistent die Schärfe ziehen musste und bei der Handkamera immer wieder ins Bild kam. Also musste ich eine Russenuniform anziehen und neben der Kamera sein, damit Bergmann hin und her schwenken konnte und es nichts ausmachte, wenn ich mit ins Bild kam. Da hatte ich das erste Mal eine Waffe an mir. Jetzt wusste ich, wie schwer so ein Ding ist.

Dr. Erler muss eine gute Verbindung zu Maidorn⁵ in der DEFA-Bildtechnik gehabt haben. Er hat bei Maidorn angerufen und dann hieß es: »Kommen Sie zu uns, und in zwei Jahren können Sie sich wieder bei der Filmhochschule bewerben. Wenn Sie Ihre Arbeit hier gut machen, werden Sie bestimmt an der Filmhochschule genommen.«

PB: *Aber du konntest doch noch nichts Solides, was man in der Abteilung Bildtechnik braucht, oder?*

WE: Ich war zunächst Kamerahilfe, so habe ich angefangen. Peter Dietrich hat mich aber schnell und umfassend angelernt. Wahrscheinlich habe ich mich in der Bildtechnik so gut gemacht, dass ich vor meiner erneuten Filmhochschul-Bewerbung zu Professor Wilkening in die Direktion des Studios bestellt wurde. Oben bei Frau Eierle vorbei, Wilkenings gefürchteter Sekretärin, und da saßen schon Maidorn und Wilkening. Sie sagten, dass sie mit mir sehr zufrieden sind und dass sie für mich eine ganz tolle Perspektive haben. »Wir brauchen nämlich auch gute engagierte Kameraassistenten.« Und außerdem könnte ich mit

ihrer Unterstützung an der Betriebsakademie einen Fotografen-Abschluss machen.

Ich durfte übrigens nach den zwei Jahren auch schon oft die 2. Kamera machen: Bei Horst Hardt war ich zum Beispiel an der Ostsee mit dem Regisseur Herrmann Zschoche für *Lütt Matten und die weiße Muschel*. Da habe ich jedes Wochenende Möwen und Wellen gedreht, das habe ich alles mit der Kamera alleine gemacht. Die Muster kamen erst drei, vier Wochen später. Und Hotte war zufrieden. Das wirklich Gute war ja, man hat 25 Mark Drehzulage pro Drehtag steuerfrei bekommen. Das war für meine damaligen Verhältnisse eine stolze Summe. Ich habe erstaunlich viel drehen dürfen. Einmal zum Beispiel bin ich für Kameramann Michael Göthe eingesprungen, er musste für drei Tage weg, mitten im Dreh. Er hat mich gefragt: »Wolfgang, willst du das für mich machen? Ich habe schon mit dem Regisseur geredet.« Das war Peter Hagen vom Fernsehen, es war ein Krimi. Peter Hagen drehte schon damals viel mit der Handkamera, was mir sehr lag. Insgesamt dachte ich jedenfalls: Das geht ja gut weiter, durch die viele Praxis kannst du trotzdem noch Kameramann werden.

In der Zeit habe ich vielleicht einen der größten Fehler gemacht. Jemand, der beim Fernsehen war, erzählte mir, dass das Fernsehen eigene Kameraleute ausbildet für ihre Film- und Studio-Kameras. Er wusste, was meine Ambition war. Und es hieß dann, ich könnte sofort übers Fernsehen mit einer Delegation an der Filmhochschule studieren. Sofort, ohne Prüfung. Er hatte das schon alles vorbereitet. Aber ich war so blöd und habe es gar nicht ernsthaft erwogen, über das Fernsehen »Kamera« zu studieren. Ich blieb bei der DEFA, habe erfolgreich die avisierte Fotografenausbildung abgeschlossen und danach automatisch immer mehr fotografiert.

PB: *Ich kenne dich eigentlich immer als Fotografen. Seit ich 1975 in die DEFA kam, hast du fotografiert.*

WE: Ja, das habe ich ja auch gern gemacht. Nach der Wende habe ich zunächst wieder mehr klassisch als Assistent gearbeitet. Roland Dressel zum Beispiel wollte mich immer als Assistenten haben, ich sollte stets an seiner Seite sein. Ich habe dann später auch wieder Filme fotografiert, zum Beispiel einen von Rainer Simon, in Hamburg, nach der Wende. Dort gab es einen Westproduzenten, der sagte, bei dem Foto müssen die und die drauf sein. Sie haben mir dann an wenigen Tagen alle Schauspieler und Schauspielerinnen auf einmal bestellt und dann sollte ich sein Wunsch-Foto, völlig Set- und Regie-unabhängig, machen. Das hatte natürlich mit den situativen Filmfotos, wie ich sie von früher kannte, überhaupt nichts mehr zu tun. Die aktuellen Fotos waren sofort in irgendeiner Illustrierten drin,

und da standen vier Schauspieler nebeneinander, die sich im Film von Weitem mal gesehen haben, aber in der Dreh-Wirklichkeit überhaupt nicht.

CK: Und dann möglichst noch im Halbkreis aufstellen ...

WE: Ja, so ungefähr war es. Und es war natürlich auch irgendwo am Hauptschauplatz.

PB: *Woher wusste man damals in der DEFA, welche Fotos gebraucht werden?*

WE: Als engagierter Assistent hat man die Fotos gemacht, die mit dem jeweiligen Bildstil und dem Inhalt des Films korrespondierten. Im Drehstab und der täglichen Zusammenarbeit merkte man schnell, worauf es im Film jeweils ankommt. Dieses Herauslesen der Erwartungen wurde bei mir immer besser und besser, sodass die Leute mich als Fotografen immer schon in der Planung bestellt haben.

PB: *Christa, du kamst von der Filmhochschule und kanntest die DEFA eigentlich nicht. Woher wusstest du, was gewünscht wurde? Wer war deine Lehrerin oder dein Lehrer in der DEFA?*

CK: Mir war als Filmfotografin schon klar, dass ich den Film irgendwie dokumentieren müsste, sowohl die Arbeitsprozesse wie den Inhalt des Filmes. Ich habe viel von den Kollegen gelernt, aber auch viel Fotoliteratur gelesen. Und ich habe natürlich vorher die Drehbücher gelesen und mir Notizen gemacht. Nach der Wende habe ich im Westen bei irgendeiner Serie gearbeitet. Und als ich an den Drehort komme und sage, ihr macht gerade die und die Szene, ich möchte gern dabei fotografieren: »Du hast das Drehbuch gelesen?« Ich sage: »Ja, natürlich.« - »Das haben wir ja noch nie erlebt, dass ein ›Standfotograf‹ so gut Bescheid weiß.«

Natürlich hatte ich das Drehbuch gelesen und habe mir schon vor meinem geistigen Auge gedacht: Das und das möchte ich auf jeden Fall fotografisch festhalten. Aber das Blöde ist ja, dass dann immer irgendwelche Redakteure oder Redakteurinnen mitreden und dir dann nur eine bestimmte Anzahl an Tagen geben.

WE: Genau.

PB: *Wir hatten bei der DEFA ja alle ein Festgehalt, da konnte man jeden Tag am Drehort sein und drei, vier Monate im Filmteam zusammenarbeiten.*

WE: Ja, aber unser »Filmfotografen«-Dasein war ja auch daran gekoppelt, dass wir 2. Assistent waren, also auch Kameraassistent oder -assistentin im herkömmlichen Sinn. Wir haben nebenbei die Kassetten eingelegt, wir haben mitgeholfen, alles hin- und herzutragen und Licht zu gestalten und zu messen. Es war also nicht so, dass wir rumgestanden haben, sondern wir waren effizient integriert. Wir waren da-

ran gewöhnt, zuvor das Drehbuch zu lesen und uns Gedanken zu machen. So konnten wir auch manchmal eingreifen und zum Beispiel die Kamera kurz abbauen, wenn sie für ein Foto störte. Wobei vor allem Waltraut dieses Vorrecht nutzte. Bei den Proben ging es in der Regel nicht wegen des Auslöse-Krachs, weil die PENTACON six viel zu laut war, aber wir hatten die Vorgabe, mindestens 6x6 zu fotografieren. Die Kameras sind ja später zum Glück leiser geworden.

CK: Diese PENTACON six ist ja eigentlich keine schlechte Kamera und die Objektive waren Spitze. Aber ich habe mal einen Film mit hochkarätigen Tänzern gemacht, die verschiedene Choreografien getanzt haben. Mit einem 250stel an der Six war im Ergebnis alles verwischt und unscharf. Dann bin ich zu Achim König in die Bildtechnik. Er hat die Zeiten ausgemessen, und es war immer ein 60stel Sekunde Belichtungszeit. Egal, was man eingestellt hat. Als wir dann in der Komischen Oper im Ballettsaal gedreht haben und an den Wänden diese herrlichen Fotos hingen, wo die Tänzer springen und trotzdem alles scharf ist, denke ich: Verdammte Scheiße ... Da entstand bei mir der Gedanke, dass ich eine Kamera brauche, die mich nicht im Stich lässt. Fortan habe ich alles Westgeld gespart, was mir geschenkt wurde oder habe selbst umgetauscht, 1:5 oder 1:7. Bis es dann für eine Nikon FE2 gereicht hat. Zuerst wurden die Prospekte für mich rüber geschmuggelt, dass ich gucken konnte, was am besten passt. Und dann hat sie im Westen jemand für mich gekauft und übergebracht. Mit dieser Kamera habe ich lange gearbeitet ...

PB: *Ganz am Schluss hat die DEFA Mamiya-Ausrüstungen zur Verfügung gestellt, erinnere ich mich.*

WE: Ja, das waren 4,5x6-Kameras. Da mussten die Produktionsleiter immer extra einen Antrag stellen, dass man die Kamera gekriegt hat. Das waren aber auch nur die letzten drei oder vier Jahre vor der Wende. Bei *Lotte in Weimar* mit Lilli Palmer habe ich auch offiziell mit Kleinbild fotografieren dürfen. Das war eine DEFA-Produktion, die indirekt vom Westen mitgetragen wurde. Dafür habe ich eine Nikon-Kleinbildkamera bekommen und durfte damit fotografieren. Ich hoffte, dass sie mir die Nikon zum Schluss schenken, aber die hat der westliche Produktionsleiter wieder mitgenommen.

Ich war ja als Fotograf und Assistent ganz nah dran an den Darstellenden und habe immer alles gehört, was Lilli Palmer Egon Günther so erzählt hat. Oft war ich auch für sie das Sprachrohr zu Erich Gusko, dem Kameramann. Nebenbei muss ich einen Gag erzählen: Die Produktion hatte extra eine Suite im Hotel Cecilienhof feingemacht, aber dann hat Frau Palmer schon nach zwei Tagen gesagt, dass es stinklangweilig dort ist und sie sofort wieder an den Ku'damm will. Einer



Regisseur Egon Günther, Lilli Palmer und Martin Hellberg
bei den Dreharbeiten zu **Lotte in Weimar**
(Egon Günther, 1975, Foto: Wolfgang Ebert)

bei uns hat zumindest gejubelt, der DEFA-Kraftfahrer, den sie nur für sie mit einem Wartburg-Coupé engagiert hatten. Von diesem Tag an durfte er jeden Tag morgens und abends rüberfahren. Das durfte keiner richtig wissen, aber es wurde eben gemacht.

PB: *Gab es überhaupt Gesprächsrunden innerhalb der DEFA, in denen man sich darüber verständigt hat, wie die andere oder der andere fotografiert?*

WE: Ja, wir haben uns natürlich gegenseitig ausgetauscht, aber in der Kantine. Wir alle wollten ja unbedingt bessere Technik. Denn was mich bei einer 6x6-Kamera am meisten gestört hat, war, dass man Bewegungen so schlecht aufnehmen konnte. Und nach zwölf Bildern war es ja auch immer zu Ende. Aber für die Nikon, die ich damals bei **Lotte in Weimar** und auch bei **Pestalozzi** hatte, haben sie mir extra einen Motor gegeben, den man anschrauben konnte. Damit ging das »tat tat tat tat«, und ich konnte die perfekten Bilder danach raussuchen. Stellt euch vor, wie schön das war.

PB: *Bei den Dokumentarfilmern gab es Leute, die mit Filmresten fotografiert haben. Die Reste wurden in die Kleinbild-Patronen eingerollt. Habt ihr so auch Farbe fotografiert?*

WE: Ja, das haben wir auch so gemacht. Die hat ja das Kopierwerk als sogenannte Leicas entwickelt und meistens sogar auch ein Positiv davon gezogen. Das Negativ, das haben wir gekriegt. Aber Kleinbild war seitens der Fotoabteilung nicht legitimiert zum Drucken. Der »Filmspiegel« oder die »Für Dich« würden das ablehnen – es gab noch »Film und Fernsehen« und »FF Dabei« ...

PB: *Habt ihr Technik privat, zum Beispiel eine Kamera oder einen Blitz, gehabt und versucht, die in die Produktionen einzubringen?*

CK: Ich habe dem Produktionsleiter gesagt, dass ich das und das quasi vermieten möchte und habe dann 5 Mark pro Tag bekommen. Aber das war erst in den letzten Jahren. Als ich dann die Nikon FE2 hatte, habe ich angefangen, diese High-Speed-Filmenden zu konfektionieren und damit zu arbeiten. In der Fotoabteilung ging das am besten mit einem Kollegen aus Tschechien, der hat gute Bilder daraus gemacht. Mein Mann Andreas Köfer hat sich dann noch für Filmfotografie mit Kleinbild engagiert. Er ist mit den Bildern zu Gert Golde⁶ gelaufen und hat gesagt: »Guck doch mal ...« Und dann ist das auch gestattet worden. Die Qualität war einfach besser, das war das entscheidende Argument.

PB: *Werner Bergmann hat das zum Beispiel bei Ich war neunzehn auch unterlaufen und hat Kleinbild fotografiert.*



Lilli Palmer und Jutta Hoffmann in **Lotte in Weimar**
(Foto: Wolfgang Ebert)

WE: Werner Bergmann hat sich aus stilistischen Gründen mit Kleinbild durchgesetzt bei *Ich war neunzehn*. Er hatte ja diesen Leica-Nachbau, und damit hat er die *Ich war neunzehn*-Fotos gemacht, sieht klasse aus. Konrad Wolf war einer, der Werner Bergmann ganz in Anspruch genommen hat bei diesem außergewöhnlichen, persönlichen Film.

PB: *Gab es Kollegen oder Kolleginnen, die nur Fotografie gemacht haben?*

WE: Ja, Waltraut Pathenheimer, und zuvor noch Hein Wenzel – die haben ausschließlich fotografiert. Karin Blasig auch. Aber die war nach kurzer Zeit eher die fotografische Verbindung zur Presse.

PB: *Wie würdet ihr spezifische atmosphärische Momente im Drehteam hinter der Kamera beschreiben?*

CK: Wenn man das vergleicht und Ost und West gegenüberstellt, würde ich es so sagen: Bei der DEFA gab es super Leute. Zum Beispiel unter den Beleuchtern: Peter Meister, Herbert Icker oder Manfred Kappel – die waren Spitze. Und dann gab es auch welche, die waren unangenehm prölig: »Wenn Sie die Lampe im Foto stört, Sie wissen ja, was ein Kasten Bier kostet.« Das fand ich furchtbar, das gab es im Westen so nicht. Die Leute waren disziplinierter, habe ich das Gefühl. Und auch dass zum Beispiel in den Drehpausen alle Frauen im DEFA-Team dasaßen und strickten – das ist ja heute unvorstellbar. Oder dass jemand mal schnell weg war, in die Kaufhalle, was einkaufen, wenn wir in Berlin zum Drehen waren. Das war oft so, dass einer aus dem Ressort dafür abkommandiert war, Bier, Kartoffeln, frische Eier, Sardinen usw. zu besorgen, wenn es was gab.

WE: Aber Christa, wir an der Kamera waren ja diejenigen, die eigentlich nie wegkonnten. Wenn Proben waren, mussten wir immer dabei sein. Mit Roland Dressel zum Beispiel, auch mit Günter Jäeuth, auch mit Günter Haubold haben wir immer so komplex und vorbereitend gearbeitet, dass gleichzeitig im Hintergrund die nächste Einstellung bereits vorbereitet wurde. Wir hatten gar keine Zeit, den Drehort zu verlassen. Da habe ich so manches Mal gedacht: Mensch das hätte ich auch gebrauchen können, was die anderen eingekauft haben.

PB: *... da bekamst du die Diktatur des Proletariats zu spüren ...*

WE: Wir Kameraassistenten haben für außergewöhnlich atmosphärische Bilder Überstunden gemacht. Wenn Roland gesagt hat: »Ihr fahrt jetzt mit dem Kamerabus hinter der Regie her«, dann haben wir das gemacht. Und wenn die alle schon zu Hause waren, dann ist Roland eingestiegen: »Ist bei euch noch Platz? –



Carmen-Maja Antoni mit Marc Poser bei den Dreharbeiten zu *Kindheit* (Siegfried Kühn, 1986, Foto: Christa Köfer)

Ja? – Ich fahre auf den Kisten hinten mit ...« Und wenn es nötig war, haben wir die Kamera in der Landschaft aufgebaut und unter Umständen noch anderthalb Stunden gewartet, weil die Sonne noch nicht an der richtigen Stelle durch den Baum schien, und haben dann gedreht. Das war selbstverständlich, weil es uns selbst Freude gemacht hat. Roland war sehr dankbar. Selbst nach der Wende, als Roland als Kameramann ausgezeichnet worden ist, hat er mir für über 1.000 Mark einen Fotoapparat geschenkt. Eine Konica HEXAR, die fast lautlos war beim Fotografieren während der Proben. Und Roland ist ja auch überall hingerannt, bis zu Pontius und Pilatus, dass ich bei allen Filmen überallhin mitfahren konnte. Und so haben wir gemeinsam Filme gemacht – bis zum letzten Tag.

PB: *Gibt es auch ein Foto, wo etwas nicht geklappt hat, was ihr aber gerne gehabt hättet oder unbedingt haben wolltet? Das ist in dem Beruf doch das hohe Risiko.*

CK: So was gab es auch. Ich habe einige Sachen erlebt, an die ich nicht so gerne denke. Zum Beispiel hatte ich mir mal einen intelligenten Blitz gekauft. Kennt ihr das? So einen Blitz, der selbst misst und angeblich die Dosis des Blitzes variabel steuert. Er soll dann das Licht dahin schicken, wo die Schärfe ist. Ich hatte es vorher auspro-

biert, da hat es geklappt - wunderbar. Ich war happy und sollte dann Carmen-Maja Antoni für den »Stern« fotografieren. Ich bin da hin, hab auf DIA-Film fotografiert, und als ich den Film entwickeln lasse, denke ich, mich tritt ein Pferd. Das Gesicht war viel zu hell, es war durchsichtig. Da war zu viel Blitz im Gesicht, und ringsum war alles in Ordnung. Das Foto war nicht zu verwenden, absolut nicht, man konnte auch mit Photoshop oder sonst einem digitalen Zauber nichts machen. Ich sagte zu Carmen-Maja Antoni, dass ich noch mal zu ihr kommen muss. Sie hatte aber überhaupt keine Zeit. Dieser Termin beim »Stern« stand aber und wir verabredeten uns für früh um 9 Uhr. Nun gehe mal los und fotografiere eine Frau, die gerade aus dem Bett gestiegen ist und die nicht mehr ganz jung ist. Das wurde das schlechteste Foto, das ich in meiner Laufbahn gemacht habe. Im »Stern« wurde es trotzdem abgedruckt. Ich hatte Gott sei Dank noch ein schönes Szenenfoto aus *Kindheit*, wo Carmen-Maja Antoni im Nachthemd dieses Kind auf der Schulter trägt und über so ein Brett balanciert. Das hat bei der Veröffentlichung dann alles rausgerissen. Aber ich habe mich geschämt für dieses Bild - und gerade gegenüber Carmen-Maja Antoni, die so eine nette Person ist, eine so reizende Frau.

Und dann habe ich mal Billy Wilder fotografiert mit der Konica HEXAR. Die nahm ich, weil sie so wunderbar leise ist. Aber sie hat zwei Einstellungen für die Schärfe - unendlich und Autofokus. Ich hatte die Schärfe zunächst dummerweise auf unendlich, also war die Wand scharf und Billy Wilder war unscharf. Glücklicherweise habe ich es gemerkt, als wir rausgegangen sind, und habe dann noch ein paar scharfe Fotos von ihm machen können.



Regisseur Frank Beyer und Kameramann Peter Ziesche (Michael Gwisdek hinter Ziesche) und Hauptdarstellerin Christiane Heinrich bei *Der Verdacht* (Foto: Christa Köfer)

WE: Ich wollte noch etwas zu Waltraut nachtragen: Waltraut Pathenheimer hat immer bei Filmen mit dem Szenenbildner Alfred Hirschmeier fotografiert. Zum Beispiel hat Hirschmeier mit Frank Beyer und Günter Marcinkowsky *Königskinder* gemacht. Er hatte immer sehr genaue Motivfotos und hat damit fast ein Storyboard mit Überzeichnungen vorbereitet. Er konnte alle denkbaren Filmbilder aus den Besprechungen heraus skizzieren und hat daraus sein Optisches Drehbuch gefertigt. Waltraut hat sich dann die Storyboard-Zeichnungen angeguckt und daraus ihre Fotosituationen vorab ausgewählt. Damals gab es übrigens Überlegungen, den 2. Assistenten, also den Fotografen bzw. die Fotografin einzusparen und zum Beispiel den Filmarchitekten oder den Requisiteuren diese Aufgabe zu übertragen. Man dachte auch daran, die Maske zusätzlich mit den Fotos zu beauftragen.

PB: *Die Kollegen und Kolleginnen hatten aber keine fotografischen Grundlagen.*

WE: Aber sie haben immer Anschlussfotos von ihren Frisuren und Masken gemacht. Und deshalb dachte man, dann können sie das andere ja vielleicht gleich mitmachen. Damals hieß es ja auch noch nicht »Filmfotograf«. Man suchte jemanden zwischen Maske, Requisite und Bildtechnik, der die Fotos am Drehort mitmachen kann, weil er sowieso anwesend ist.

CK: Der letzte DEFA-Film für mich war *Der Verdacht* von Frank Beyer, mit ihm habe ich auch den ersten Nachwendefilm *Sie und Er*⁷ gemacht. Danach kamen all die Filme, die ich in den Alben, die wir hier gerade ansehen, zusammengestellt habe. Insgesamt waren es 65 Filme oder Serien.



Porträt des Regisseurs Frank Beyer bei *Der Verdacht* (Frank Beyer, 1990-1991, Foto: Christa Köfer)



Eigentlich habe ich für jeden Film immer ein extra Album angefertigt. Dann hat sich aber ergeben, dass Produktionen gesagt haben: Zeigen Sie mal was her, was können Sie denn so? Da kann man dann schlecht mit fünf Alben losziehen, um sich zu präsentieren. Also habe ich mir ein Album gebaut, in dem von jedem Film etwas drin war, aber eigentlich wenige Fotos, die meinen Arbeitsumfang wirklich zeigten. Hier zum Beispiel habe ich als Antwort von John Schlesinger einen Brief bekommen, in dem er sich für meine Fotos bedankt – und für meinen Humor.

Eines Tages rief mich ein Produktionsleiter an, er hätte gerade eine visuell aufregende Produktion, eine halbbiografische Miniserie über Hans Christian Andersen. Aber leider musste ich ihm sagen, dass ich gerade in zwei Fernsehfilmen drin bin und damit voll beschäftigt. Er erwiderte: »Steig aus, du musst herkommen.« Und dann bin ich ausgestiegen, das erste Mal überhaupt. Vorher hatte ich einen Pressefotografen kennengelernt, der gern Standfotos machen wollte, weil ihn die Pressearbeit angeödet hat. Den habe ich angerufen, und der hat dann meine beiden Jobs übernommen – und ich bin bei *Andersen*⁸ eingestiegen. Schon am ersten Tag hatte ich eine Auseinandersetzung mit dem 1st AD⁹. Sie drehten alles mit zwei 35mm-Kameras in der Originaldekoration, und ich fand keinen Platz zum Fotografieren.



Als ich darum gebeten hatte, die Szene noch mal für die Fotos zu wiederholen, wies er mich ab, weil ihn das zu viel Zeit kosten würde. Nur durch die Hilfe des Regisseurs kam ich dann doch zu meinen Fotos. Der 1st AD hatte argumentiert, dass er seit 14 Jahren keine zusätzliche Zeit für Fotos kennen würde, worauf ich ihm erwiderte, ich bin bereits 35 Jahre Standfotografin und würde sehr schnell sein für gute Fotos, auch wenn ich nach der Szene einige Minuten bräuchte. Ich bin hier, um gute Fotos zu machen. In dem Moment kamen der Regisseur und der Produzent dazu und ermöglichten mir meine ganz normale Arbeit als Fotografin. Später habe ich dann einen Blimp¹⁰ mitgebracht und versuchte, so gut es eben geht, schon bei den Proben, meine Bilder zu bekommen.

Wir haben 64 Tage gedreht und am Ende wurde ich sogar immer gefragt, ob ich in den Umbauzeiten noch einen Foto-Slot haben möchte. Am letzten Drehtag, das Licht ging aus und die letzte Einstellung war im Kasten, habe ich einen Projektor eingeschaltet und eine Diashow mit allen Arbeitsfotos veranstaltet. Es



Jörg Gudzuhn als Stannebein in *Das Luftschiff* (Rainer Simon, 1982, Fotos: Wolfgang Ebert)

war ein herrlicher Moment und zugleich Abschluss dieser Zusammenarbeit. Für den 1st AD hatte ich eine Sequenz eingebaut, die ihn zwar aktiv, aber dennoch in einer grotesken Situation zeigte: Er hatte, um einen Take zu beschleunigen, einem Darsteller vorgespielt, wie man sich als Freier in einem historischen Puff zu verhalten hätte, und nun löste die Dokumentation dieses Vorgangs jede Menge Heiterkeit aus.

PB: *Schöne Geschichte, Christa. Wie war das bei dir, Wolfgang? Wie erfinderisch musste man als Filmfotograf sein, um seine Bilder zu bekommen?*

WE: Ich habe mit dem Kameramann Günter Haubold in Buchara und Samarkand gedreht. In diesen Weltkulturerbe-Stätten, in denen es schattig und stockdunkel war im Vergleich zu draußen. Wir durften kein elektrisches Licht verwenden, nur natürliches. Aber dann haben wir über fünf Sonnenblenden die Sonne eingespiegelt und hatten ein richtiges Führungslicht innerhalb der Hallen – nur mit der Sonne von draußen. Das musste natürlich alle paar Minuten immer nach dem Sonnenstand nachgerichtet werden. Mit einer der fünf Blenden haben wir die Sonnenbewegung immer nachgestellt, und das Licht durch den Eingang.

Andere Filme, die ich fotografiert habe, waren zum Beispiel Egon Günthers *Lotte in Weimar* mit Lilli Palmer und *Abschied*. Und *Das Luftschiff* und *Die Frau und der Fremde*, beide von Rainer Simon. *Lotte in Weimar* war für mich eine wirklich interessante Zusammenarbeit. Ich hatte dort alle Möglichkeiten, sowohl als Assistent wie auch als Filmfotograf. Oft wurde ich vom Regisseur unterstützt, wenn die Schauspieler und Schauspielerinnen bereits erschöpft in den Ruhemodus übergegangen waren. Er verstand es, sie alle zusätzlich für Fotos zu motivieren. Oft fragte er mich, ob ich bestimmte Dinge in den Hauptproben mitfotografieren könnte, oder ob es besser wäre, danach zu fotografieren und die Bilder nachzustellen. Das konnte ich dann selbst entscheiden. Egon Günther hat auch genau gewusst, warum er gute Fotos in großer Anzahl haben wollte. Das war bei Rainer Simon und Kameramann Roland Dressel genauso. Rainer hat sich aber bei den Fotos eingemischt, vor allem dann, wenn er das Gefühl hatte, dass die Darstellenden vor der Kamera nicht genug Intensität hätten. Nach wie vor reagieren sie anders auf einen Regisseur als auf einen Fotografen.

Ich persönlich habe lieber die Proben fotografiert. Denn nach dem Drehen hatten die Leute in der Regel etwas Luft abgelassen oder waren regelrecht platt und man bekam dann oft nur den zweiten Aufguss der Szene. Heute ist es ein bisschen anders. Durch die allgemeine Medieneiligkeit sind Schauspieler und Schauspielerinnen viel mehr an den Fotos interessiert.



Regisseur Rainer Simon, Kameraassistent Norbert Kuhröber und Kameramann Roland Dressel bei den Dreharbeiten zu *Die Frau und der Fremde* (Rainer Simon, 1984, Foto: Wolfgang Ebert)

Die Fotos von *Das Luftschiff* gefallen mir auch heute noch sehr. Dieser Film war voller visueller Herausforderungen. Ich habe da als alter Fotograf auch mitgespielt, natürlich ohne Text und mit den Tätigkeiten, die man sowieso gewohnt ist. *Die Frau und der Fremde* war filmisch auch interessant. Das war der Film, der auf der Berlinale den Goldenen Bären bekam, den aber später keiner mehr gesehen hat, weil die Streitigkeiten um die Buch- und Nutzungsrechte dem entgegenstanden. Bei *Abschied*, diesem schönen, in Schwarz-Weiß gedrehten Spielfilm, habe ich an der Seite von Kameramann Günter Marczinkowsky fotografiert, der



Joachim Lätsch, Kathrin Waligura und Peter Zimmermann in *Die Frau und der Fremde* (Foto: Wolfgang Ebert)



zwei Jahre zuvor auch *Spur der Steine* von Frank Beyer gedreht hatte.

CK: Mit Kameraleuten habe ich mich auch immer gut verstanden, mit Regisseuren und Regisseurinnen aber auch. Zu *Die Architekten* bin ich gekommen, weil mein Mann Andreas da Kameramann war. Und auch, weil ich mit dem Regisseur Peter Kahane schon lange bekannt und befreundet war. Ich habe die Entstehung des Buches und die Konflikte darum bereits im Vorfeld miterlebt. Und natürlich wollte ich bei dem Film unbedingt die Fotos machen.

Beim *Tangospieler* war es so, dass der Film die absurde Idee enthält, dass ein Mensch fürs Musizieren in den Knast kommt. Ein Mensch, der an der Uni als Dozent arbeitet, wird wegen eines Tangos, den er auf einer Studentenveranstaltung spielt, verhaftet und landet tatsächlich im Knast. Da hat sich ein ganzes kleinkariertes politisches System entlarvt und lächerlich gemacht. Das gab es sicherlich viel zu oft, dass Leute wegen so einer Kleinigkeit in Schwierigkeiten gekommen sind. Im *Tangospieler* hat man Straßen von Berlin gesehen, die fast völlig ohne Autos waren. Es war noch die Zeit, bevor sich alle Leute Autos kaufen konnten. Bei *Tangospieler* hat Roland Gräf Regie gemacht, und Peter Ziesche war der Kameramann. Das waren für mich zwei sehr interessante Filme, die habe ich mit außerordentlichem Engagement fotografiert.

Architekten ist ein Dokument der Endzeit der DDR mit Brisanz. Denn die Architekten im Film konnte man mit jeder Berufsgruppe auswechseln. Den Filmemachern zum Beispiel ging es ja auch nicht besser. Ich hätte mich gefreut, wenn der Film gleich auf der Berlinale gelaufen wäre. Er war ja schon eingeladen. Aber Peter Kahane als Perfektionist hat gesagt, dass er den Film erst mal richtig fertigstellen will. Peter wollte keinesfalls mit einem nicht ausgereiften Film auf der Berlinale vertreten sein.

PB: Bei *Motivsuche* von Dietmar Hochmuth war das 1990 auch so. Plötzlich waren alle scharf auf den Osten. Als in der Akademie der Künste ein Rohschnitt gezeigt wurde, war es brechend voll. Der Film kam auch gut an, aber ist danach dennoch nie wieder richtig ins Kino gekommen. Die Menschen hatten plötzlich ganz andere Interessen.

CK: Die Leute dachten nur an sich und weniger an die Filmkunst. In *Architekten* wurden bei der Figur des



Michael Gwisdek und Corinna Harfouch (oben) und Kameramann Peter Ziesche und -assistent Frank Bredow (unten) bei *Der Tangospieler* (Roland Gräf, 1990, Fotos: Christa Köfer)



PB: *Christa, wie hast du die Wende erlebt?*

CK: Eine große Unsicherheit hatten wir ja damals alle. Natürlich musste man sich jetzt selbst die Aufträge besorgen, Kontakte knüpfen, Kontakte halten. Und in der Arbeit so überzeugend sein, dass die Leute dich nicht vergessen. Ich hatte aber auch Glück, dass es gleich weiterging nach der Wende mit Frank Beyers *Sie und Er* mit Senta Berger und Reimar Johannes Bauer. Ich kam sehr gut aus mit Senta Berger, sie fühlte sich nicht bedrängt oder ständig belauert von mir. Ich hatte eigentlich immer ein gutes Verhältnis zu den Schauspielern und Schauspielerinnen, weil ich geduldig und gut vorbereitet war und ihnen die Fotos zur gegenseitigen Abstimmung gern vorgelegt habe. So habe ich es immer gehalten: den Leuten mit offenem Visier gegenüberzutreten, dass sie mir vertrauen konnten.



Ich habe aus meiner Fotografie-Arbeit in der DDR und der DEFA-Erfahrung meine menschliche Art mit in den Westen gebracht. Das war meine Basis und technisch hatte ich mich nach Möglichkeit stetig verbessert. Gegenüber jungen Kollegen dachte ich manchmal, dass man nicht alles machen muss, was man machen kann, und auch nicht jeden aktuellen Look sofort kopieren. Fotogenität ist ja auch Geschmackssache. Die einen finden ein gefurchtes Gesicht eines 85-Jährigen schön, und andere achten auf Augenabstand und die Höhe der Wangenknochen. Dann entstehen diese geschönten Bilder, aus denen alle Lebensspuren getilgt wurden. Ich denke immer: Naturbelassen, wie es Peter Kahane nannte, ist doch nicht schlecht.



Nach der DEFA hatte ich insgesamt das Glück, interessante Filme mit wirklich guten Leuten machen zu können. Ich habe dabei sehr gute Kameraleute aus dem Westen kennengelernt und bekam sehr gutes Feedback. Die haben vielleicht die etwas andere Arbeitsweise von uns bemerkt und es ist ein sehr freundschaftlicher Umgang miteinander entstanden. Das hat mir Kraft und Mut gegeben, immer weiterzumachen.

PB: *Wolfgang, und wie hast du die Wende erlebt?*

WE: Wir haben den *Ödipus (Der Fall Ö.)* vorbereitet, mit Rainer Simon und Roland Dressel. Gedreht werden sollte im November 1989 in Griechenland. Es ging darum, wer mitfahren kann nach Griechenland. Dann kam die Wende. Und es gab keine Reisekader-Bestimmung



Das Drehteam von *Die Architekten* auf der Demo am 4. November 1989 am Alexanderplatz. Kurt Naumann und Regieassistentin Irene Weigel (oben) und Kameramann Andreas Köfer und Regisseur Peter Kahane (2. von oben) (Fotos: Christa Köfer)

mehr. Dadurch konnten bei diesem Film endlich die kompetenten Leute mitfahren, und nicht nur diejenigen, die als Reisekader zugelassen waren.

Nach der Wende war ich dann ziemlich schnell von der Art des Umgangs mit Fotografen auf dem freien Markt genervt. Darauf hatte ich keine Lust und wollte stattdessen nur als Assistent mit Kameraleuten arbeiten, die ich aus der Zusammenarbeit schon von früher kannte.

CK: 2011 habe ich aufgehört, berufsmäßig zu fotogra-

fieren. Und seitdem habe ich manchmal diesen Traum: Und zwar träume ich von einem Filmset, wo unheimlich viel los ist. Ich gucke und sehe und denke: Ja, das fotografiere ich. Und dann finde ich meine Kamera nicht. Die Kamera ist weg. Ich laufe rum und renne. Und immer wieder die Frage: »Hast du meine Kamera gesehen, hast du meinen Kamerakoffer gesehen?« Und die Szene läuft! Aber ich finde meine Kamera nicht, ich wache auf und bin schweißgebadet. ■



Foto während des Gesprächs im Juni 2023 aufgenommen: Peter Badel, Christa Köfer, Dieter Chill, Wolfgang Ebert

Endnoten

- 1 Pathenheimer: Filmfotografin. DEFA Movie Stills. Fotos: Waltraut Pathenheimer. Dieter Chill / Anna Luise Kiss (Hg.). Berlin: Ch. Links Verl. 2016, 199 S.
- 2 PGH - Produktionsgenossenschaft des Handwerks; in der DDR eine sozialistische Genossenschaft als Alternative zu privaten Firmen.
- 3 Albert Wilkening (1909-1990) war bei der DEFA [...] von 1946 bis 1976 in leitenden Funktionen, zeitweilig als Studiodirektor, tätig. <https://www.defa-stiftung.de/defa/publikationen/buecher/albert-wilkening/>
- 4 *Ich war neunzehn* (Konrad Wolf, 1967): In der Uniform eines sowjetischen Leutnants kommt der 19-jährige Deutsche Gregor Hecker im April 1945 in seine Heimat zurück ... In: <https://www.defa-stiftung.de/filme/filme-suchen/ich-war-neunzehn/>.
- 5 1964 entwickelten die Mitarbeitenden der Kamerawerkstatt der DEFA unter Leitung des Ingenieurs Georg Maidorn eine eigene 70mm-Kamera, die DEFA 70 Reflex. Siehe auch: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d:defa70defa70reflex-1470>.
- 6 Gert Golde (geb. 1937), von 1971 bis 1989 Direktor für Produktion; danach letzter Generaldirektor des DEFA-Studios für Spielfilme. Vgl. auch Dorett Molitor / Gert Golde: Ein Arbeitsleben für die DEFA. Der letzte Generaldirektor des Spielfilmstudios im Gespräch. Berlin: DEFA-Stiftung 2018, S. 266-268.
- 7 *Sie und Er* (Frank Beyer, 1991); Koproduktion Westdeutsche Universum-Film GmbH (Köln) im Auftrag des WDR.
- 8 *Hans Christian Andersen: My Life as a Fairy Tale* (Fernseh-Miniserie, USA 2003; Philip Saville).
- 9 1st AD (1st Assistant Director) – ist das organisatorische Rückgrat einer Filmproduktion. Er/sie strukturiert federführend alle Abläufe in der Vorbereitung und während des Drehs und ist das Bindeglied zwischen Regie, Produktion und den verschiedenen Abteilungen. In: https://www.crew-united.com/downloads/Berufsbild_1st_AD.pdf.
- 10 Blimp - Schalldämpfendes Gehäuse, das nach der Einführung des Tonfilms um die Kameras gebaut werden musste. Es dämpft das Kamerageräusch entscheidend, so dass Originalton gedreht werden kann.



Geheimakten Solvay (Martin Hellberg, 1952)
Er macht immer alles alleine, und nun kann er erstmal gar nichts bewegen:
Betriebsparteisekretär Walter Schramm (Johannes Arpe)

Der verfilmte Parteisekretär: Von Apparatschicks und Leisetretern

Untersuchung einer dramatischen Figur im Spielfilm der DEFA
von den Anfängen bis 1966

■ Evelyn Hampicke



Spur der Steine (Frank Beyer, 1966)

Rechts: abgesetzter (Leisetreter-)Parteisekretär Werner Horrath (Eberhard Esche) allein nach der strafenden Parteiversammlung

Man hat mir von dem Thema abgeraten. Trotz alledem ist es Zeit, diese besondere, filmisch konservierte Figur zu erforschen. Denn sie erzählt vom film-künstlerischen Umgang mit der Inkarnation der herrschenden Ideologie im Alltag eines erstaunlich heterogenen Landes. In vierzig Jahren DDR ließen sich insgesamt etwa vierzig Filmbeispiele finden, in denen der Parteisekretär auftritt. (Fernsehfilme nicht eingerechnet). Eine pikante Angelegenheit also!

Eine meiner privaten Umfragen unter Freunden und Bekannten ergab, dass die Film-Parteisekretäre eigentlich nicht bewusst wahrgenommen wurden, sie waren eben einfach irgendwie da! Einer meinte, Hans Hardt-Hardtloff wäre doch wohl der »ewige Parteisekretär« des DEFA-Films gewesen (w.z. b.w.). Auch hat mir jemand erzählt, dass zuweilen ein anfänglich im Drehbuch »nicht mitgedachter« Parteisekretär auf Anweisung nachträglich hineingeschrieben werden musste.

Der heute »berühmteste« DEFA-Film-Parteisekretär ist der vom Großbaustellen-Spiel-Film *Spur der Steine* von 1966, der allerdings wegen frecher Sozialismus-Kritik ins Archiv-Regal verschwand. Anders lief es dagegen für Jürgen Böttchers 29-minütigen Dokumentar-Film *Der Sekretär* von 1967. Dieser real existierende Parteisekretär, ein stets geduldiger, zugewandter SED-Hirte, der das Heilsversprechen des Sozialismus verkündet und daran arbeitet, wurde nicht verbannt. Im Film heißt es über ihn, er kümmere sich um das Arbeitsklima und um die Weiterbildung der Frauen, ein bisschen Betriebspsychologe, ein bisschen Betriebsrat, und doch immer auch der Parteifunktionär. So war das damals – oder auch nicht.

Die von der SED beanspruchte Führungsrolle wirkte bis an die Basis. Ihre Parteisekretäre in den Betrieben waren allgegenwärtig den staatlichen Leitungen,

Direktoren, Abteilungs- und Bereichsleitern zur Seite gestellt. Eine Ausrichtung der Filme an dieser Prämisse war in unterschiedlicher Gewichtung ein Selbstverständnis und wird heute noch sichtbar. Dass der Subtext der hierfür recherchierten Geschichten vorrangig ideologisch-agitatorisch ist, nur zuweilen auch Subversives anbietet, war und ist kein Geheimnis. Denn auch der DEFA-Spielfilm war letztlich ein Bereich der Auftragskunst von DDR-Staat und SED. Die Obrigkeit erwartete Unterhaltung und gleichermaßen auch die Bewerbung des Aufbaus der sozialistischen Gesellschaft und ihrer herrschenden Ideologie sowie der Herausbildung allseitig gebildeter sozialistischer (Zuschauer-)Persönlichkeiten. In diesem Sinne bemühte sich der DEFA-Spielfilm, Bilder und Vorbilder zu kreieren und sie zur Schau zu stellen. Die Recherche zeigt, es war nicht so einfach, entsprechende dramatische Figuren zu entwickeln und in die Filme einzupassen. Über alledem schwebte immer die Frage: Was sollten die verfilmten Sekretäre und damit die DEFA-Leute letztlich wollen und dürfen?

Der erste Versuch nach sechs Jahren Sozialistischer Einheitspartei war der Spionage- und Sabotage-Film *Geheimakten Solvay* (Martin Hellberg, 1952). Der Film erzählt von einem Werk, das 1949 eigentlich noch einem West-Konzern gehörte. Die daraus resultierende, zeitweilige Nachkriegs-Treuhandschaft begünstigt allerdings den Einfluss amerikanisch gesteuerter Saboteure, die der DDR-Wirtschaft erheblich schaden. Die Gewerkschaftsleitung ist korrupt. Sofort steht bei alledem die Frage nach der führenden Rolle der Partei im Raum. Das Problem ist dramaturgisch nahezu genial gelöst worden. Der Betriebsgruppenparteisekretär Walter Schramm (Johannes Arpe) hat gleich zu Anfang

einen Betriebsunfall mit Kopf-Operation. Gegen Ende, als alle Schandtaten filmisch-agitatorisch ausgeweitet und aufgedeckt sind, übt er, eingegipst auf dem Krankenlager, erst mal Selbstkritik: »War mein Fehler, alles allein zu machen, anstatt die Genossen mit heranzuziehen.« Das entbindet die Filmerzählung davon, ihre Funktionärs-Figur im laufenden Geschehen der betrieblichen Lumpereien, gemäß Parteilinie, agieren zu lassen. Und entzieht den Film-Parteisekretär gleichzeitig dem Urteil der HV-Film-Zulassung und des Publikums! Gute Lösung. Wie sich zeigt, mussten die zuständigen Bereiche der DEFA erst noch ein wenig üben, ehe der Parteisekretär eine respektable Film-Figur abgab. Da der Film keinen Anstoß erregte, ging *Geheimakten Solvay* auf die Leinwände der Republik.

Die junge Sozialistische Einheitspartei war nicht immer schon einfach so da. Das Schlagwort von der »Zwangsvereinigung« von KPD und SPD verkürzt einen historischen Prozess. Anfang der 1950er-Jahre war die SED damit beschäftigt, um Mitgliederzahlen zu ringen, vornehmlich Arbeiter sollten es sein. Die Partei war im Aufbau, musste ihre Strukturen festigen, ihr Selbstverständnis finden. Das galt auch für reale Parteisekretäre. Nicht jeder schien geeignet. Die DEFA jedenfalls fuhr mit der Etablierung der, auf so seltsame Weise wichtigen, Neben-Figur fort und variierte erst mal innerhalb des agitatorisch-ideologisch »sicheren« Industrie-Spionage-Themas. Die Bedrohung des sozialistischen Aufbaus konnte sich auf reale Fälle beziehen und bot mit Spannung aufladbare Erzählungen. Ohne Bezug auf Stalins Tod und den 17. Juni 1953 zu nehmen, kamen die DEFA und die verfilmten Funktionäre mit Feindes-Verteufelung gut über die Zeit.

Der Fall Dr. Wagner (Harald Mannl, 1954) ist die Geschichte eines Ostberliner Wissenschaftlers, der vor einer Erfindung steht, als er sich durch eine, vom Westen gesteuerte, Psycho-Kampagne zur Republikflucht drängen lässt und erst dann die Zusammenhänge begreift. Mithilfe seines jungen Assistenten und seiner Tochter kehrt er in die DDR zurück. Der Parteisekretär des Werkes ist in Gesprächen des Arbeitsdirektors immer dabei, sachlich, ruhig, aber nicht wirklich wachsam, er scheint »beigeordnet«, wird nicht selbst aktiv. Er ist für die parteipolitische Seite der Produktion und für Gefahren ideologischer Diversion zuständig. Die Republikflucht bleibt bedauerlicher Weise unter seinem Radar. Der Mensch und seine Nöte wurden nicht gesehen. Der Zuschauer kann sich selbst ein Bild machen und dementsprechend die verstärkte Wachsamkeit der zuständigen Sicherheitsorgane und natürlich auch des Parteisekretärs herbeiwünschen. Das war als latente Agitation nicht schlecht. Aber wer wusste schon genau, wie sich die Sache mit dem sogenannten Tauwetter nach Stalins

Tod und dem 17. Juni entwickeln würde. Ein mehr oder weniger eindeutiger DEFA-Bezug darauf wäre wohl total naiv gewesen. Also wurde besser ein wenig Satire mit verbrämter Einzelfall-Kritik nach innen angewandt.

Der Querkopf (Kurt Jung-Alsen, 1955/56) ist ein Kurzfilm der Reihe *Stacheltier*, die sich mühte, dem heranwachsenden Sozialismus und seinen Sozialisten einen lustig gemeinten Spiegel vor das Spieß- oder Proleten-Antlitz zu halten. Der Direktor und der Parteisekretär Jahn (Hans-Peter Minetti) begleiten die verfilmte Produktionsberatung mit einem eskalierenden Streit um die Senkung von Verlustzeiten in der Produktion. Beide werden ihrer fachlichen und politischen Rolle mäßig gerecht, indem der Vertreter der führenden Rolle der Partei sparsam guckt und seinen Anzug mit Abzeichen trägt! Plötzlich findet man einen alten verschluderten Verbesserungsvorschlag. Vom Arbeiter erdacht, vom Arbeiter gemacht, ins Schubfach gebracht! Alles endet gut. Die Führungsrolle der Arbeiterklasse und ihrer Partei konnte mehr oder weniger kreativ ausgeformt sein, und das nicht nur im Film! Es war ein Balance-Akt, die Obrigkeit zufrieden zu stellen, ohne das Publikum mit übereifriger Politinformation und deren Apologeten zu verschrecken. Anwesend sollte er sein, der Sekretär, sichtbar auch, aber besser nicht allzu profiliert, nicht allzu agitatorisch. Der DEFA-Film stand vor der Aufgabe, all dem in seinen Geschichten Rechnung zu tragen.

Auch im Film *Die Premiere fällt aus* (Kurt Jung-Ahlsen, 1958) kommt der Parteisekretär in einem Sektoren-Grenz-Krimi mit Spionage vor! Im ziemlich theatralischen Milieu von Sein und Schein eines Kleinstadt-Theaters



Der Querkopf (Kurt Jung-Alsen, 1955/56)
Gemeinsam für die Organisation der Produktionsprozesse,
in der Mitte Parteisekretär Jahn (Hans-Peter Minetti)



Sonnensucher (Konrad Wolf, 1958)

Der alte Parteisekretär Weihrauch (Erich Franz) beim Moralpredigen, und der neue Parteisekretär Jupp König (Erwin Geschonneck) »frisch verprügelt« mit zerrissenem Nadelstreifen-Jacket

geschieht ein Mord. Keine leichte Aufgabe für die Sicherheitsorgane. Parteisekretär Genosse Jünger (Erich Mirek) ist der Beleuchtungsmeister am Theater. Auf den ersten Blick hat er eine eher unscheinbare Rolle. Man möchte meinen, er wäre eine der Parteisekretär-Figuren, die man nachträglich hineinschreiben musste, damit die Rolle der Partei ihr Recht bekommt. Aber bei genauem Hinsehen wird deutlich, dass er schlicht und unaufgeregt, fast unauffällig im Sinne der Linie seiner Partei argumentiert und agiert. Er versucht, das Interesse der Schauspieler für Gegenwartsstücke zu wecken. Auf den Ausruf, man könne ja mit Künstlern nicht reden, kontert er: »Wir müssen endlich aufhören, die Künstler wie berufsmäßig Irre zu behandeln.« Er telefoniert im Augenblick der höchsten Gefahr die Sicherheitsorgane herbei und wird vom Agenten niedergeschlagen. Am Ende verdunkelt er das Theater und fängt den Mörder mit dem kreisrunden Strahl seines Bühnen-Scheinwerfer ein. Er kann die Situation erhellen.

Aber dann passiert der längst überfällige ultimative Film-Urknall! Der DEFA-Film hat seinen Parteisekretär-Prototypen gefunden! Eigentlich zeigt der Film *Sonnensucher* (Konrad Wolf, 1958) gleich zwei »Ausführungen« desselben: einen alten, untauglichen und einen neuen »richtigen« Typus. Hier singt der Parteisekretär »Das Lied vom starken Mann« und der Film »singt mit«. Der Uranbergbau führt in der Wismut Menschen zusammen, die um 1950 einen neuen Lebenssinn suchen, aber auch Abenteurer, Zwangseingewiesene zur Resozialisierung und Gestrandete. Eigentlich hatte der Film am Anfang schon einen Parteisekretär, einen Moralapostel mit Namen Weihrauch (Erich Franz). Der nennt sich selbst zwar einen jungen Marxisten, aber

anstatt die sozialistische Arbeitsorganisation zu befördern, verwickelt er sich in spießige Dispute über bürgerliche Moral. Er befürchtet, »seine« Baustelle könnte zu einem Puff werden. Die Arbeiter fragen ihn: »Woher nimmst du den Mut zu dieser Funktion? Du bist ein schlechter Parteisekretär, musst anfangen zu denken!«

Damit hat die DEFA endlich auch das Paradebeispiel für einen untauglichen Parteisekretär geliefert. Und dann kam Jupp (Erwin Geschonneck)! Ein glorioses Schaustück von einem Kerl in Bild, Form und Bewegung. Genosse Jupp König. Zuerst wird seine Parteiakte filmisch verlesen, und alle auf und vor der Leinwand wissen sofort: So muss er sein!! Er hat Mut und Muskeln, aber er kennt auch den Alkohol. Trotz seiner Disziplin erfüllt er – in dreißig Jahren KPD-Mitgliedschaft – nicht immer die Anforderungen der Genossen. Er dient in der Volksmarinedivision und wird Mitglied des Rotfrontkämpferbundes. Um 1923 resigniert er kurz.

Dann ist er bei den Saalschlachten mit der SA dabei, und auf Achse in Hamburg und Berlin. Da Genosse Jupp zu impulsiv für die Illegalität ist, übernimmt er (die) Parteiarbeit im Ausland. Für sein inniges Liebesverhältnis zur Prostituierten Emmi, die ihm in der NS-Zeit das Leben rettete, wird er von der Partei mehrfach abgestraft. Aber die Genossen wählen ihn, denn er kann Verantwortung als Kommunist und Mensch übernehmen, und er kann den proletarischen Internationalismus und die Notwendigkeiten des Sozialismus so erklären, dass es jeder versteht. Doch er muss erst seine Emmi heiraten und ein wenig zum Parteispießier mutieren! Sie nennt ihn ihren süßen Bolschewiken. 1958 darf der wilde, starke Mann, der saufen, tanzen und toben und koitieren kann, noch unkonventioneller Kommunist, Bau-Rüpel mit Herz und Film-Parteisekretär in einer Rolle sein.



Bevor der Blitz einschlägt (Richard Groschopp, 1959)
Gemischtes Herren-Doppel: Direktor (links) und
Parteisekretär Kurt Wagner (Kurt Müller-Reitzner)



Eine alte Liebe (Frank Beyer, 1959)
Ein »Mann/Männer-Bild der Arbeiterklasse« zwischen Bauern.
Parteisekretär Benno Schulze, Stahlwerker mit Schweißerbrille
im feschen »Blaumann« (Hans-Peter Minetti)

Damit scheint die DEFA eine passende erzählerische, bildliche und ideologische Formulierung für die Kunstfigur eines DEFA-Leinwand-Parteisekretärs gefunden zu haben. Aber eine Zulassung erhält dieser Film erst 1972. Für die dramaturgische Definition der Figur des Parteisekretärs bedeutet das zeitgenössisch: zurück auf Anfang! Vielleicht was Albernies mit Liebe und Proleten-Krach, gegen Intelligenzler. In *Bevor der Blitz einschlägt* (Richard Groschopp, 1959) muss ein Zeitungsredakteur zu einem »erziehenden« Arbeitsaufenthalt ins Lokomotivwerk und setzt sich dort zwischen alle Stühle. Der im Werk eingesetzte Betriebsparteisekretär Genosse Kurt Wagner (Kurt Müller-Reitzner) provoziert bei den Zuschauenden eher Langeweile. Die Film-Abnahme-Obrigkeit nörgelt, dass die Figur des Parteisekretärs leider »etwas zu schwach angelegt« wäre. Eine positive Grundhaltung im »sozialistischen Erziehen« wurde dem Film dennoch beschieden.

Der Schauplatz ändert sich und andere, neue Möglichkeiten für Handlungsspielräume, neue Konflikte und Agitationsfelder für die tapferen Film-Parteisekretäre werden erschlossen. In der DDR-Landwirtschaft und Landbevölkerung lässt sich manch neue Spielwiese für SED-Funktionäre finden. Langsam, da abzusehen ist, dass sich die Kollektivierung der Landwirtschaft vollendet, kann man auch mal einen Spielfilm mit der führenden Rolle der Partei auf dem Lande wagen. Zahlreiche (TV-)Filme werden sich in den Folgejahren rückblickend mit diesem Thema beschäftigen - und dafür ganz eigene Parteisekretäre konstruieren.

In *Eine alte Liebe* (1959) von Frank Beyer wimmelt es geradezu von »Film-Genossen« und Parteisekre-

tären: Reaktionäre Bedenkenträger, Haustyrannen, Abweichler, Frauenfeinde, Schlendriane, Faulpelze. Der Stammtisch ist das ideologische Zentrum des Dorfes, an dem sich Neubauern, ehemalige Landarbeiter, Tagelöhner und Umsiedler über ihr Unverständnis für die neue Zeit austauschen. Sie begreifen nicht, dass sie sich mit alter Knecht-Mentalität und kleinbürgerlichem Besitzdenken selbst schaden. Der Parteisekretär Genosse Otto Funke (Harry Gillmann), ein Gemütsmensch, gibt statt der Parteidirektive lieber alkoholisierte Trinksprüche aus. Obwohl er dramaturgisch eine Nebenrolle spielt und ideologisch gar keine, ist er der Hauptschuldige am Konflikt. Denn seine Aufgabe wäre es, Verständnis und Ordnung in die Parteileitung, die LPG und die Dorfgemeinschaft zu bringen. Erst als die Genossin LPG-Vorsitzende erschöpft im Krankenhaus landet, wird der 1. Sekretär der SED-Kreisleitung (Günther Simon) munter, haut auf seinen preußischen Beamtenschreibtisch und fordert die Ablösung der alten Parteileitung.

Inzwischen ist der Zuschauerblick bei den Szenen vom Ernteeinsatz der Industriearbeiter längst auf den fähigen jungen Kader, Genosse Benno Schulze (Hans-Peter Minetti), gelenkt worden. Schulze hatte sich gegenüber den Bauern durch Klärung des Klassenstandpunktes hervorgetan. Er übernimmt nun den Partei-Posten und bringt endlich proletarischen Schneid aufs Land. Das galt in der real existierenden DDR als Ideallösung. Ein Vertreter der herrschenden Klasse des Proletariats vertritt die Parteilinie auf dem Dorfe am konsequentesten, weil er keine Beziehung zu Privat- oder Landbesitz hat. Die Genossen beriefen sich damit auf Karl Marx, der der Auffassung war,



Sommerwege (Hans Lucke, 1960 + 2014)
Vor dem Sperrholzmodell des »neuen sozialistischen Dorfes«.
Orts-Parteisekretär Ernst Wollni (Bruno Carstens) und links
der zukunftsinspirierte Bastler

dass so einer nichts zu verlieren hätte, aber eine Welt zu gewinnen. Wie dieser Text zeigen wird, konnte es aber »andere Ketten« und »andere Verluste« geben! Nach dieser, von der Zensur-Obrigkeit akzeptierten, Geschichte mit der abgesetzten, unfähigen Parteileitung wird die DEFA mutiger. Jetzt »weiß man«, wie ein verfilmter Parteisekretär sein soll, wie nicht und unter welchen Umständen man ihn absetzen darf.

In **Sommerwege** (Hans Lucke, 1960 + 2014) gibt es den Parteisekretär zum ersten Mal als Hauptrolle. Der Film setzt inhaltlich da an, wo *Eine alte Liebe* aufhört! Ein Berliner Stahlschmelzer ist seit 1930 Kommunist und erhält 1958 den Parteiauftrag, in einer wirtschaftlich schwachen LPG mit sektiererischer Leitung den fortschrittlichen Aufbau zu unterstützen. Die sozialistische Stadt brauchte ein sozialistisches Hinterland mit funktionierenden LPGs für die Versorgung der Bevölkerung. Man plante ganz naiv die Beseitigung der Unterschiede zwischen Stadt und Land. Der Film stellt einen Parteisekretär, den Genossen Ernst Wollni (Bruno Carstens), ins Zentrum der Probleme der sogenannten »revolutionären Umgestaltung« auf dem Dorfe. Er wohnt bei einem alten Kriegskameraden, dem Neubauern Fritz Grimmberger (Johannes Arpe), der nun das Land besitzt, das er einst als Knecht beackerte. Mit viel Fleiß hat Grimmberger sich alles geschaffen, was einen gutsituierten Bauern in dieser Zeit ausmacht, und er will nun nicht in die LPG. Nach und nach gelingt es dem anerkannten neuen Parteisekretär mit seinem sachlich-freundlichen Wesen und seinen hilfreichen Vorschlägen, auch die zähen Verweigerer auf den Weg in die lichte LPG-Zukunft zu geleiten. Er ist

attraktiv und klug, linientreu und hat einen Blick für soziale Probleme und deren Lösungsmöglichkeiten; zur Belohnung liebt ihn die begehrteste Frau des Dorfes. Dieser Funktionär ist durch Freundschaft und eine Liebe über seine gesellschaftliche Position hinaus definiert. Und dennoch darf dieser Parteisekretär nicht auf die Leinwand! Wieder wird die Figur als nicht überzeugend eingestuft. Die Abteilung Agitation und Landwirtschaft des ZK der SED mischt sich ein, denn die Umgestaltung der Landwirtschaft sollte in dieser Zeit republikweit als abgeschlossen gelten. Mit einem Prachtexemplar von Parteisekretär erzählt der Film zwar realitätsnah von den Höhen und Tiefen des dörflichen Lebens der Anfangsjahre, aber dennoch bleibt er erst mal ungesehen.

Mit *Was wäre, wenn ...?* (Gerhard Klingenberg, 1960) wird im selben Jahr mit einer irrwitzigen Filmfantasie latent auf die Notwendigkeit »eindeutiger« Grenzziehung hingearbeitet. In einem fiktiven Dorf an der Grenze zwischen Ost und West erscheint ein verkapptes Filmteam und will das verlassene Schloss für Dreharbeiten wieder herrichten lassen. Plötzlich heißt es, der Graf käme zurück. Was aber, wenn die alte Gutsbesitzer-Ordnung im Dorf wieder Einzug hielte und alle zurück auf ihren »angestammten« Platz in der ehemaligen dörflichen Ausbeuter-Hierarchie zurückgeworfen wären? Was wäre, wenn die 15 Jahre Sozialismus nur ein territorialer Grenz-Irrtum gewesen wären? Einige rufen ganz unerwartet nach der Partei, die dafür sorgen soll, dass der »Imperialismus nicht zurückkommt«. Das ist eine schwierige Lage für den Parteisekretär Kramer (Ernst Kahler), aber auch eine Möglichkeit. Er arbeitet verdeckt, denn er wird als Einziger von den



Was wäre, wenn ...? (Gerhard Klingenberg, 1960)
Zum heimlichen Telefonat in die Ecke gedrückt. Parteisekretär
Kramer (Ernst Kahler) beim Abruf von »Herrschaftswissen«



Schritt für Schritt (János Veiczi, 1960)

Parteibüro mit Devotionalien. Links: Pfeife rauchender Parteisekretär Kern (Peter Marx) zwischen Lenin-Büste und Traditionsfahne, im Rücken ein Thälmann-Bild (gerade nicht im Kamerablick)

Genossen des Kreises über die Zusammenhänge informiert. Die Parteileitung beschließt Geheimhaltung und die Dorfbewohner setzen sich mit ihren Ängsten und Hoffnungen in die Nessel. Das Dorf ist plötzlich in zwei Gruppen gespalten und jeder spricht aus, was er sonst nur dachte.

Das schwelende Nebeneinander der offiziellen DDR- und der verschwiegenen West-Ideologie wird szenisch entlarvt. Der Genosse Parteisekretär ergreift nicht Partei für seine Partei, gibt gelangweilte Antworten, wird allerdings zum wissenden Beobachter und Zuhörer nicht nur in der Dorfkneipe. Er amüsiert sich mit seinem Herrschaftswissen über das, was da offenbart wird. Der reale Parteisekretär des realen Dorfes stand bei diesen Dreharbeiten beratend zur Seite. Heute ist man fast versucht, »das Wissen, Horchen, Gucken« des verlogenen Film-Funktionärs, der sich über seine Mit-Dörfler erhebt, für einen bislang unentdeckten subversiven Wink der Filmcrew des DEFA-Spielfilmstudios zu halten. Letztlich hat der Film vorgeführt, dass die DDR-Bevölkerung keineswegs reihenweise im Rahmen eines mentalen Totalitarismus agierte! Wieder gab es Diskussionen um die Zulassung des Films, diesmal über die filmisch verallgemeinerte »Zurückgebliebenheit« der Bauern.

Der nächste Film überfällt das Publikum mit einem Funktionär zwischen allerlei Sozialismus-Paradies-Bildern: Partei, NVA, Pionierorganisation, FDJ-Hemd am Arbeitsplatz, neues Schulwesen, nette Wohnung, Ausbildungsmöglichkeit, Proletarier-Stolz, abgewehrte Bedrohung »von drüben«, Antifaschismus! Und al-

les bei strahlendem Wetter! **Schritt für Schritt** (János Veiczi, 1960) ist ein lupenreiner Agitationsfilm für die Nationale Volksarmee (NVA), die damals noch eine unterbesetzte Freiwilligen-Armee war und der Wehrpflicht (1962) entgegenstrebte. Ein alter Dreher und Sozialdemokrat mit aufrechter antifaschistischer Haltung verweist seinen Sohn des Hauses, als dieser sich zur NVA verpflichtet. »Nie wieder ein Gewehr«, hatte er geschworen. Aber alle anderen sind auf Seiten des zukünftigen Soldaten. Für einen solchen ideologisierten Familienkonflikt braucht es einen geeigneten Mediator, den Parteisekretär Genosse Kern (Peter Marx). Kern ist ein kluger, sympathisch entspannter Typ, der in seiner Film-Umgebung nur Menschen hat, die zumindest grundsätzlich vom Sozialismus inspiriert sind. Der NVA-Sohn wendet sich an ihn mit der vertrauensvollen Bitte, dem Vater die Richtung zu weisen. Denn auch das Private der Menschen ist politisch und muss auf den ideologischen Prüfstand. Und dann »geht alles seinen sozialistischen Gang« ...

Mit diesem Film wird von der DEFA eine neue Parteifunktionärs-Generation kreiert. Der Parteisekretär agiert kooperativ, eher freundschaftlich, wenn auch ideologisch konsequent. Das helle Tweedsakko, die robuste Kleidung englischer Landlords für drinnen und draußen, charakterisiert die erneuerte dramatische Figur. Das Jackett hebt den Funktionär von den ölfleckigen blauen Arbeitsanzügen der Arbeiter ab, aber ermöglicht ihm auch, bei Problemen sofort seinen Schreibtisch zu verlassen. Eingenähte Schulterpolster argumentieren zusätzlich. In sich ruhend, im Bewusstsein seiner führenden Klasse, steht er vor

dem Thälmann-Bild in seinem Büro, und der Zuschauer denkt an ein Lied, in dem es heißt: »... Breit in den Schultern steht wieder Thälmann vor uns, wie er war.«

Die Liebe und der Co-Pilot (Richard Groschopp, 1960) ist ein weiteres Beispiel dafür, dass sich der Parteisekretär nicht »immer« aus dem Privatleben anderer heraushalten darf, wenn der Sozialismus siegen soll. Einen feschen DDR-Lufthansa-Co-Pilot bringt seine erotomanische Seite immer wieder in Kalamitäten. Er »tätätet« mit einer »westlichen Ausländerin«, und nun muss die Maschine auf dem Rückflug ungeplant im Westen landen. Er kann seine Beziehung nicht ordnen, ist abgelenkt und versagt im Pilotentest.

Er muss sich in der Betriebsversammlung verantworten. Der Parteisekretär Genosse Fritz Metzler (Bruno Carstens) verteidigt ihn sachlich und plädiert für eine Wiederholung der Prüfung, da er sonst ausgezeichnete Leistungen zeigte. Man braucht ihn bei der deutschen Lufthansa. Außerdem ist der kecke Tunichtgut ja nun mit der vernünftigen Inge zusammen, das wird helfen. Der Film-Parteisekretär hat ab sofort neben dem Ideologischen, dem Ökonomischen und dem häuslichen Privatfrieden nun auch den sexual-moralischen Bereich im geschulten Funktionärs-Auge. Die Kamera fängt schlauerweise nur die Schlussentscheidung des Parteisekretärs ein, er hat das letzte Wort. Die DEFA erspart sich die Ausarbeitung eventuell kritikwürdiger Dialoge und dem Zuschauer Langweile - und doch bleibt die führende Rolle der Partei damit im Fokus.

Es ist die Zeit, in der immer noch verstärkt renommierte Ärzte in den Westen abgeworben werden. Gleichzeitig unternimmt die DDR zunehmend Anstrengungen bei Ausbau und Modernisierung des Gesundheitswesens. Der DEFA-Film erarbeitet seine Position mit der Filmgeschichte **Ärzte** (Lutz Köhlert, 1960) im Krankenhaus einer Industriestadt. Der neue Parteisekretär (Günter Grabbert) ist hauptamtlich und wie damals üblich per Parteiauftrag der Genossen von und aus der Arbeiterklasse zu den »Studierten« »hin-delegiert«, um die Parteilinie in der »Schicht« der Intelligenz zu vertreten! Akademiker wurden grundsätzlich der Verbürgerlichung mit fehlendem Klassenstandpunkt verdächtigt. Die DDR-Realität und auch diverse DEFA-Filme nährten dieses Vorurteil. Konflikte liegen in der Luft. Es herrscht die Meinung vor, man wäre Mediziner und von Politik wolle man nichts wissen, man solle die Ärzte nicht damit verrückt machen. Und dann sind zwei Ärzte in »den Westen abgehauen«. Der Parteisekretär will die Gründe erforschen, will politischem Unwissen den Kampf ansagen. Ins Gespräch kommen und bleiben ist für ihn immer das Beste! Er empfiehlt sich seinen zukünftigen

Genossen und dem medizinischen Personal in einer öffentlichen Parteiversammlung mit Hinweisen auf seine eher proletarische Herkunft und versucht es mit einstweiliger: »Kann der sich überhaupt hineindenken in einen gebildeten Menschen? Ich will gestehen, in meiner Verwandtschaft ist bis jetzt noch kein Arzt vorgekommen. Kommen Sie bitte und sagen Ihre Meinung.« Zum Schluss kommen alle zur Einsicht, denn die in der »Ostzone« Zurückgebliebenen planen längst mit dem Parteisekretär ein neues, modernes Krankenhaus. Sein freundlicher Respekt und seine verständnisvolle Entschiedenheit tragen Früchte!

Ein erneuter Arzt-Film zum Jahr des Mauerbaus will empfehlen, was die studierten Mediziner zukünftig in der nun abgeschlossenen Sozialismus-Welt bewerkstelligen können: **Der Arzt von Bothenow** (Johannes Knittel, 1961). Ein Arbeitersohn, der als Arzt in Berlin Karriere macht, hat einen aufwändigen Lebensstil. Nach einer Pflichtverletzung wird er zur Bewährung aufs Dorf versetzt. Der Parteisekretär des Dorfes, Genosse Karl Lange (Raimund Schelcher), stellt sich ihm zur Seite. Er hilft ihm, eine ländliche Arztpraxis aufzubauen und erreicht, dass der einst gedemütigte Jungarzt das Landleben nicht als Strafe empfindet, später sogar ins Nachbardorf geht und das neue Landambulatorium gründet. Genosse Lange ist ein überlegter, geduldiger Mann um die fünfzig, ohne Familie, der zu den einfachen und auch den spießig-kleinbürgerlichen Dorfbewohnern einen guten Kontakt hat, deren Sorgen und Nöte kennt, sich zur Verbesserung der ländlichen Lebenswelt und der Gesundheit für ein Ambulatorium und vorsorglich für eine Wasser-



Der Arzt von Bothenow (Johannes Knittel, 1961)
Mitte: Der Orts-Parteisekretär Karl Lange (Raimund Schelcher) organisiert auch dörflichen Zusammenhalt, Gesundheitsvorsorge oder Wasserleitungen



Beschreibung eines Sommers (Ralf Kirsten, 1962)
 Disput im Parteibüro der Großbaustelle. Parteisekretär
 Schibulla (Günter Grabbert) und politischer Abweichter
 (Manfred Krug, von hinten)

leitung einsetzt. Und dann legt er bei den Projekten selbst mit Hand an, und alle machen mit. Den Aufbau des Sozialismus scheint er weniger als politische Agitation, dafür aber als gemeinschaftliches Agieren zu interpretieren. In Tweedjoppe und mit verbeultem Hut, ohne geballte Faust wird er nicht als der film-übliche Klischee-Altkommunist lesbar. Möglich, dass bei Drehbuch und Umsetzung ein ehemaliger Sozialdemokrat Pate stand. Die Zulassungskommission interveniert prompt: »Es sollte darum gehen, dass ein Gegenwartsfilm eine politisch-agitatorische Aussage hat. Der Parteisekretär tritt zwar kraftvoll auf, aber wer und wie viele sind mit ihm?«

Die Figur des Parteisekretärs in *Wenn du zu mir hältst* (Hans-Erich Korbschmitt, 1961) ist wieder ein Unikat mit »neuer Ausstattung«. Der Industrie-Spionage-Film mit naivem Wissenschaftler zeigt einen jungen Funktionär mit Liebesleben und Bildung. Genosse Dr. Karhoff (Klaus Gendries) agiert immer in unerschütterlicher klassenbewusster Wachsamkeit und Zuversicht, das bewies er schon bei den Ereignissen im Jahr 1953, so erzählt der Film acht Jahre später. Die Genossen haben ihn als hauptamtlichen Parteisekretär ins Chemiewerk delegiert! Ein studierter und promovierter Chemiker vom Fach als Funktionär? Das kam in der Realität der DDR eher selten vor. Eigentlich wurden hauptamtliche Parteikarrieren im real existierenden Sozialismus gerne aus der einfachen Arbeiterschaft geschmiedet, über den dritten Bildungsweg der Parteischulen, als verlockende Aufstiegsalternative. Ein älterer »unpolitischer« Wissenschaftler hätte den jungen, intelligenten Fachmann lieber als seinen Labor-Assistenten gesehen - und nicht als vergeudeten Funktionär der Betriebspartei-

tung. Doch dann schleicht sich ein westlicher Agent als Freund seiner Nichte mit gemeinen Verleumdungen ins Werk und das großbürgerliche Zuhause ein, entwendet am Ende sogar wichtige Forschungsergebnisse. Der wachsame Parteisekretär rettet den Wissenschaftler, die Nichte und die Forschungsergebnisse. »Die Genossen« hatten richtig entschieden! Der hauptamtliche Parteisekretär und »Intelligenzler« Genosse Dr. Karhoff ist der ideologische Fels in der Klassenkampf-Brandung. Am Ende darf er die Nichte heiraten.

Großbaustellen des Sozialismus waren verschiedentlich Thema in DEFA-Filmen. Oft verband man sie mit Liebesgeschichten, um sie dramaturgisch aufzupicken und die mitgeführte Agitation ideologischer Differenzen mit erotisierten Konflikten aufzuladen. FDJ und Partei pflegten real eine pikante Doppelmoral, die sich daraus speiste, dass beide Organisationen ihre »Jünger« erbarmungslos und mit stalinistischem Gehorsams-Anspruch dahin delegierten, wo gerade »Not am Mann oder an der Frau« war. Diese Lehrgänge und Delegierungen boten diverse Möglichkeiten für kurze Liebesabenteuer oder neue Paar-Beziehungen und wurden freudig genutzt. Denn die Klassiker und Vorkämpfer des Marxismus-Leninismus waren diesbezüglich auch nicht prüde. Vertreter und Vertreterinnen älterer Jahrgänge erinnern sich heute noch gerne!

In *Beschreibung eines Sommers* (Ralf Kirsten, 1962) hat es der Großbaustellen-Betriebspartei-sekretär Genosse Schibulla (Günter Grabbert) doppelt schwer. Es geht um eine unmoralische Paarung, verbunden mit abweichterischem ideologischem Gedankengut. Freundschaft und Parteimoral verwickeln ihn sowohl emotional als auch ideologisch, denn er trägt letztlich die Verantwortung. Parteisekretär Schibulla versprach sich von der Gewinnung seines alten Freundes und nun neuen Ingenieurs Erfolge für die Arbeitsleistung. Entgegen der Erwartung techtelmechtelt der Frauen-Held allerdings mit der verheirateten, von der Partei per Auftrag delegierten rechtgläubigen Genossin FDJ-Sekretärin. Der Parteisekretär ist gutherzig und kein Hardliner, will das Problem gern freundlich »beheben«. Er muss jedoch seiner FDJ-Genossin mit Parteiausschluss drohen, denn ihre politische Missionierung, ihre Liebe und die Probleme der Arbeitsrealität verquirlen sich zunehmend. Er drängt sie zur Aussprache mit dem Ehemann, während der »fremde Liebhaber« als Nicht-Genosse unbehelligt bleibt. Die FDJ-Sekretärin verzögert das Gatten-Gespräch. Der Ingenieur plant seinen Weggang. Im halbdunklen Schlafzimmer wird die Ideologie zumindest ansatzweise infrage gestellt. Doch ehe der Parteisekretär eine Versammlung einberufen und ein parteiliches Machtwort sprechen müsste, war der Film auch schon

zu Ende. Der geneigte Zuschauer kann sich den Fortgang des Geschehens sexuell und ideologisch, je nach politischer Haltung, selbst ausmalen. Man bezeichnete das Filmprojekt als »partei feindlich«. Der Film und der inkonsequente Baustellen-Parteisekretär hatten 1966 einen Wiedergänger, aber dazu am Ende mehr!

Die letzten drei Filme zeigen nicht mehr, wie die Sekretäre und damit die Partei die Menschen ideologisch und moralisch erziehen, unterstützen oder sogar erretten wollen. DEFA-Spielfilme deuten nun auch mehr oder weniger deutlich an, wie verhängnisvoll der Eintritt in die SED, am Ende sogar unentrinnbar quälend, für Lebensläufe sein kann. Der sozialistische Aufbau frisst seine eigenen Erbauer. Im folgenden Beispiel geht es um das auch real existierende Problem der ideologisch missionierten Selbstaufgabe durch verlockende Beförderungen und Parteaufträge. Mehr filmische Ambivalenz als in **Die besten Jahre** (Günther Rucker, 1965) gibt es kaum. Es bleibt offen und persönlich interpretierbar, ob der Film ein kommunistisches Heldenepos mit Selbstaufopferungs-Pathos oder der tyrannische Parteauftrags-Albtraum eines nimmermüden Parteisoldaten sein soll.

Die Geschichte beginnt Ende der 1940er-Jahre. Der sehr junge Kriegsheimkehrer Ernst Machner hat gerade Obdach und Gefährtin gefunden, da kommt der väterliche Parteisekretär (Bruno Carstens) ins ärmliche Haus und wirbt für die Partei. Der Heimkehrer füllt den SED-Mitgliedsantrag aus, und die Partei gewinnt einen emotional-ideologisch erpressbaren Genossen. Sozialistischer Fanatismus ist etwas für Menschen ohne SELBST, auf der Suche nach der Partei als Vaterfigur ... Machner wollte Tuche weben im nahen Werk. Aber die Genossen »überreden« ihn, per Parteauftrag, Neu-lehrer zu werden. Ein sozialistisches Heldenleben mit den Mühen der errungenen Arbeiter-Macht beginnt. Die vielen Beförderungen überfordern (!!) ihn, eine Geisterbahn beginnt zu rattern. Der junge Genosse kann nicht mehr ablehnen, nie mehr; ein Faustischer Typ ohne Rast und Ruh' ist er geworden. Der Genosse Schulrat übernimmt die Rolle des väterlichen Mephisto und treibt ihn durch die Untiefen des sozialistischen Schulsystems. Er darf nicht verweilen, ohne den »Pakt mit dem Teufel« zu brechen.

Eine DDR-Geschichte von Selbstaufgabe, fremdbestimmter Indienststellung wird sichtbar, die auch real nicht ohne biografische Abstürze oder Blockaden abgebrochen werden konnte. Er verlernt zu lieben und zu leben! Einsam geht er in sein Ministeriums. Der Mensch steht im Mittelpunkt seiner eigenen Funktionalisierung. So wollten Partei und Regierung »ihre« Filme und »ihre« Menschen. Die Filmgeschichte ist als Pakt mit dem »Teufel SED« interpretierbar, der mit

dem Aufnahmeantrag geschlossen wurde. Das alles verdankt der Held einem zu Beginn des Films missionierenden Menschen-Fischer, der mal kurz sein Parteisekretär war. Einem alten, einfach denkenden, väterlichen Kommunisten in Proleten-Joppe. Die Zensoren haben es nicht verstanden und den Film zugelassen!

Die Geschichten und die innewohnenden Konflikte werden komplexer. Im selben Jahr wird ein weiterer Film zugelassen, der offensichtlich vom Halbwissen der Obrigkeit profitiert. Man musste nicht in der Partei sein, um in der DDR eine interessante, einträgliche Arbeit zu erlangen, aber wer einmal drin war und auf eigenen Wunsch austrat, machte damit deutlich, dass er Partei, Regierung und Sozialismus ablehnte. Damit war er ein Gegner und war für qualifiziertere Laufbahnen nicht mehr tragbar. Wie so oft in der DDR: Kreativität war gefragt! So eine »Ausstiegs-Geschichte« ist **Lots Weib** (Egon Günther, 1965). Damals und heute als filmischer Fall von DDR-Super-Emanzipation gelesen, liegt der Fall ähnlich ambivalent in der Zensurkurve wie der vorherige und wird von den Verantwortlichen nicht wirklich verstanden. So viel Frechheit konnte man sich nicht denken!

Die Heldin - Katrin Lot (Marita Böhme) - ist Genossin, mit einem NVA-Offizier verheiratet, Lehrerin mit zwei Kindern. Es ging um einen Ausstieg aus dem Schulsystem, aus der Ehe mit Umzug in eine NVA-Siedlung und letztlich aus der Partei. Die Geschichte erzählt mit einer spitzfindigen Ausstiegs-Variante, wie schwer und zuweilen bedrohlich es für Genossen war, aus der Fremdbestimmung gewisser Gesellschaftsbereiche auszusteigen. Die geschickte Wendung gelang ihr durch einen lächerlichen Klein-Diebstahl, der vor



Die besten Jahre (Günther Rucker, 1965)
Parteisekretär (Bruno Carstens) und Schulrat (Herwart Grosse)
agitieren den demütigen Kandidaten der SED (Horst Drinda)

Gericht kam und bald verjährte. Eine in solchem Fall übliche Parteistrafe durch Ausschluss kam nicht in die Kaderakte. Die Heldin war also fortan parteilos, geschieden und frei für eine neue Tätigkeit, sie konnte ihr Leben im Rahmen der DDR-Möglichkeiten, mit den vielen Nischen, neu gestalten. Sodom und Gomorrha lagen hinter der ehemaligen funktionierenden Genossin Frau Lot – und sie ist nicht zu Stein geworden.

Anlässlich der Sitzung zu ihrem Parteiausschluss kommt der intellektuelle, emphatische, ehrenamtliche Schul-Parteisekretär Genosse Hempel (Rolf Römer) ins Spiel und ist eine echte Entdeckung. Ein junger Lehrer, schlanker Anzugträger mit Abzeichen, klug, menschlich, mit Haltung, sogar frech und plötzlich sehr laut, obwohl die Genossen ihn gewählt hatten, weil er eher zu allem schwieg. Sein Widerwort entlarvt den »schul-schranzigen Lehrapparat« und die bornierten Genossen. Als die überführte »Rockdiebin« von allen abgelehnt, verlassen und aus der Partei ausgeschlossen ist, wird Genosse Hempel bis zum Ende der Geschichte ihr einzig positiver Held bleiben. Dass sie nicht Opfer, sondern eine sich selbst befreiende Täterin werden kann, ohne zu zerbrechen, verdankt sie vor allem »ihrem« Parteisekretär. Es heißt über den Film, Frau Lot müsse nicht mehr mit einer Lüge leben, aber eigentlich waren es ja wohl drei ...

Spur der Steine (Frank Beyer, 1966 + 1989) soll vorerst der letzte Film der Betrachtungen zum Thema sein. Der beliebte Verbotsfilm erzählt von einer traurigen dramaturgischen Rückentwicklung. Nun wird der »bessere« Parteisekretär von seinem ehemaligen Stellvertreter, dem unfähigen Parteisekretär, abgelöst und alle gucken zu. Parteisekretär Genosse Werner Horrath (Eberhard Esche), der sanftmütige, schlanke Intellektuelle im hellen Tweedjackett erzählt, er sei 1950 mit wenig Lebenserfahrung in die Partei eingetreten und meinte, er wüsste, wie ein Kommunist sein solle. Obwohl nicht direkt vom Fach, hat Horrath ein Gespür für Leute und Situationen und hat die politische Bedeutung der Produktion im Auge. Aber er war auch ein Feinsinniger, Stillter, Überlegter, hatte seine Gefühle nicht im Griff. Ein in Parteikreisen sogenannter »unentschiedener Leisetreter«, der lieber abgelöst werden sollte, um der Partei nicht zu schaden.

Fast vergessen ist heute, dass er nicht nur aus der Partei ausgeschlossen wurde, sondern auch durch den strammen Hardliner Genossen Heinz Bleibtreu (Hans-Peter Minetti) ersetzt wurde, einen negativ konnotierten, persönlich verkümmerten »Zu-spät-Stalinisten«. Weder der Zuschauer, noch der Film mag ihn leiden. Arbeitsorganisation, höhere Produktivität und bessere Arbeitsbedingungen interessieren ihn weniger. Bleibtreu giert nach Macht, ohne sich mühen zu

müssen. Die Mittel für die Partei-Strafaktion gegen Horrath kann er aus dem moralisch-ideologischen Gespinst der Parteidisziplin synthetisieren. Die Perversion wird endgültig sichtbar. Seine Figur will die sozialistische Sexualmoral auf der Baustelle durchsetzen. Denn nach selbstgestrickter »SED-Klassenkampf-Faustregel« bedeutete anfälliger Lebenswandel auch immer anfällige ideologische Prinzipientreue ... Leider konnten sich die »weisen Genossen« dabei nicht auf den vorbildlichen Lebenswandel von Marx, Thälmann und Honecker berufen.

Der Film-Dialog lässt Bleibtreu beschimpfen als: Bettschnüffler, zynisch, Frauen verachtende Petze, Drecksucher, Arschloch und wirft ihm unverblümt vor, er wäre bequem, ein erbärmlicher Taktiker, der Kollegen und Genossen gegeneinander hetzt, und man hätte ihn überall nur weggelobt. Und dennoch lässt der Film seinen orthodoxen »Apparatschick«, den hochdotierten Posten des hauptamtlichen 1. Betriebsparteisekretärs eines Großbetriebes, gewinnen und führt vor Augen: Damit haben ALLE verloren. Im Dialog wird noch mal nachgelegt, da heißt es : »Guten Abend, Frau Horrath, ich hab Ihren Mann mal fragen wollen, ob ich in die Partei eintreten soll. Er hat mir abgeraten!«

PS: Bleibt die Frage nach der Rolle der Parteisekretärin als dramatische Figur mit filmischem Wiederhall. Erst 1969 spielte Karla Runkehl eine Betriebs-Parteisekretärin mit Dienstwagen und eigenem Kraftfahrer im DEFA-Film **Im Spannungsfeld** von Siegfried Kühn. Sie bleibt nach bisherigen Ermittlungen die Einzige. ■



Spur der Steine (Frank Beyer, 1966)
Aufstieg zum 1. Betriebsparteisekretär. Mitte, stehend: Apparatschick-Parteisekretär und strammer Hardliner Heinz Bleibtreu (Hans-Peter Minetti) endlich an der Macht



Petra Rauschenbach

Vom Analogen zum Digitalen

Recherche und Zugang im Bundesarchiv

■ Linda Söffker im Gespräch mit der Abteilungsleiterin Filmarchiv Petra Rauschenbach

Linda Söffker: *Man könnte sagen, das Bundesarchiv ist eine Art »Film-Safe« und damit auch ein wichtiger Bestandteil bei der Bewahrung des DEFA-Filmerbes. Was genau sind das Anliegen des Bundesarchivs und insbesondere die Aufgaben der Abteilung Filmarchiv?*

Petra Rauschenbach: Die Arbeit des Bundesarchivs vollzieht sich auf der Grundlage des Bundesarchivgesetzes, das bei den Archivalien nicht nach Gattungen unterscheidet. Insofern ist es auch für den Bereich Film anwendbar. Das heißt: Wir übernehmen Filme und andere audiovisuelle Materialien, wir sichern und bearbeiten diese, um sie dann für die Benutzung und für die Auswertung zur Verfügung stellen zu können.

»Wir übernehmen Filme« - was heißt das konkret? Bedeutet das, dass jede Filmproduktion eine Filmkopie hier abgeben hat oder abgeben muss?

Nein, es findet immer eine Auswahl und Bewertung statt. Wir gleichen zum einen als Erstes ab, ob wir den angebotenen Film schon in unserem Filmbestand haben und entscheiden dann, ob wir ihn in die Sammlung aufnehmen wollen. Und zum anderen prüfen wir, welche historische Bedeutung das Filmwerk hat. Wie sinnvoll kann es unsere Sammlung ergänzen? Diese Abwägung kann auch dazu führen, dass wir Filmwerke nicht übernehmen. Als Ausnahme könnte man alle Fil-

me nennen, die über die Filmförderung laufen. Hier ist ja per Gesetz geregelt, dass ein Exemplar an das Bundesarchiv abzugeben ist. Diese Exemplare behandeln wir auch als Archivgut und sichern sie entsprechend, um sie bei Bedarf wieder zur Verfügung stellen zu können.

Also kann man sagen, dass ein Großteil aller jemals hergestellten deutschen Filme hier im Bundesarchiv mit einer Kopie gesichert ist, richtig?

Man könnte es vielleicht so zusammenfassen: Das Bundesarchiv steht für über 120 Jahre deutscher Filmgeschichte. Das sind inzwischen mehr als 210.000 Filmwerke auf unterschiedlichen analogen Trägermaterialien oder in digitaler Form, die hier bewahrt werden. Diese bilden den audiovisuellen Bestand des Bundesarchivs. Dieser Filmbestand wird ergänzt durch Dokumente zur Filmgeschichte, die zum Beispiel die Entstehung und Wirkung einzelner Produktionen belegen und darstellen.

Wir sprechen hier von Filmmaterial aus der Frühzeit des Kinos seit 1895, Filme, insbesondere auch aus dem Zeitraum von 1933 bis 1945, also aus der NS-Zeit. Wochenschauen nach 1945 sind ein weiterer Schwerpunkt, dann die Filme aus der DDR, insbesondere die DEFA-Filme. Es gehören aber auch die Auftragspro-



Neues Gebäude
des Bundesarchivs in
Berlin-Lichterfelde

duktionen der Bundesbehörden dazu sowie die Filme, die mit Mitteln der Bundesrepublik Deutschland gefördert worden sind.

Sind sämtliche DEFA-Film-Materialien aus allen Studios - Spielfilm-, Dokumentarfilm-, Trickfilm- und Synchrostudio - hier im Bundesarchiv?

Das würde ich so nicht sagen wollen. Wir können keine Garantie für die Vollständigkeit abgeben. Sie sprechen ja jetzt insbesondere die DEFA-Filme an, hier gehe ich von einer sehr guten Überlieferungslage aus. Aber das betrifft natürlich auch andere Filme. So gelten zum Beispiel Filme als verschollen und der einzige Nachweis, den wir dann möglicherweise noch haben, sind die sogenannten Zensur- oder Zulassungskarten, die in einer ziemlich einmaligen und umfangreichen Sammlung hier im Hause zusammengefasst sind. Ich freue mich sehr, dass diese Sammlung seit letztem Jahr auch online zugänglich ist, sodass man hier jetzt eigenständig recherchieren kann. Das ist zum einen für alle Filminteressierten, für Filmwissenschaftler und -historiker wichtig, aber natürlich auch für unsere eigenen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die dort entsprechende Informationen für die Filmerschließung ziehen können.

Mich interessiert, welche unterschiedlichen Standorte es gibt. Und wo die 35mm-Materialien gelagert werden.

Der Hauptstandort der Abteilung Filmarchiv des Bundesarchivs ist inzwischen in Berlin-Lichterfelde - dort arbeiten die meisten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Abteilung -, bis auf einen Teil des Bildarchivs,

der auch in Koblenz ansässig ist. Filmmaterialien liegen heute in Koblenz, Lichterfelde (Filmbegleitmaterialien), Hoppegarten und Berlin-Wilhelmshagen. Diese Materialien sollen in den kommenden Jahren weitestgehend zusammengeführt werden. Wir warten derzeit auf einen Termin, um mit allen Filmmaterialien, die noch in Koblenz lagern, nach Berlin umzuziehen. Es gibt schon eine entsprechende Halle ganz in der Nähe von Lichterfelde, also zehn Minuten entfernt. Auch der Standort Wilhelmshagen wird im Anschluss leergezogen. Das bedeutet, dass wir in den nächsten Jahren nur noch zwei Lagerorte haben werden: einen hier in der Nähe von Lichterfelde und den anderen in Hoppegarten. Geplant ist auch, dort ein neues Magazin zu errichten, in das dann ein weiterer Teil der Materialien umziehen wird. Es wird unsere Arbeit wesentlich erleichtern, wenn alle Filmmaterialien im Großraum Berlin - Hoppegarten eingeschlossen - lagern und sich Wege und Lieferzeiten dadurch verringern. Mit diesem Umzug soll auch eine Inventur einhergehen, die wichtig für uns ist. Wir sind dann schneller, einige Arbeitsprozesse werden sich vereinfachen. Und das hätte natürlich auch Auswirkungen auf die Benutzerfreundlichkeit.

Was genau ist der Unterschied zwischen Hoppegarten und Lichterfelde? Gibt es eine Aufteilung der Filme nach Standorten? Und wenn ja, nach welchem Prinzip?

In Hoppegarten befinden sich die Nitro-Materialien. Dort existieren die entsprechenden baulichen Voraussetzungen und Sicherheitsmaßnahmen. Zudem sind dort weitere Filme eingelagert. Die Filmmaterialien aus Koblenz und Wilhelmshagen werden in der neuen

Halle in Lichterfelde untergebracht. Alle eingelagerten Filme sind über eine Signatur auffindbar, nach der auch eingelagert wird. Anhand unserer Datenbank können wir diesen Lagerungsstandort jederzeit nachweisen. Das ist ein übliches Prinzip für Archive.

Es wird also immer individuell entschieden.

Ja, das heißt nach freien Lagerungskapazitäten. Das ist aber überhaupt kein Problem. So wird es ja zum Beispiel bei den Akten auch gehandhabt, die nach Signatur geordnet eingelagert werden.

Ich kann also davon ausgehen, dass man sowohl in Hoppegarten als auch in Lichterfelde fündig werden könnte, wenn man einen bestimmten DEFA-Film sucht?

Ja. Aber wie gesagt, das spielt für die Nutzerin und den Nutzer dann keine große Rolle. Für eine schnelle Bereitstellung wird es hilfreich sein, wenn der Umzug abgeschlossen ist und Filme nicht mehr aus Koblenz hierhergebracht werden müssen.

Ist im Filmarchiv - außer dem Filmmaterial - auch anderes Material vorrätig? Wird das auch hier gesammelt und gelagert?

Ja, wir sprechen hier insbesondere von filmbegleitenden Materialien. Dafür ist der Benutzungsort ebenfalls Berlin-Lichterfelde. Die Sammlung von filmbegleitenden Materialien umfasst unter anderem Verleihkataloge, Programmhefte, Fotos, auch Plakate, selbst Drehbücher oder die schon erwähnten Zensur- und Zulassungsunterlagen. Weitere Unterlagen zur Produktion von Filmen sind in der Schriftgut-Überlieferung der staatlichen zentralen Stellen im Bundesarchiv vorhanden.

Zur Abteilung Filmarchiv gehört auch das Referat für Bilder, Karten, Pläne, Plakate und Tonträger. Hier liegt der Schwerpunkt bei der Überlieferung von Bild-Dokumenten. Das reicht zeitlich von Ereignissen und Personen der Weimarer Republik über die Zeit des Nationalsozialismus bis hin zur DDR und zur Bundesrepublik Deutschland. Um vielleicht mal einige Zahlen und Beispiele zu nennen: Seit April dieses Jahres sind etwa 500.000 Bilder zu DEFA-Spielfilmen in der Suchmaschine *invenio* auf der Website des Bundesarchivs recherchierbar. Es handelt sich um den Bildbestand des DEFA-Studios für Spielfilme. Hier sind zum Beispiel Werk- und Szenenfotos von Märchen- und Kinderfilmen überliefert, von biografischen Filmen und Literaturverfilmungen sowie weiterer Genres, aber auch von verbotenen und zensierten Filmen.

Auf der Website unseres Hauses können alle Interessierten mit der Suchmaschine *invenio* dazu recherchieren, darüber hinaus auch im Digitalen Bildarchiv. Aber

man kann natürlich auch bei uns anfragen, wir unterstützen gern, wenn bestimmte Dinge gesucht werden. Die Abzüge der DEFA-Fotos, die in Alben bei uns vorliegen, können nach Terminvereinbarung auch hier im Bild-Lesesaal des Bundesarchivs eingesehen werden.

Für zahlreiche Negative ist eine Digitalisierung für eine Langzeit-Sicherung bei uns geplant, außerdem liegen zahlreiche Digitalisate in der DEFA-Stiftung vor. Darüber hinaus haben wir noch 500 Bilder des DEFA-Studios für Trickfilme im Bestand. Die sind auch über *invenio* recherchierbar. Die Bilder und Plakate des DEFA-Studios für Dokumentarfilme, hier insbesondere die Überlieferungen des Studios Heynowski & Scheumann, sind allerdings noch unbearbeitet. Das ungeordnete Material hat einen Umfang von über 150 laufenden Metern; es zu erschließen, ist leider auf die Schnelle nicht realisierbar.

Außerdem gibt es noch Bilder, Plakate und filmbegleitende Materialien zu Personen im Zusammenhang mit DEFA-Spiel- und Dokumentarfilmen. Das können Schauspieler sein, Regisseure, Drehbuchautoren, Produzenten oder Ähnliches. Ich könnte noch viele weitere Bestände aufzählen, in denen sich Bilder mit DEFA-Bezug finden lassen. Es ist ein reichlicher Fundus vorhanden.



Magazinräume im Bundesarchiv

Das klingt alles sehr entspannt, dass man selbst online nach filmbegleitenden Materialien und dem Filmmaterial suchen kann. Das war ja nicht immer so einfach, oder?

Ja, ich glaube, einfach ist es nicht gewesen, und das ist es auch im Moment noch nicht. Insbesondere die Informationen zu den Filmwerken generell, die sich im Moment auf unseren Webseiten finden, sind für eine eigenständige Recherche durch Interessenten nicht ausreichend. Umso schöner ist es, dass wir im nächsten Jahr ein neues Recherche-Angebot unter dem Namen »Digitaler Lesesaal« auf der Website des Bundesarchivs starten werden. Bei der ersten Ausbaustufe handelt es sich um den Bereich Film, was mich natürlich besonders freut. Es wird dann erstmalig möglich sein, dort den Filmbestand mit seinen Filmdaten online zu recherchieren. Und wir werden sukzessive auch Film-Files dort einbinden, die man dann gleich online sichten kann. Dabei geht es zunächst um Filme, an denen wir die Rechte haben oder die inzwischen gemeinfrei sind. Dieses Angebot werden wir nach und nach ausbauen und es wird bisherige Angebote, wie die Filmothek oder die BMO (Recherchedatenbank »Benutzungsmedien online«), ablösen. Die Online-Recherche wird damit auf ein höheres Level gehoben und zukünftig für alle Filminteressierten eine wichtige Grundlage ihrer Arbeit sein.

Nach dem Ausbau des Filmbereichs soll das Schriftgut, also der Aktenbereich, folgen. Das heißt, perspektivisch möchten wir auch *invenio* durch diese neue Anwendung ablösen. Es gibt Überlegungen zum Bildbereich. Benutzerinnen und Benutzer könnten dann selbst wählen, ob sie alle Materialien des Bundesarchivs oder eine Auswahl, zum Beispiel Filme, recherchieren möchten. Zusätzlich wird es uns möglich sein, weiterführende Hinweise oder Dokumente einzubinden.

Das alles in einem digitalen Lesesaal zusammenzuführen, klingt nach einem Riesenprojekt. Gibt es einen genauen Zeitplan?

Ich gehe davon aus, dass der Start mit dem Bereich Film zu Beginn des nächsten Jahres erfolgen wird. Was das Gesamtprojekt betrifft, müssen wir vielleicht noch mal mit drei, vier Jahren rechnen. Schon anhand der Daten aus dem Bereich Film wird nachvollziehbar sein, in welchem Erschließungszustand sich die Filmwerke befinden. Wir werden da sehr transparent sein, auch wenn nicht alles optimal und noch sehr viel zu tun ist. Ich bin davon überzeugt, dass unser Angebot großen Anklang finden wird, weil dann tatsächlich alle unser Filmangebot einsehen und online recherchieren können. Jede neue oder ergänzte Erschließung wird umgehend einsehbar sein.

Wie verhält sich das Ganze eigentlich mit Blick auf die DEFA-Filme? Die Rechte für die DEFA-Filme liegen ja bei der DEFA-Stiftung. Die DEFA-Stiftung hat zwar verschiedene Firmen mit Verträgen unterlizensiert, aber wie ist es eigentlich vertraglich mit dem Bundesarchiv geregelt?

Das, was man im Digitalen Lesesaal sehen wird, sind die Erschließungsdaten für DEFA-Filme. Ohne Genehmigung der DEFA-Stiftung werden wir aber dort keine Sichtungs-Files hochladen, es sei denn, die DEFA-Stiftung befürwortet das. Ansonsten ist die Benutzung weiterhin so geregelt, dass wir eng mit der DEFA-Stiftung zusammenarbeiten und bei Nutzerwünschen auch an die DEFA-Stiftung verweisen.

Sie haben vorhin gesagt, die Aufgabe des Bundesarchivs ist es, Filme zu sammeln, zu bewahren und öffentlich zugänglich zu machen. Filme zu »bewahren«, heißt auch, Filme zu erhalten. Was tut das Bundesarchiv, um Filme zu erhalten? Was wird wann digitalisiert und/oder restauriert?

Ja, wir agieren auf gesetzlicher Grundlage und sichern die Filme. Uns allen ist bewusst: Die Zeit dazu ist endlich. Es handelt sich um organisches und damit vergängliches Material. Deshalb setzen wir im Bundesarchiv auf die digitale Langzeit-Sicherung. Das heißt, wir bewahren die analogen Filme in unseren Magazinen so lange auf, wie es irgend geht. Gleichzeitig digita-



Foyer mit Lesecken im Bundesarchiv

lisieren wir aber diese Filme, um sie dann zumindest digital vorhalten und aus dem digitalen Magazin auch wieder abrufen und bereitstellen zu können. Langzeit-sicherung heißt: für immer. Das stellt hohe Anforderungen.

Dazu arbeitet die Abteilung Filmarchiv ganz eng mit anderen Abteilungen im Bundesarchiv zusammen, insbesondere mit der Abteilung Archiv-Technik, und hier speziell mit dem Referat AT 3 in Hoppegarten, also mit der Filmtechnik und -Restaurierung. Wir sind auch immer stärker darauf angewiesen, eine enge Zusammenarbeit mit der Abteilung IT zu pflegen, wenn es um das digitale Magazin des Bundesarchivs, die Datenbank und den Digitalen Lesesaal sowie um die entsprechenden Workflows geht. Das alles sind Themen, die uns gerade sehr beschäftigen. Aufgrund der hier vorhandenen Mengen an Filmen und den entsprechenden Kapazitäten müssen wir bei der Restaurierung und Digitalisierung stark priorisieren.

Wie verhält es sich speziell mit 35mm-Kopien? Ergreift das Bundesarchiv auch restaurierende Maßnahmen?

Die restaurierenden Maßnahmen sind nicht nur von der fachlichen Einschätzung abhängig, sondern auch von unseren Ressourcen wie zum Beispiel Personal und letztendlich immer auch Haushaltsmitteln. Da muss man ehrlich bleiben, derzeit ist es uns nicht möglich, alle Filme rechtzeitig zu restaurieren bzw. zu digitalisieren und damit auch zu retten. Daher priorisieren wir, indem wir fragen: Bei welchen Filmen müssen wir so schnell wie möglich tätig werden? Welche Filme werden oft nachgefragt oder benötigt? Derzeit wird ein Projekt vorbereitet, in dem wir alle Filmmaterialien noch einmal auf ihren Zustand prüfen lassen wollen und auch daraus eine Priorisierung ableiten.

Wie groß ist das Filmarchiv eigentlich? Wie viele Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen arbeiten dort?

Die Gesamtzahl der Beschäftigten im Bundesarchiv beträgt ungefähr 2.300 seit der Zusammenführung mit dem Stasi-Unterlagen-Archiv auf der Grundlage eines entsprechenden Beschlusses des Bundestages. Auf die Abteilung Filmarchiv entfallen davon etwa 60 Mitarbeitende, das Bildarchiv findet dabei bereits Berücksichtigung.

Und gibt es im Team bestimmte Zuständigkeiten, zum Beispiel auch ausgesprochene DEFA-Film-Expertinnen oder -Experten?

Nein, eine solche Spezialisierung wäre schon aufgrund der Teamgröße und der zu bearbeitenden Anfragen derzeit nicht möglich. Hinzu kommt, dass inzwischen sehr viele junge Leute in der Abteilung Filmarchiv arbeiten, die nicht mehr mit den DEFA-Filmen

aufgewachsen sind und noch nicht so viele Berührungspunkte hatten. Die Kolleginnen und Kollegen, die etwas älter sind, dazu zähle ich mich auch, haben möglicherweise eine andere Beziehung zu diesen Filmen, weil sie mit Lebensereignissen und Erinnerungen verknüpft sind.

Wie ist eigentlich die Verbindung zwischen der DEFA-Stiftung mit dem Bundesarchiv geregelt? Welche Formen der Zusammenarbeit gibt es?

Wir arbeiten mit der DEFA-Stiftung auf der Grundlage eines Vertrages eng zusammen und sind regelmäßig im konstruktiven Gespräch und fachlichen Austausch, der von Wertschätzung geprägt ist. Das Materialeigentum liegt beim Bundesarchiv, die Film- und Verwertungsrechte bei der DEFA-Stiftung. Außerdem ist das Bundesarchiv Mitglied im Stiftungsrat der DEFA-Stiftung.

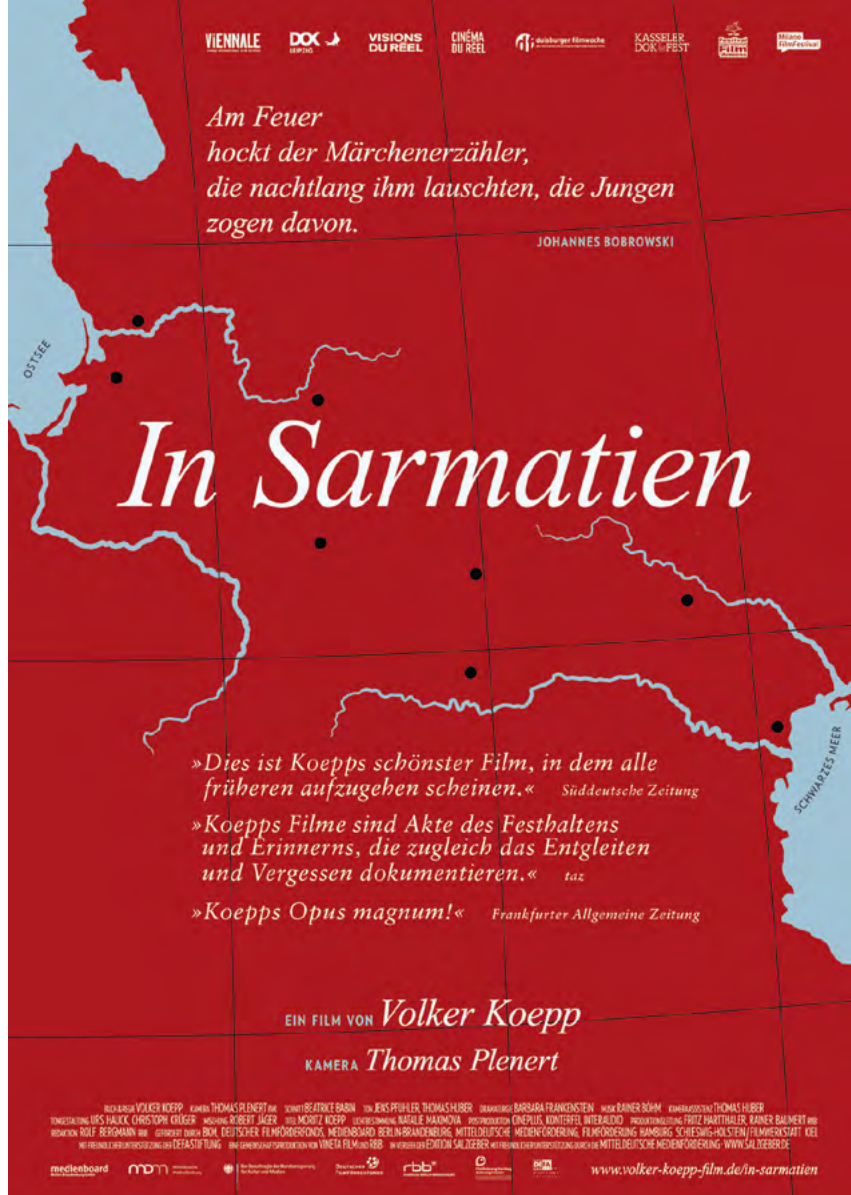
Führt das Bundesarchiv auch Filmveranstaltungen durch und werden dort auch DEFA-Filme gezeigt?

Ja. Da ist an erster Stelle das *cinifest*, Internationales Festival des Deutschen Film-Erbes, zu nennen, das jährlich gemeinsam mit unseren Kolleginnen und Kollegen von CineGraph im November in Hamburg stattfindet und an den Internationalen Filmhistorischen Kongress gekoppelt ist. Seit diesem Jahr spielen wir eine Auswahl von Filmen auch jährlich in Koblenz nach. Darüber hinaus gibt es eine jährliche Filmreihe im Bundesarchiv in Koblenz zu unterschiedlichen Themen.

Erwähnung finden sollte auch das Campus-Kino. Jedes Jahr im August werden auf dem Gelände der »Stasi-Zentrale. Campus für Demokratie« in Berlin-Lichtenberg Open-Air-Filme gezeigt, der Fokus liegt auf nach 1989/90 produzierten, thematisch passenden Filmen. Geplant sind auch regelmäßige Filmvorführungen im Bundesarchiv in Berlin (Lichterfelde), sobald die technischen Voraussetzungen dafür vorliegen. Außerdem kooperieren wir mit anderen Einrichtungen und Kinos und stehen auch für Filmeinführungen zur Verfügung.

Haben Sie einen DEFA-Film, den Sie sehr mögen?

Ja, es gibt mehrere, ich mag die DEFA-Märchenfilme und auch viele andere. Sehr beeindruckt hat mich zum Beispiel *Bis dass der Tod euch scheidet* (Heiner Carow, 1978). Ich habe den Film kürzlich wieder gesehen, und für mich hat er immer noch eine gewisse Aktualität. Es geht um den Umgang mit Alkohol oder Gewalt in der Ehe – auch wenn dieser Film in einer anderen Zeit und unter anderen gesellschaftspolitischen Umständen spielt. Mich hat immer verwundert, dass er tatsächlich in der DDR gelaufen ist. Er zeigt ja nicht unbedingt das Bild, das die DDR vermitteln wollte.



Filmposter zu **In Sarmatien**
(© Salzgeber)

Koeppland

■ Ralph Eue und Linda Söffker im Gespräch mit Drehbuchautorin Barbara Frankenstein und Regisseur Volker Koepp

Ralph Eue/Linda Söffker: *Wir wollen über einen Film reden, den es noch nicht gibt ... **Chronos. Im Lauf der Zeit.***

Volker Koepp (VK): Ja schon, aber letztlich müssen wir über Gott und die Welt reden. Eigentlich verbietet es sich ja, über einen Film zu sprechen, der noch gar nicht fertig ist. Da in diesem Film aber alles drinstecken soll, was auch in früheren Projekten schon eine Rolle spielte, ist das in Ordnung.

*Der neue Film soll **Chronos** heißen, und aus dem Drehbuch erschließt sich, dass ihr euch ganz klar in dem bereits existierenden Koepp-Universum bewegt. Ging es*

euch thematisch, stilistisch wie auch geografisch um eine Art Resümee oder gar einen Schlussstrich?

Barbara Frankenstein (BF): Der ursprüngliche Impuls war, glaube ich, eine Rückkehr zu Menschen und Schauplätzen früherer Filme von Volker, um so das Prozesshafte und Veränderliche des Lebens erfahrbar zu machen – vielleicht das vorläufige Resümee eines gewissen Werkkomplexes.

VK: **Chronos**, der Titel zum Film ist entstanden, als ich 2014 von Freunden einen alten kolorierten Stich geschenkt bekam: »Sarmatia, Beschreibung des Landes Sarmatien nach Ptolomäus«. Die Ostsee heißt darauf *Oceanus Sarmaticus*. Und der Name des großen



Sarmatia, Beschreibung des Landes Sarmatien nach Claudius Ptolemäus

Stroms, der sich in dieses Meer ergießt, die Memel, ist *Chronos*. Auf dieser Landkarte war leicht zu erkennen, dass sich dieses Sarmatia von der Ostsee bis zum Schwarzen Meer quer über die Karte erstreckte. Es war, als fänden darauf gleich mehrere meiner Themen ihren unmittelbaren Ausdruck: meine Faszination für die Weltgegend, die sich im weitesten Sinne zwischen Weichsel und Wolga, Ostsee und Schwarzem Meer erstreckt. Dann das Vergnügen an kartografischen Werken! Seit vielen Jahren sammelte ich schon Karten aus Mecklenburg und Pommern, von der Ostsee und dem Norden und Osten Europas. Und schließlich die Entdeckung, dass der Fluss, den ich seit meinem frühen Film *Grüße aus Sarmatien* (1972), oder eigentlich noch früher, seit meiner »Entdeckung« von Johannes Bobrowskis »Sarmatische Zeit« als meinen Lieblingsfluss betrachte, dass dieser Fluss einst *Chronos* hieß und somit an Heraklit erinnert ..., also *panta rhei* - alles fließt, alles ist im Werden und in unaufhörlicher Bewegung.

Und im Gefolge des Geschenks dieser Karte ist das Drehbuch entstanden?

VK: *Chronos* ist mehr oder weniger gleichzeitig mit *Gehen und Bleiben* (2023), dem Film über Uwe Johnson, entstanden. Barbara hat *Gehen und Bleiben* ge-

schrieben, sich auch um die Finanzierung gekümmert, und ich habe *Chronos* vorbereitet. Das war schon 2018/19. Beide Projekte waren 2019 so weit, dass wir hätten drehen können. Tatsächlich haben wir auch mit beiden Filmen angefangen und hätten sie, wegen vieler Überschneidungen und motivischer Zusammenhänge, auch mehr oder weniger parallel drehen wollen. Aber dann kam Corona und im Februar 2022 der Überfall auf die Ukraine. Und damit war alles, was sorgfältig geplant war, beinahe obsolet geworden.

***Gehen und Bleiben* ist nun zum Sommerende ins Kino gekommen, für *Chronos* habt ihr schon viel gedreht, aber die Fertigstellung braucht noch Zeit. Worin bestehen die Zusammenhänge bzw. motivischen Überschneidungen in den beiden Filmen?**

VK: Hier wie dort gibt es zum Beispiel »Exkurse« zu Musik und Poesie. Bei Musik denken wir weniger an Filmmusik als daran, dass Musik immer auch Visionen vermittelt. Und an Visionen und Zukunftsbildern fehlt es in der Gegenwart in so vielen Bereichen. Für den Musik-Exkurs in *Chronos* gibt es auch schon den richtigen Ort: der Dom in Riga. Dort sprach ich mit dem Orgelbauer und Restaurator Kristian Wegscheider, der auch die Orgel für die Marienkirche in Güstrow gebaut hat, womit sich ganz organisch ein Zusammenhang er-



Die Memel/Chronos
bei Tilsit (**Wiederkehr**,
Volker Koepp, 2017)

geben hat. Eine Organistin, Iveta Apkalna, wird Musik von Bach spielen. Sie sagt, Bach sei modern und visionär. Und meine Lieblingskantate – »Ach wie flüchtig, ach wie nichtig« – enthält die Textzeile: »So schnell ein rauschend Wasser schießt ...«¹. Mit dem zweiten Exkurs ist eigentlich eine Aufforderung verbunden: Poetisiert euch! Denn in der Poesie sind, schon seit der Antike, sehr oft Entwürfe für Zukünftiges zu entdecken. Und es gibt natürlich den »Tröst der Poesie in finsternen Zeiten«.

*Oh ja, die finsternen Zeiten ... Geschichte und Politik haben sich schon immer in eure Projekte deutlich eingeschrieben, aber es scheint bei **Chronos** um ein Vielfaches massiver zu sein, wie sehr diese Umstände euer Vorhaben tangieren, es erschweren oder im schlimmsten Fall sogar verunmöglichen. Uns interessiert, ob es Dinge gibt, die ihr vor 2019 ins Drehbuch reingeschrieben habt, die aber unter den gerade gegebenen Umständen gar nicht mehr zu realisieren sind.*

VK: Im Grunde genommen schon der Anfang des Films, den ich mir in Tilsit/Sowjetsk² vorstelle. Und das liegt heute in der Oblast Kaliningrad, im früheren nördlichen Ostpreußen. Es ist die Geburtsstadt Bobrowskis. Sie liegt an der Memel, deren Ufer und Nebenflüsse auch in Bobrowskis Gedichten immer wie-

der auftauchen. Die Memel fließt durch Belarus, durch Litauen, geht weiter durch die russische Exklave, heute Föderationskreis Nordwestrussland, und mündet dann über das Kurische Haff in die Ostsee. Sie heißt im Weißrussischen Nioman, im Litauischen Nemunas und im Russischen Njeman. Als ich anfing, Filme zu machen, lagen all diese Gebiete noch in der Sowjetunion und waren auch aus der DDR, wegen der vielen dort befindlichen Militärgelände, nicht erreichbar. Erst 1972 schaffte ich es über Moskau nach Sowjet-Litauen an das litauische Ufer der Memel, und erst viele weitere Jahre später, nach dem Fall des ›Eisernen Vorhangs‹ öffneten sich die Grenzen, sodass ich endlich auch leibhaftig nach Tilsit/Sowjetsk kam. Dort fand ich schließlich meinen ›Lieblingsort‹, die Daubas³. Seither besuchte ich immer, wenn wir dort in der Region drehten, diesen Ort. Wir blieben einfach am sandigen Ufer hocken, schauten auf den Fluss und drehten ihn über viele Jahre wieder und wieder. Immer an derselben Stelle. Und immer war es anders. Im Moment ist das aber natürlich kein Hinkommen.

BF: Und es gibt natürlich noch Anderes, was entweder nur mit sehr viel Mühsal herzustellen ist oder komplette Umorientierungen bzw. Perspektivwechsel erforderlich macht. Volkers bisherige Filme hingen ja eng mit den Orten der Menschen zusammen, an denen sie

leben und von denen sie erzählen. Im Moment sind aber viele unserer Protagonisten einfach rausgerissen aus ihren eigentlichen Lebensorten. Es wird im Film unvermeidlich auch um Flucht und Exil gehen, um Gehen und Bleiben. Auch da, allein bei diesen Worten, wieder der Zusammenhang zum Film über Uwe Johnson.

VK: Ich habe zum Beispiel schon in München mit der belarussischen Lyrikerin und Aktivistin Volha Hapeyeva gedreht. Im Herbst 2020 kam sie nach Deutschland zu einem Stipendium am Starnberger See. Aufgrund der Repression gegen Oppositionelle und aus Angst vor den Wagner-Söldnern kehrte sie danach aber nicht mehr nach Belarus zurück. Inzwischen ist sie auch in Berlin und hangelt sich so durch, wie es gerade alle Exilierten eben machen. Sie spricht zwangsläufig von außen über die Situation in ihrem Land.

BF: Die größte Konstante bei diesem Projekt sind die Unterbrechungen, was für solche kreativen Prozesse einfach ungeheuer schwierig ist. Es entsteht kein kontinuierlicher Fluss und man muss eigentlich bei jeder weiteren Etappe wieder von vorn beginnen. Verbindungen brechen vorübergehend ab, weil die Menschen, mit denen wir drehen wollen, gerade ganz andere Sorgen haben. Nach Czernowitz könnte man jetzt zwar noch fahren, aber es ist um ein Vielfaches aufwendiger geworden, dort zu drehen. Es muss viel genauer geplant werden, was man dort machen will, oft lässt sich das aber gar nicht so genau vorhersagen. Die aktuelle Nachrichtenlage, die ja gar nicht unser Thema ist, muss ständig mitverfolgt und mitbedacht werden. Man rennt also ständig hinter etwas her und oft auch ins Leere.

VK: Es ist natürlich belastend, dass wir mit dem Film so schleppend vorangekommen sind. Am Ende ist das aber noch das Geringste, wenn man bedenkt, womit die Personen, die wir gerne vor der Kamera haben würden, sich herumschlagen müssen. Und ganz zu schweigen davon, dass die ganze Welt gerade in einem Zustand ist, der einen wenig anspornt, einen Film, der von diesen Zuständen handelt, überhaupt zu Ende zu bringen.

Da ihr gerade Czernowitz erwähnt habt: Wie habt ihr die Reiseroute für den Film festgelegt? Und ganz konkret: Was wird die nächste Station sein?

VK: Sagen wir Lemberg. Das wird im Drehbuch auch konkret erwähnt, weil es ein Ort ist, der auf jeden Fall eine Rolle spielen wird ...

Über Lemberg schreibt ihr da: »Das ostgalizische Lemberg (ukrainisch: Liviv, polnisch: Lwów und russisch: Lwow) liegt nach heutigen Landkarten in der Westukraine und der Krieg im Land scheint weit entfernt. Das

äußere Leben im schönen Stadtzentrum verläuft sehr normal. [...] Vom alten Lemberger Bahnhof aus werden wir die Strecke nach Czernowitz (ukrainisch: Tschernivci, rumänisch: Cernăuți, russisch: Tschernowzy) mit dem Zug zurücklegen. Das geht zwar nicht so schnell, doch die offene Landschaft ist sehr schön und geht langsam in die Wälder der Bukowina über. Und wir werden mit anderen Reisenden sprechen können.«

VK: Lemberg also. Ja, ich werde da demnächst mal hinfahren. Ich weiß noch nicht genau, wie und wann ich das mache und ob ich wirklich schon mit Drehstab fahren kann. Aber ich bin dort auf jeden Fall mit dem rumänisch-amerikanischen Professor Norman Manea verabredet, mit dem wir auch schon 2002 für *Dieses Jahr in Czernowitz* (2003/04) gedreht haben, als ja das Exilthema bereits sehr präsent war. Er erzählt da sehr berührend über die Sprache als Heimat, die man wie ein Schneckenhaus mit sich trägt. Außerdem habe ich in Lemberg auch Tanja Kloubert aus Czernowitz getroffen. Sie war seit 2003 in mehreren Filmen als Übersetzerin, Assistentin und Protagonistin dabei und kam 2013 gerade von einer Feldforschung im Zusammenhang mit ihrer Doktorarbeit aus Sibirien zurück, wo sie Interviews über das Lagersystem geführt hat und damals schon sagte, dass es Blutvergießen geben wird. Das war noch vor der Annexion der Krim.

Im Drehbuch schreibt ihr auch, dass Tanja dir, Volker, vorwirft, dass du das damals nicht hattest hören wollen.

VK: Ja, wahrscheinlich war das so. Wir hatten gerade noch die Berichte einiger Überlebender des nationalsozialistischen Völkermords an den Juden sowie des stalinistischen Terrors in der Ukraine gesammelt bzw. für die Zukunft aufbewahrt und wähten uns in einer anderen Zeit. Ich habe in meinen Tagebüchern nachgeschaut und habe sogar den Tag gefunden, an dem sie das mit dem Blutvergießen gesagt hat.

Tanja Kloubert werden wir also auch im neuen Film wiederbegegnen.

VK: Ganz bestimmt. Mit ihr haben wir in Augsburg gedreht, wo sie schon seit geraumer Zeit als habilitierte Hochschullehrerin unterrichtet. Zwischendurch war sie noch anderswo, aber jetzt ist sie wieder in Augsburg.

Wer wird sonst noch aus früheren Filmen mit dabei sein?

VK: Ana zum Beispiel, die an der DFFB⁴ studiert hat und *In Sarmatien* (2013) über die Dnister/Nistru, den Grenzfluss zwischen Moldawien und Transnistrien, erzählt, dessen Wasser eigentlich rot sein müsste wegen der vielen Kriege, die da ausgetragen wurden. Über den bewaffneten Konflikt, der dort 1992 stattfand,

weiß ja inzwischen kaum noch jemand etwas. Ins Bewusstsein gelangte das Gebiet erst wieder im Zusammenhang mit dem Krieg in der Ukraine, weil in Transnistrien – diesem schmalen Streifen Land zwischen der Ukraine und Moldawien – immer noch die 14. Russische Armee⁵ stationiert ist. Wir wussten erst gar nicht, was mit Ana ist, weil sie gleich zu Beginn des Kriegs von Berlin nach Moldawien gefahren ist und ihre Mutter aus Chişinău rausgeholt hat, um mit ihr mehrere Wochen in Rumänien zu bleiben. Die Mutter wollte dann aber wieder nach Hause, und Ana ist wegen ihrer beiden Kinder zurück nach Berlin gekommen. Demnächst will sie in Moldawien auch selbst einen Film machen. Außerdem war Elena⁶ aus Kaliningrad/Königsberg im vergangenen Jahr in Berlin. Mit ihr haben wir im »Kino Krokodil« gedreht.

Eine Station des Films soll auch Ungarn sein.

VK: Ja. Ursprünglich hatte ich vor, den Weg nach Czernowitz über Budapest zu nehmen. Ich hatte im Frühjahr 2017 György Konrád in der Akademie der Künste in Berlin getroffen und ihn gefragt, ob Viktor Orbán auf seinen offenen Brief reagiert hätte. Darin wirft Konrád dem ungarischen Ministerpräsidenten vor, dass der sich mit seiner permanenten Verunglimpfung von George Soros und der von Soros in Budapest gegründeten Central European University als Musterschüler der Nazi-Propaganda erweisen würde, und meint, dass die rechtschaffenste patriotische Handlung darin bestünde, dass Orbán auf sein Amt verzichten würde. Natürlich hatte Konrád, der dem Mord an den ungarischen Juden entkommen war, von den ungarischen Kommunisten verfolgt worden ist und sich als überzeugter Europäer verstand, keine Antwort erhalten. Er schrieb mir seine Adresse auf einen kleinen Zettel und sagte noch, dass ihm bei meinen früheren Filmen immer so gefallen hätte, wie lustig die Menschen manchmal waren. Die Nachricht von seinem Tod kam im September 2019, als noch nicht absehbar war, wann wir kommen würden. Eine verpasste Chance. Aber trotzdem möchte ich über Ungarn reisen. Vielleicht ist es gut, einen seiner Texte bei einer Fahraufnahme durch sein Heimatland zu lesen. Wir haben ja – neben meiner Landkartensammlung – immer auch eine Reisebibliothek im Produktionsfahrzeug. Und es gibt auch Tondokumente mit seiner Stimme. Außerdem weiß ich, dass einige junge Leute in Ungarn den Mut György Konráds sehr bewundern.

Könnt ihr noch etwas über die Reisebibliothek und die Landkartensammlung erzählen, von der Volker gerade gesprochen hat? In dem Gesprächsbuch »Unter hohen Himmeln«⁷ ist schon ein »Büchersack« mit Literatur zu den jeweiligen Fahrten erwähnt worden, aber auch Lyrik und Landkarten. Wer öfter mit Volker Zeit verbringt,



Tanja Kloubert, aus Czernowitz stammend
(*In Sarmatien*, Volker Koepp, 2013)



Ana-Felicia Scutelnicu, aus Chişinău stammend
(*In Sarmatien*, Volker Koepp, 2013)



Elena Gromova, aus Kaliningrad
(*In Sarmatien*, Volker Koepp, 2013)



Drehvorbereitung *In Sarmatien* (Volker Koepp, 2013)

weiß, dass er großes Vergnügen an kartografischen Werken hat. Man hört von Stecknadeln, mit denen ihr Drehorte markiert, oder von einem »Zirkelschlag«, mit dem ein Reiseziel bestimmt wird. Das wirkt auf angenehme Weise altmodisch, weil damit auch eine bestimmte Art des Reisens oder der Welt-Erschließung bezeichnet ist, wovon eure Filme ja auch insgesamt zeugen. Aber greift ihr dann bei den Dreharbeiten vor Ort doch eher auf Google Maps oder Ähnliches zurück?

VK: Google Maps gibt es doch noch gar nicht so lange. Und ja, Landkarten sind ein wirklich gutes Werkzeug. Aber wenn man in irgendeinem abgelegenen Ort ankommt und mit dem dortigen Einbahnstraßensystem konfrontiert ist, dann nimmt man schon dankbar die elektronischen Navigationshilfen in Anspruch. Ich weiß noch, als wir das erste Mal in die Oblast Kaliningrad gefahren sind und keine aktuelle Karte von dort hatten ... Es gab ja keine bzw. die russischen, die es gab, waren alle gefälscht. Aus Gründen der Geheimhaltung. Zuverlässige Karten hatte nur das Militär. Wir fanden das gar nicht ungewöhnlich. In der DDR wurden ja in bestimmten Gegenden auch die Proportionen verzerrt, Grenzverläufe modifiziert oder Sperrgebiete entweder anders oder gar nicht eingezeichnet. Ich kannte sogar mal jemanden, der in einem Verlag

ausdrücklich für kartografische Fälschungen zuständig war. Bei sowjetischen Karten war das alles noch einen Zacken schärfer. Wir haben uns damals mit alten deutschen Karten beholfen.

BF: Zu Hause haben wir kistenweise alte Karten und antiquarische Reiseführer. Als wir das erste Mal nach Czernowitz gefahren sind, hatten wir aber nur einen alten Reiseführer, von 1912 glaube ich, über Galizien und die Bukowina. Mit dem sind wir bei unserer ersten Reise nach Czernowitz dort angekommen und haben uns auf die Suche nach der Herrengasse gemacht, weil das in Czernowitz, wie in allen Städten, die mal zum Habsburgerreich gehörten, eine Art Hauptstraße war. Allerdings konnte uns niemand, den wir fragten, eine zuverlässige Auskunft geben, bis wir jemandem begegnet sind, der sagte, dass er jemanden kennen würde, der das bestimmt wisse, und das war Herr Zwilling (*Herr Zwilling und Frau Zuckermann*, 1999).

VK: Inzwischen gibt es über Czernowitz natürlich jede Menge Literatur und Kartenmaterial. Sowohl Überblicke wie auch ganz Spezielles über Paul Celan oder Rose Ausländer, die Sprachenvielfalt, den riesigen Jüdischen Friedhof etc. Wir haben es mit unseren Filmen sogar in verschiedene Reiseführer geschafft.

Lasst uns noch mal auf das Stichwort »Resümee« zurückkommen. Mit Berlin - Stettin (2009) habt ihr schon einmal einen Film gemacht, den man als eine Art Zwischenbilanz betrachten kann. Es gab mal einen Artikel, der überschrieben war mit »Wiederaufnahme. Der große deutsche Dokumentarist Volker Koepp befährt mit Berlin - Stettin seine Lebensbahn«⁸. Ist Chronos so etwas wie die Fortsetzung dieses explizit autobiografischen Strangs?



Matthias Zwilling auf dem jüdischen Friedhof in Czernowitz (*Herr Zwilling und Frau Zuckermann*, Volker Koepp, 1999)

VK: Ja, vielleicht. Ich wünsche mir, dass der Film im Nordosten Deutschlands, da, wo ich lebe, beginnen und enden wird. Seit einigen Monaten verändert sich die Welt in rasender Geschwindigkeit. Es ist ein wenig so wie vor dreißig Jahren, wie 1989/90. Doch damals, als der Kalte Krieg beendet schien, hatte ich ein glückliches Gefühl. So war es auch bei den meisten Menschen, denen ich in jener Zeit begegnete. Gegenwärtig gibt es beinahe täglich alarmierende Meldungen zu politischen Entwicklungen und zum Klimawandel. Ein globalisierter Wahnsinn allenthalben. Und da es so scheint, als hätte auch mein sarmatisches Europa gerade den Verstand verloren, werden unsere Reise und die Begegnungen mit den Menschen vor diesem Hintergrund verlaufen und davon beeinflusst sein. Denn die unmittelbare Gegenwart der Drehzeit ist im Film die Hauptebene. Wie sich die Bruchstücke, also das Hier und das Dort, Exil und Heimat, Fortgehen und Wiederkommen, zueinander verhalten und dann zusammenwachsen, wird sich erweisen müssen.

BF: Während wir in früheren Filmen das Verhältnis der Deutschen zu ihren östlichen Nachbarn gedanklich auf die lange Geschichte der deutschen Schuld bezogen haben, ist *Chronos* der erste Versuch, Volkers filmische Räume in Brandenburg, Mecklenburg oder Vorpommern mit den osteuropäischen Drehorten zwischen Kaliningrad und Odessa in ihren gegenwärtigen Zuständen direkt zu verbinden. Das sind über Jahrzehnte gespannte Handlungs- bzw. Erzählbögen rund um Menschen, die wir mögen. Menschen aus der Nachbarschaft, ob sie nun mehr oder weniger nebenan zu finden sind, wie es bei Anetta Kahane aus der Uckermark der Fall ist, oder weiter entfernt – aber Nachbarn, so oder so.

*Ihr beschreibt, dass es vorstellbar wäre, den Film mit einer Montage von Einstellungen aus fünf Jahrzehnten beginnen zu lassen: »Zu sehen wären dann einige der Menschen, denen ich während der Dreharbeiten begegnete und die in den Filmen oder im Restmaterial aufgehoben sind. Gesichter einer langen Reise. Kurze bewegte Bilder, Blicke in die Kamera, vielleicht ein Satz, ein Lachen, ein trauriger Moment. Menschen, die ich mochte und mag. Die ich den Zuschauern empfehlen wollte. Ich glaube, dass es diese Menschen waren, die den Filmen auch immer ein Gefühl von Hoffnung gaben. Wie ein Wunder, bei all dem Elend der Geschichte, das sie erlebt hatten oder in dessen Schauer sie gerade steckten.« – Wie steht's mit der Hoffnung in *Chronos*?*

BF: Ein wichtiges Element in den bisherigen Filmen von Volker war es, dass diese Menschen, die aus ihrem Leben und von ihren Problemen erzählen, einen unverbrüchlichen Lebensmut haben, der sie trägt und den sie auch ausstrahlen. Das wird auch in *Chronos* vorhanden sein. Genauso schwang aber immer auch



**Zuallererst: Heute ist der 28. August 2023.
Am 15. Juli starb Thomas Plenert.**

Am 14. September 1997 standen wir neben Thomas Plenert und seiner Kamera auf dem riesigen Jüdischen Friedhof im ukrainischen Czernowitz. Herr Zwilling sagte uns, dass ein Mensch erst dann wirklich gestorben ist, wenn man ihn vergessen hat. Auch darum nennen die Juden den Friedhof einen ›Guten Ort‹.

Unsere gemeinsamen Filme beschreiben das Vergehen von Zeit. Es sind Filme gegen das Vergessen. Unmöglich, den Tod eines Menschen wirklich zu verstehen. Wenn es einen Trost gibt, dann ist es die Erinnerung an ihn.

Unsere längste sarmatische Reise hatte uns am 15. September 2012 auf dem Weg von Odessa nach Königsberg auch in die Stadt Oman gebracht. Dorthin waren, wie jedes Jahr, zehntausende orthodoxe Juden aus der ganzen Welt gepilgert, um Rabbi Nachman zu gedenken. In diesem Jahr sind auch dort russische Raketen eingeschlagen.

Es gibt unvergessliche friedvolle Szenen im Film *In Sarmatien*. 3.500 Kilometer später standen wir am 28. September wieder am Uferland Daubas an der Memel, unweit von Tilsit/Sowjetsk, einem Ort, den wir seit 1993 und dem Film *Kalte Heimat* immer wieder mit der Kamera besuchten.

Weil man bekanntlich nie zweimal denselben Strom sieht.

Volker Koepp

PS: Nach Redaktionsschluss ist Kameramann Christian Lehmann verstorben († 04.11.23). Volker Koepp hat mit ihm 22 Filme gedreht.



Elsbeth Fischer, Stupsi, in **Mädchen in Wittstock** (Volker Koepp, 1975)

Uckermark. Aber: Wittstock für immer. Dort wollen wir den Film beenden.«

»Wittstock für immer« ist toll! Hier werdet ihr auch wieder auf Elsbeth Fischer, damals Stupsi, treffen. Auf diese Begegnung freuen wir uns schon. Mit den letzten Zeilen des Drehbuchs lässt sich auch gut unser Gespräch beenden:

»Wie schön es war, sich bei diesem Entwurf für den Film Chronos an Menschen und Landschaften zu erinnern. Und wie schmerzlich manchmal auch. – Und etwas später dann, unmittelbar vor der Reise, wird man sich wieder in einen Schwebestand begeben: alles und nichts zu wissen. Losfahren und noch nicht angekommen sein. Das Einzige, worauf man ganz und gar setzt, ist, dass man Menschen treffen wird, die einem selbst und anderen Hoffnung geben.« ■

eine unterschwellige Melancholie mit. Selbst in unbekümmerten Momenten scheinen die Menschen zu wissen, dass es auch ganz anders kommen kann. Optimismus, Pessimismus – es ist immer beides. Und wir als Filmemacher stehen überhaupt nicht außerhalb dieser Ambivalenz. Hoffnung? Die steht bei den Personen, die in **Chronos** vorkommen werden, im Moment nicht zuoberst auf der Tagesordnung, ist zumindest nicht unmittelbar abrufbar. Diese Bedrückung und Anspannung wird, das können wir gar nicht steuern, den Film sicher mitbestimmen.

Euer Film soll in Wittstock enden. Da gibt es die schöne Stelle im Drehbuch, wo es heißt: »Von Tilsit aus die Rückreise nach Deutschland. Die Fahrt geht durch Polen, vorbei an meiner Geburtsstadt Stettin. Gleich nach der Querung der Oder sind wir wieder in der



Barbara Frankenstein und Volker Koepp, 2023

Endnoten

- 1 Vgl. unter: <https://www.viii.org/bwv-26-ach-wie-fluechtig-ach-wie-nichtig/2-so-schnell-ein-rauschend-wasser-schiesst?r=%2F&ref=prev-next>.
- 2 Sowjetsk, vor 1946 Tilsit, liegt am Zusammenfluss der Tilse mit der Memel und ist somit Grenzstadt nach Litauen.
- 3 In einem Brief vom 13. Dezember 1957 an Georg Bobrowski schrieb Johannes Bobrowski: »Die Daubas ist ein Stück Memelufer in der Nähe von Ragnit, mit ein paar Dörfern und Wald. Es liegt zwischen meiner Geburtsstadt Tilsit und den Dörfern meiner Kindheit, in die ich durch Heirat zurückkam. [...] Jeder meiner Träume hat diese Landschaft zum Schauplatz«.
- 4 Die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) ist seit 1966 die Filmschule des Landes Berlin. Sie fokussiert sich in der Ausbildung auf die grundlegenden Bereiche des Filmemachens: Drehbuch, Bildgestaltung, Regie, Produktion sowie Montage Bild & Ton. In: <https://www.dffb.de/>.
- 5 Die 14. Gardearmee war ein Teil der Sowjetarmee und ab 1992 der Streitkräfte Russlands. [...] Im April 1995 wurde aus der 14. Gardearmee die Operative Gruppe russischer Truppen in Transnistrien. In: https://de.wikipedia.org/wiki/14._Gardearmee.
- 6 Elena Gromova. Das Publikum kennt sie u. a. aus *In Sarmatien* (2013).
- 7 Lemke, Grit: Unter hohen Himmeln. Das Universum Volker Koepp: Gespräche und Reflexionen. (Schriftenreihe hg. von der DEFA-Stiftung). Berlin: Bertz + Fischer 2019, 319 S.
- 8 Bert Rebhandl: Wiederaufnahme. Der große deutsche Dokumentarist Volker Koepp befährt in *Berlin – Stettin* seine Lebensbahn. In: Cargo. Film/Medien/Kultur, Nr. 4, 10.12.2009.



■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■
 Sowjetische Kulturoffiziere der SMAD
 und der DEFA-Vorstand bei Gründung
 1946: Alfred Linnemann, Hauptmann
 Sergej Barski, Hans Klering, Major
 Alexander Dymschitz, Hauptmann
 Ilja Fradkin, Slatan Dudow und
 Karl Hans Bergmann

Miszelle

■ Archivarius

Eine Miszelle ist zwar keine Rezension, doch Gelegenheit, den »Fall Kriwopalow« nachzuerzählen und auf seine Quelle aufmerksam zu machen als Empfehlung und Hoffnung, das ganze Werk auf Deutsch lesen zu können: Wladimir Koslow/Marina Koslowa, »Die ›Kleine UdSSR‹ und ihre Bevölkerung. Skizzen zur Sozialgeschichte der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD) 1945-1949«. Moskau 2021 (russ.).

Alles begann mit einem simplen Kunstbuch. Im Frühjahr 1947 legte Oberleutnant Schnittke von der Kulturabteilung der sowjetischen Militäradministration (SMAD) ein Album mit Holzschnitten und Kupferstichen deutscher und russischer Künstler vor. Wer russische Grafik kennt, kennt ihren künstlerischen Reichtum. erinnert sei nur an »Russische Graphik des 20. Jahrhunderts«, 100 Bildtafeln für die Jackentasche aus der Insel-Bücherei 1970. Es braucht allerdings einen entideologisierten Blick; Holzstiche sind in der Regel keine Agitki. Gleiches gilt bei deutscher Grafik. Schnittke also überreichte leitenden Offizieren der SMAD Probedrucke des Werkes, einige Exemplare

gingen mit Zustimmung von Schnittkes Chef, dem Leiter der Kulturabteilung Major Dymschitz, nach Moskau. Von dort kamen weder Lob noch Dank, stattdessen die Anweisung, den Vertrieb des schädlichen Albums zu unterbinden und den Initiator der Ausgabe zur Verantwortung zu ziehen, ihn wenigstens in die UdSSR abzukommandieren. Das war im Juni 1947. Ein halbes Jahr später war er immer noch da. Bei der Wahlberichtsversammlung der Informationsabteilung der SMAD wurde die Frage des Albums nicht aufgeworfen; deren Chef, Oberst Tulpanow, wollte einen Skandal vermeiden. Das half aber nicht: Die Anwesenheit einer ZK-Kommission aus Moskau zur Überprüfung der ideologischen Verfassung der Informationsabteilung bot Skandaljägern Gelegenheit, sich in Szene zu setzen. Schnittke war zwar schließlich weg, doch ein neues Opfer politischer Rachsucht fand sich in – Dymschitz. Da wird es für die DEFA-Geschichte interessant, war Dymschitz doch der wichtigste Mann der Sowjets für Film zwischen Aufsicht und Praxis, ohne Vormund zu sein, geschätzt von allen, die mit ihm zu tun hatten.

Anführer der Attacke war ein Major Kriwopalow. Für seinen Namen (kriwoj: krumm) konnte er nichts, für sei-

ne Haltung aber wohl: ein krummer Hund, der seinem Namen alle Ehre machte. Über den Kunstwert der Gravuren zog er ohne jegliche Kenntnis her, schöpfte allein aus seinem ideologischen Jungbrunnen und fällte Urteile ohne Scham. Das Vokabular der Schuldprüche (fremd, feindlich, politisch schädlich, trivial, abgeschmackt, schädlich, ideenlos, Dekadenz, Formalismus, Abgeschmacktheit, unpolitisch, tendenziös, Kriecherei, Entstellung, abstoßend, fauler Liberalismus, ideologisch demoralisiert/verderbt/verdorben, politisch falsch) entstammte noch nicht einmal seinem eigenen Kopf, sondern den berüchtigten Beschlüssen des ZK der WKP(B), der Kommunistischen Allunionspartei (Bolschewiki), wie sie bis 1952 noch hieß, zu Fragen von Literatur und Kunst 1946 bis 1948, nachzulesen bei Dietz Berlin 1952.

Der Streit in den Parteibüros drehte sich nicht um die Kunst der Grafik, sondern um die politische Formel und deren Konsequenzen; »politisch leichtsinnig« und »politisch fahrlässig« wogen leichter als das Gegenstück »politisch fehlerhaft«. Dymtschitz, Vorgesetzter von Schnittke und Fürsprecher der Edition, erklärte sein Verhalten als leichtfertig und missverständlich, während Kriwopalow die Anklage daraufhin verstärkte, dass Dymtschitz' Anteil an der Veröffentlichung des politisch schädlichen Albums darauf gerichtet gewesen sei, die Beschlüsse des ZK zu ignorieren. Dies umso mehr, als Dymtschitz weder Kritik annahm noch Reue zeigte, wie es sich für einen *homo sovieticus* gehörte. Das Parteibüro konzidierte Dymtschitz politische Fahrlässigkeit und fehlende Wachsamkeit, sprach ihm eine Rüge aus und billigte deren Eintragung in die Personalakte. Einen Beschluss darüber zu fassen, oblag der Parteiorganisation der Informationsverwaltung. Dort hinterließ Tulpanows Auftreten Eindruck. Als Chef von Dymtschitz wusste er, worüber zu verhandeln war. Er tadelte Dymtschitz' Selbstüberschätzung und Selbstherrlichkeit; keiner könne kündigt in allen Zweigen der Kunst sein. Danach hob er Dymtschitz' Verdienste und seine zähe Arbeit in den vergangenen drei Jahren hervor und stimmte einem Tadel zu, allerdings ohne Eintrag in der Personalakte. Mit 51 Stimmen gegen 49 wurde Tulpanows Einlassung zugestimmt. Was zur Folge hatte, die Sache auf sich beruhen zu lassen. Das war erst mal geschafft.

Kriwopalow stieg zum Oberstleutnant auf und warf sich im Herbst 1948 in die nächste Schlacht. Diesmal ging es um das Haus der Kultur der Sowjetunion in Berlin und den Band »30 Jahre sowjetische Poesie«, dessen Konsultant und Redakteur Dymtschitz war. Kriwopalow hatte darin Autoren aus der Kosmopolitismus- und Formalismus-Szene entdeckt, Aliger, Antokolski, Pasternak, Selwinski, wohingegen Gorki, Schtschিপatschow, Simonow nicht aufgenommen

waren, ja noch nicht einmal, man denke nur, die Hymne der UdSSR! Das nun fiel genau in die Zeit, in der Moskau den Druck auf den Kosmopolitismus und den Kampf dagegen verstärkte. Es wurde eng für Tulpanow und die selbstbewusste Informationsverwaltung der SMAD. Allgemein war leicht zu reden über den Kampf gegen Kosmopolitismus, aber was war mit den realen Kosmopoliten in der realen SMAD? Ein Gefühl von Unruhe und Anspannung lag in der Luft. Tulpanow und seine Leute saßen auf des Messers Schneide, hatten sie doch einerseits mit Kunst und Literatur zu tun und fielen sie andererseits als »jüdische Intellektuelle aus dem Leningrader Zirkel« in der beginnenden antisemitischen Woge auf. Wer mochte schon gern von einem Karrieretypen wie Kriwopalow aufgespießt werden?

Tulpanow fand einen Ausweg. Er verwies auf Feldmann, Mitarbeiter der »Täglichen Rundschau«, dem parteifremde Ansichten über die Einmischung der Partei in nicht genehme Literatur nachgesagt wurden. Schlimmer konnte es Feldmann nicht erwischen. Im Dezember 1948 wurde er verhaftet.

Der Fall Feldmann war ein tragischer Fall.

Major Feldmann gehörte zunächst zu den sowjetischen Herausgebern und Redakteuren der SMAD-Tageszeitung »Tägliche Rundschau«. Dort kam er auf die Idee, aus dem Fonds der großen Zeitung noch eine Abendzeitung zu generieren und diese von Deutschen herausgeben zu lassen; die Pressezensur verstand sich von selbst. Wolfgang Schivelbusch hat sich das Experiment angesehen. »Tatsächlich war der »Nacht-Express« eine russische Schöpfung. Seine vier deutschen Herausgeber, darunter Rudolf Kurtz, erhielten von der SMAD nicht nur die Lizenz, sondern zugleich auch noch das Gesellschaftskapital. Die Konstruktion ähnelte derjenigen der »Defa« insofern, als mit russischem Kapital und unter russischer Kontrolle ein von Deutschen für Deutsche gemachtes Medium entstand. Doch anders als in der »Defa«, wo ein Alfred Lindemann die Richtung bestimmte, gab es im »Nacht-Express« keine bestimmende deutsche Persönlichkeit. [...] Die unter Feldmann arbeitenden deutschen Redakteure nannten den »Nacht-Express« intern die Abendausgabe der »Täglichen Rundschau«. [...] Viel mehr als dem schwerfälligen offiziellen Organ der SMAD ähnelte der »Nacht-Express« jenem Zeitungstyp, den in den 20er Jahren Willi Münzenberg konzipiert hatte.« Nach außen hin war Feldmann Zensor des Blattes; in Wirklichkeit war er ihr Initiator und Chefredakteur, und das aus Leidenschaft. Boulevard für Prolos! »Alexander Dymtschitz brachte es auf die Formel: »Es ist uns sehr wichtig, dass möglichst die Mehrheit der Berliner den »Nacht-Express« für eine amerikani-

sche Zeitung hält.« Schivelbusch weiter: »Über sein [Feldmanns] plötzliches Verschwinden wurden in der westlichen Presse die verschiedensten Spekulationen angestellt, unter anderem auch die, er habe sich in den Westen abgesetzt. Wahrscheinlicher ist, dass er wie viele seiner jüdischen Kollegen der antisemitischen Kampagne der späten 40er Jahre zum Opfer fiel.« (Wolfgang Schivelbusch, Vor dem Vorhang. Das geistige Berlin 1945–1948. München 1995, S. 262ff.).

Zurück zum Kampf der Kommunisten gegen die Kosmopoliten.

Kriwopalow war zwar auf Dienstreise, aber wusste man, ob die »Kriwopalows« sich inzwischen vervielfacht hatten? Denn es gab immer noch den einen, der ins Raster passte: Dymshitz. Dunkle Wolken ballten sich über Karlshorst. Dymshitz wartete den nächsten Angriff nicht ab, sondern setzte sich hin und schrieb jene Philippika, deren Titel das Programm der folgenreichen Auseinandersetzung der nächsten Jahre vorgab: »Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei« (Tägliche Rundschau vom 19. und 24.11.1948). Was nichts anderes war, als die qualifizierte Fortsetzung von Schnittkes Verriss der Dresdener Maler Otto Griebel und Hans Grundig (Tägliche Rundschau vom 10.4.1946). Tulpanow seinerseits ließ sich das Übliche einfallen, um seinen besten Mann zu schützen. Das Übliche war das Beste, weil es das Übliche war: Strittige Mitarbeiter in die UdSSR zurückzuschicken, bevor es sie erwischte. Egal, ob zur Strafe oder zur Rettung. Als Kriwopalow zurückkam, war sein politischer Feind Nr. 1 nicht mehr da.

Dymshitz erhielt einen Stern mehr auf den Schulterstücken und fuhr als Oberstleutnant nach Hause. Einziger offizieller »SMAD-Kosmopolit« blieb der festgenommene Feldmann. Auch der Oberkommandierende der SMAD nannte nur diesen einen Namen, als er auf dem nächsten Parteiaktiv auf die Kosmopoliten zu sprechen kam. Immerhin, wenigstens einen. Sein Polit-Stellvertreter sekundierte ihm, dass die SMAD-Mitarbeiter, die im Ausland arbeiteten, in höherem Maße als ihre Genossen in der Sowjetunion dem verderblichen Einfluss der zersetzenden bourgeoisen Kultur ausgesetzt seien und deshalb besonders wachsam sein müssten. Das war ein neuer Ton, den es 1946 und 1947 noch nicht gegeben hatte. Die Verhältnisse wurden gefährlich für jene, die mit den Deutschen arbeiteten oder Kontakte mit den Alliierten hatten. Was ja Sinn und Auftrag der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland war. Und keinen Trost darin hatte, dass bei den alliierten Kollegen die Ablösung antifaschistisch und kooperativ eingestellten Personals beinahe noch schneller erfolgte als bei der SMAD. Auch das nachzulesen bei Schivelbusch. ■

Frank Beyer

Alle DEFA-Spielfilme 1957–1991



Enthalten sind die 13 DEFA-Spielfilme von Frank Beyer, inklusive vieler Bonusmaterialien.

- Zwei Mütter (1957)
- Eine alte Liebe (1959)
- Fünf Patronenhülsen (1960)
- Königskinder (1962)
- Nackt unter Wölfen (1962)
- Karbid und Sauerampfer (1963)
- Spur der Steine (1966)
- Jakob der Lügner (1974)
- Das Versteck (1977)
- Der Aufenthalt (1982)
- Bockshorn (1983)
- Der Bruch (1988)
- Der Verdacht (1990-91)

Die DVD-Box erscheint im Frühjahr 2024 in der Edition Filmjuwelen.

Rückblick 2023

VERWERTUNG

Neuer Partner

Zum 1. Januar 2023 übernahm die neu gegründete DEFA Distribution GmbH die kommerzielle Auswertung des Filmbestands der DEFA-Stiftung. Sie vermarktet in enger Abstimmung mit der Stiftung das filmkulturelle Erbe der DEFA.

Edition Filmjuwelen

In der Edition Filmjuwelen werden seit August 2023 regelmäßig DEFA-Filme auf DVD und Blu-ray herausgebracht. Die ersten Veröffentlichungen fokussieren sich auf das vielseitige Märchenfilmschaffen der DEFA. Allen Filmen liegen filmhistorische Booklets, häufig auch Zeitzeugengespräche mit Filmschaffenden und Kurzfilme als Bonusmaterial bei.

PUBLIKATIONEN

In der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung erschien im Juni der Band »Von verschiedenen Standpunkten. Die Darstellung jüdischer Erfahrung im Film der DDR« von der Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Lisa Schoß. Welche Bilder von Jüdinnen, Juden und jüdischer Erfahrung der ostdeutsche Film und das DDR-Fernsehen boten, analysiert die Autorin in einer kritischen Retrospektive, beginnend beim frühen Nachkriegskino bis zu den Filmen aus der Spätphase der DDR.



VERANSTALTUNGEN

Retrospektiven

zum DEFA-Umweltfilm beim Filmfestival achtung berlin und zu DEFA-Filmen mit starken weiblichen Hauptfiguren auf dem Filmkunstfest Mecklenburg-Vorpommern.



Heiner-Carow-Preis auf der Berlinale

mit der Premiere der digital restaurierten Fassung von *Jakob der Lügner* (Frank Beyer, 1974).

Wiederaufnahme der monatlichen DEFA-Filmreihe im Kino »Arsenal«

mit selten gezeigten DEFA-Produktionen wie *Romanze mit Amélie* (Ulrich Thein, 1981) in Anwesenheit von Thomas Stecher und Brit Gülland oder *Erster Verlust* (1990) von Maxim Dessau und Peter Badel.

Wiederentdeckung

von Andreas Voigts Dokumentarfilm *Leute mit Landschaft* (1987/88) im Kino »Krokodil«.

DIGITALISIERUNGEN

Themenschwerpunkt Chile

Am 11. September jährte sich der Sturz des chilenischen Präsidenten Salvador Allende zum 50. Mal. Mit Blick auf diesen Gedenktag digitalisierte die DEFA-Stiftung in den vergangenen Monaten zwölf Produktionen, die zwischen 1975 und 1985 unter Beteiligung geflüchteter Chileninnen und Chilenen in der DDR entstanden. Erstmals stehen die Filme hochauflösend und mit englischen sowie spanischen Untertiteln zur Verfügung. Die DEFA-Produktionen waren in den vergangenen Monaten auf Initiative des Goethe-Instituts und der DEFA Film Library (USA) an verschiedenen Institutionen und Bildungseinrichtungen begleitet von Vorträ-

gen und Workshops zu sehen. In Deutschland liefen die Filme u. a. im Berliner Kino »Toni«, im Filmmuseum Potsdam und im »Pusch kino« in Halle.



FFE 2023 bewilligt

- vier Spielfilme, u. a. *Sterne* (1959) von Konrad Wolf und *Till Eulenspiegel* (1974) von Rainer Simon
- sechs Dokumentarfilme, u. a. *Leute mit Landschaft* (1987/88) von Andreas Voigt und *La Villette* (1990) von Gerd Kroske
- 15 Trickfilme, u. a. Filme von Sieglinde Hamacher und Günter Rätz

FFE 2023 fertiggestellt

u. a. sorbische Dokumentarfilme, chilenische Agitationsfilme, diverse Spielfilme, darunter zwei Filmsatiren aus der Wendezeit: *Zwei schräge Vögel* (1989) von Erwin Stranka und *Letztes aus der Da Da eR* (1990) von Jörg Foth.

FILMBILDUNG

In Zusammenarbeit mit dem Filmmuseum Potsdam hat die DEFA-Stiftung Videoclips zu *Erscheinen Pflicht* (Helmut Dziuba, 1983) produziert, die von Lehrkräften im Schulunterricht genutzt werden können. Die Videoclips sind nach Fertigstellung auch auf dem YouTube-Kanal der DEFA-Stiftung abrufbar.

Ausblick 2024

VERANSTALTUNGEN

DEFA-Tagung in Rostock: Quo vadis DEFA-Forschung?

Vom 29. bis zum 31. Mai 2024 veranstalten DEFA-Stiftung und Universität Rostock gemeinsam die DEFA-Tagung »Quo vadis DEFA-Forschung? Neue Perspektiven im Umgang mit dem Filmerbe der DDR«. Mit Blick auf das Kino der DDR möchte die Fachtagung die nationale und internationale DEFA-Forschung auf den Prüfstand stellen.

PUBLIKATIONEN

Unmögliches machen wir sofort, Wunder dauern etwas länger. Filmgeschichten eines Produktionsleiters

In Zusammenarbeit mit dem Filmmuseum Potsdam, Dorett Molitor, entsteht ein Band mit Erinnerungen des ehemaligen DEFA-Produktionsleiters Hans-Erich Busch, der unter anderem *Blauvogel* (Ulrich Weiß, 1979), *Das Eismeer ruft* (Jörg Foth, 1983) und *Ikarus* (Heiner Carow, 1975) realisiert hat. Busch erzählt über

seine Zeit bei der DEFA und nach der Wende, über die entstandenen Filme und die Dreharbeiten, von seinen Reisen überall in die Welt und von Menschen, mit denen er zusammengearbeitet hat.



Sorbische Filmlandschaften

Seit über 100 Jahren werden in Deutschland Filme von und über die Sorben produziert. Nahezu jede Gattung ist vertreten, den größten Teil jedoch machen dokumentarische Produktionen aus. In Kooperation mit dem Sorbischen Institut und herausgegeben von Grit Lemke und Andy Räder erscheint eine umfassende

Textsammlung zum sorbischen Film, die auch eine vollständige Filmografie und ein Gespräch mit ehemaligen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der DEFA-Produktionsgruppe »Sorbischer Film« enthalten wird.



... und wer wird die Welt verändern? Slatan Dudow. Annäherungen an einen politischen Regisseur

Es entsteht ein umfangreicher Sammelband, herausgegeben von René Pikarski, Nicky Rittmeyer und Ralf Schenk (†), über das Leben und filmische Schaffen des bulgarischen Regisseurs Slatan Dudow (1903-1963). Im

Vordergrund steht eine Aufarbeitung der verschiedenen Lebensstationen Dudows in Bulgarien, der Weimarer Republik, im Pariser und Schweizer Exil sowie in der DDR. Die Analyse seines Film- und Theaterwerks folgt der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte unter Berücksichtigung zeitgenössischer Diskurse. Im zweiten Teil der Publikation kommen Weggefährtinnen und Arbeitskollegen Dudows zu Wort.

Ich war nie eine Hauptplanposition ...! Der DEFA-Regisseur Rolf Losansky

Der 1931 in Frankfurt (Oder) geborene Rolf Losansky zählt zu den wichtigsten Kinder- und Jugendfilmregisseuren der DEFA. Seit Anfang der 1960er-Jahre war er für zahlreiche Produktionen künstlerisch verantwortlich, die zu den Klassikern des Kinderfilms zählen und auch früh in Westdeutschland gezeigt wurden. Herausgeber und Autor Michael Grisko und die Autorinnen Stefanie Mathilde Frank und Margret Albers nehmen das gesamte Schaffen Rolf Losanskys in den Blick. Zahlreiche Dokumente und zwei kurze Interviews mit Gojko Mitić und Christa Kožik runden den Band ab.



gingen als Deutscher Bauernkrieg in die Geschichte ein. Mit Blick auf das historische Datum restauriert die DEFA-Stiftung mehrere Produktionen mit thematischem Bezug: *Tilman Riemenschneider* (Helmut Spieß, 1958), *Till Eulenspiegel* (Rainer Simon, 1974) und *Die Bösewichter müssen dran* (Thomas Kuschel, 1975).

Ferner ist die Digitalisierung der Puppentrickfilme *Till Eulenspiegel und der Bäcker von Braunschweig* sowie *Till Eulenspiegel als Türmer* (beide Johannes [auch: Jan] Hempel, 1954 und 1955) geplant. Die Filme ergänzen das bereits digitalisiert vorliegende Filmprogramm um *Thomas Müntzer* (Martin Hellberg, 1955/56), *Jörg Ratgeb - MALER -* (Bernhard Stephan, 1977) und Dokumentarfilme wie *Dass ihnen der arme Mann Feind wird* (Wolfgang Bartsch, 1975) oder *Albrecht Dürer 1471-1528* (Gerhard Jentsch, 1971).

DVD-VERÖFFENTLICHUNGEN

Schräge Vögel füttern Haie: Unangepasste junge Erwachsene bei Erwin Stranka

Die ursprünglich für 2022 geplante DVD-Reihe mit Werken Erwin Strankas, der sich in seinen Filmen vielfach den Problemen junger Menschen in der DDR widmete und in der Presse mitunter als »Anwalt der Jugend« bezeichnet wurde, soll im Herbst 2024 erscheinen. Veröffentlicht werden *Zum Beispiel Josef* (1974), *Sabine Wulff* (1978), *Der Haifischfütterer* (1985), *Liane* (1987) und *Zwei schräge Vögel* (1989).

250 Jahre Caspar David Friedrich

Am 5. September 2024 jährt sich der Geburtstag des Malers Caspar David Friedrich zum 250. Mal. Deutschlandweit sind zahlreiche Veranstaltungen geplant. Zusammen mit der Edition Filmjuwelen und Schamoni-Film bringt die DEFA-Stiftung die deutsch-deutsche Koproduktion *Caspar David Friedrich - Grenzen der Zeiten* (Peter Schamoni, 1986) erneut auf DVD heraus.



DIGITALISIERUNGEN

Themenschwerpunkt »500 Jahre Bauernkrieg«

Vor 500 Jahren lehnten sich an vielen Orten Deutschlands Teile der deutschen Bevölkerung gegen ökonomische und religiöse Missstände auf. Die Ereignisse

Autorenverzeichnis

Peter Badel

Kameramann und bis 2019 Professor an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF.

Mohamed Challouf

Autor und Filmproduzent in Tunesien.

Dieter Chill

Fotograf und Kameramann.

Ralph Eue

Publizist, Autor, Kurator und Übersetzer.

Klaus-Dieter Felsmann

Filmpublizist, Medienpädagoge und Kurator.

Michael Grisko

Autor und Literatur- und Medienwissenschaftler. Seit 2022 Geschäftsführer der Richard Borek Stiftung in Braunschweig.

Evelyn Hampicke

Filmhistorikerin und Gründungsmitglied von CineGraph Hamburg.

Thomas Heimann

Autor, Medienhistoriker und Pädagoge.

Tobias Hering

Filmkurator und Publizist.

Mariana Ivanova

Filmwissenschaftlerin und Autorin. Seit 2020 Direktorin der DEFA Film Library an der University of Massachusetts in Amherst, USA.

Andreas Kötzing

Historiker. Seit 2013 Lehrbeauftragter an der Universität Leipzig und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Hannah-Arendt-Institut der TU Dresden.

Claus Löser

Filmwissenschaftler, Kurator, Autor, Filmmacher und Musiker. Filmprogrammleiter des Kinos in der Brotfabrik in Berlin.

Katharina Warda

Soziologin, Literaturwissenschaftlerin und freie Autorin.



Manfred Krug zeitslesend in **Abschied**
(Egon Günther, 1968)

Herausgeber

DEFA-Stiftung, Berlin 2023
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
E-Mail info@defa-stiftung.de
Web www.defa-stiftung.de



Lektorat

Gabriele Funke

Gestaltung, Satz und Herstellung

Heike Schmelter, MediaService GmbH
Druck und Kommunikation

Bildnachweise (in der Reihenfolge ihrer Abbildung)

Titel:

Abschied (Egon Günther, 1968), DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert, Peter Dietrich

Umschlagseite 2:

Filmplakat **Sterne** (Konrad Wolf, 1959) von 1974, DEFA-Stiftung/
Grafiker: Joachim Fritsche

S. 1:

DEFA-Stiftung/Dieter Jaeger

S. 4–17:

Internationale Filmfestspiele Berlin/Eric Weiss; Horst Redlich; unbekannt; unbekannt; DEFA-Stiftung; Reinhardt & Sommer; Reinhardt & Sommer; Annett Ahrends; Reinhardt & Sommer; DEFA-Stiftung/Andreas Domma; DEFA-Stiftung; DEFA spektrum; DEFA-Stiftung/Andreas Domma; DEFA-Stiftung; DEFA-Stiftung; Schulkinowochen

S. 18–20:

DEFA Film Library; DEFA Film Library; DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert; DEFA Film Library

S. 21–30:

DEFA Film Library; DEFA-Stiftung/Andreas Bergmann; DEFA-Stiftung/Werner Kohlert, Günter Bressler; DEFA-Stiftung/Erich Nitzschmann; DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Helga Paris; DEFA Film Library

S. 32–33:

Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF; Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF; Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF; Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF

S. 37:

Plakat **Levins Mühle**, DEFA-Stiftung/Grafiker: Ehbets

S. 38–49:

DEFA-Stiftung/Karl Plintzner, Horst E. Brandt, Ernst Kunstmann; DEFA-Stiftung/Hans Hauptmann; DEFA-Stiftung/Vera Kunstmann, Ernst Kunstmann; TopFoto Copyright DEFA-Stiftung; DEFA-Stiftung/Kurt Geffers; Privatbesitz Andreas Kötzing; DEFA-Stiftung/John Heartfield; DEFA-Stiftung/Ernst Kunstmann, Vera Kunstmann; Privatbesitz Andreas Kötzing; DEFA-Stiftung/Manfred Klawikowski; DEFA-Stiftung/Heinz Wenzel; DEFA-Stiftung/Heinz Wenzel; DEFA-Stiftung/Heinz Wenzel

S. 50–60:

DEFA-Stiftung/Heinz Wenzel; DEFA-Stiftung/Siegfried Kranl; Copyright: Museum of Modern Art; DEFA-Stiftung/Eugen Klagemann; Recherche Bundesarchiv Tobias Hering, Barbara Barlet; BArch DR 140/652; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss; DEFA-Stiftung; DEFA-Stiftung/Wolfgang Bangemann, Horst Blümel; DEFA-Stiftung/Klaus Mühlstein

S. 63–69:

DEFA-Stiftung/Heinz Wenzel; DEFA-Stiftung/Heinz Wenzel; DEFA-Stiftung/Eduard Neufeld; DEFA-Stiftung/Eduard Neufeld; DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Dieter Jaeger; DEFA-Stiftung/Dieter Jaeger

S. 72–78:

DEFA-Stiftung/Frank Reinhold; Privatarchiv Axel Geiss; DEFA-Stiftung; DEFA-Stiftung/Siegfried Skoluda; DEFA-Stiftung; DEFA-Stiftung/Frank Reinhold; DEFA-Stiftung/Frank Reinhold

S. 80–91:

Privatbestand Dieter Wolf; DEFA-Stiftung/Rudolf Meister; DEFA-Stiftung/Rudolf Meister; DEFA-Stiftung/Rudolf Meister; DEFA-Stiftung/Rudolf Meister; DEFA-Stiftung/Rudolf Meister; DEFA-Stiftung/Rudolf Meister; Privatbestand Dieter Wolf; Privatbestand Dieter Wolf; DEFA-Stiftung/Philip Zengel; DEFA-Stiftung/Rudolf Meister; DEFA-Stiftung/Rudolf Meister; DEFA-Stiftung/Rudolf Meister

S. 92–97:

DEFA-Stiftung/Wolfgang Bangemann, Alexander Kühn; DEFA-Stiftung/Otto Baecker; DEFA-Stiftung/Eduard Neufeld; DEFA-Stiftung/Siegmar Holstein; DEFA-Stiftung/Max Teschner; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss, Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss

S. 98–115:

DEFA-Stiftung/Christa Köfer; DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert, Peter Dietrich; DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert, Peter Dietrich; DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert, Peter Dietrich; Christa Köfer Privatarchiv; Fotograf unbekannt; Christa Köfer Privatarchiv, Fotograf unbekannt; DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer; Privatarchiv Wolfgang Ebert; Privatarchiv Wolfgang Ebert; DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert, Ingo Raatzke; DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert, Ingo Raatzke; DEFA-Stiftung/Christa Köfer; DEFA-Stiftung/Christa Köfer; DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert; DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert; DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert; DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert; DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert; DEFA-Stiftung/Christa Köfer; DEFA-Stiftung/Christa Köfer; DEFA-Stiftung/Christa Köfer; DEFA-Stiftung/Christa Köfer; DEFA-Stiftung/Christa Köfer; Christa Köfer Privatarchiv; Christa Köfer Privatarchiv; Christa Köfer Privatarchiv; Christa Köfer Privatarchiv; Privatarchiv Peter Badel

S. 116–126:

DEFA-Stiftung/Eugen Klagemann; DEFA-Stiftung/Günter Marcinkowsky; DEFA-Stiftung/Günter Eisinger; DEFA-Stiftung/Werner Bergmann; DEFA-Stiftung/Werner Bergmann; DEFA-Stiftung/Eugen Klagemann; DEFA-Stiftung/Günter Marcinkowsky; DEFA-Stiftung/Karl Plintzner; DEFA-Stiftung/Erich Gusko; DEFA-Stiftung/Horst E. Brandt; DEFA-Stiftung/Günter Eisinger; DEFA-Stiftung/Hans Heinrich; DEFA-Stiftung/Peter Krause, Hans-Jürgen Reinecke; DEFA-Stiftung/Günter Marcinkowsky

S. 127–132:

Privatbesitz Petra Rauschenbach; BArch, B 198 Bild-2020-0713-003/Rosenthal, Thomas; DEFA-Stiftung/Linda Söffker; DEFA-Stiftung/Linda Söffker; DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer

S. 133–140:

Copyright: Salzgeber; Privatarchiv: Volker Koepf; Copyright: Salzgeber; Copyright: Salzgeber; Copyright: Salzgeber; Copyright: Salzgeber; Privatarchiv: Elena Gromova; Privatarchiv: Volker Koepf; Privatarchiv: Volker Koepf; DEFA-Stiftung/Michael Kausch; Privatarchiv: Volker Koepf

S. 141:

Filmmuseum Potsdam

S. 143:

Filmjuwelen

S. 144–146:

DEFA-Stiftung; Internationale Filmfestspiele Berlin/Daniel Seiffert; Konrad Hirsch/Foto: Peter Schamoni

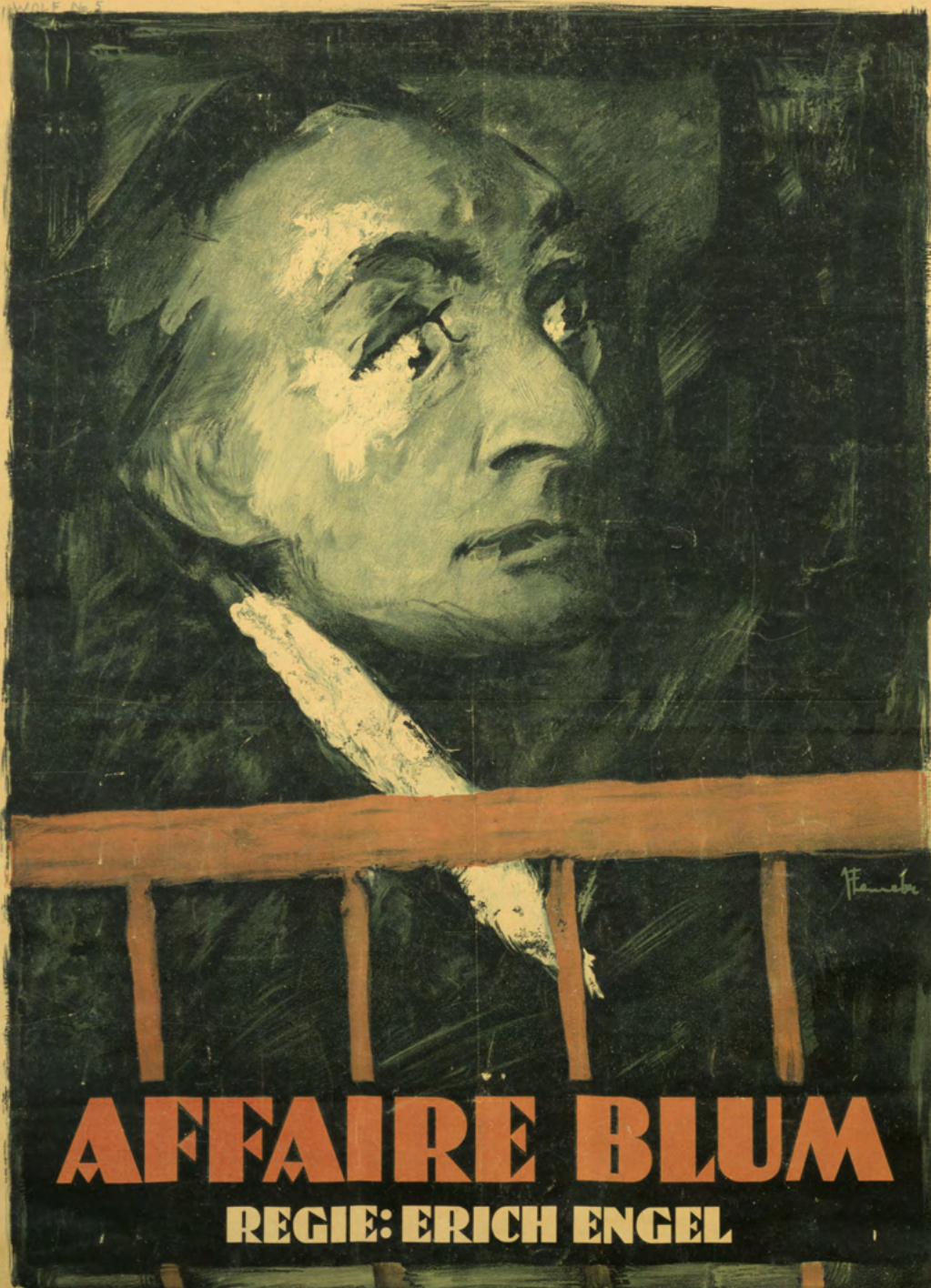
S.147:

DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert, Peter Dietrich

Umschlagseite 3:

Plakat **Affaire Blum**, DEFA-Stiftung/Josef Fenneker

WOLF No 5



AFFAIRE BLUM

REGIE: ERICH ENGEL

Herstellungsguppe und Produktionsleitung: Herbert Uhlich
Ein Erich-Engel-Film der



im Defa-Filmvertrieb

