

Anna Luise Kiss

DIE FILMISCHE STRASSENLANDSCHAFT IN POTSDAM

Palimpsest – Kulturelle Arena –
Performativer Raum

Mit Beiträgen von Johann Pibert





Anna Luise Kiss

DIE FILMISCHE STRASSENLANDSCHAFT IN POTSDAM

Palimpsest – Kulturelle Arena –
Performativer Raum

Mit Beiträgen von Johann Pibert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer „Creative Commons Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitung 4.0 International“-Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Kiss, Anna Luise: Die filmische Straßenlandschaft in Potsdam. Palimpsest – Kulturelle Arena – Performativer Raum. Mit Beiträgen von Johann Pibert / Anna Luise Kiss. – Hamburg, Avinus Verl., 2022
ISBN 978-3-86938-170-1

Projektmanagement: Anna Wiehl
Lektorat: Johann Pibert
Satz und Covergestaltung: Linda Kutzki
Grafische Illustrationen: Anastasia Voloshina
Karten: Karten-Redaktionsservice,
terra press GmbH, 10117 Berlin

© AVINUS Verlag, Hamburg 2022
Sierichstr. 154
D-22299 Hamburg
www.avinus.de

978-3-86938-155-8 (Printausgabe)
978-3-86938-170-1 (E-Publikation)
Alle Rechte vorbehalten

Disclaimer zu Verlinkungen

Diese E-Publikation enthält Links zu externen Webseiten Dritter, auf deren Inhalte wir keinen Einfluss haben und für die wir keine Gewähr übernehmen können.

Mit Betätigen der Links verlassen Sie diese E-Publikation. Der Verlag hat keinerlei Einfluss darauf, welche Benutzer_innen-Daten die von Ihnen aufgerufenen Webseiten speichern, wie sie diese verarbeiten oder ob eine Weitergabe an Dritte stattfindet.

Für die Inhalte der verlinkten Webseiten sind stets die jeweiligen Anbieter_innen bzw. Betreiber_innen verantwortlich. Die verlinkten Webseiten wurden zum Zeitpunkt der Verlinkung auf mögliche Rechtsverstöße überprüft. Rechtswidrige Inhalte waren zum Zeitpunkt der Verlinkung nicht erkennbar.

Eine permanente inhaltliche Kontrolle der verlinkten Webseiten ist jedoch ohne konkrete Anhaltspunkte einer Rechtsverletzung nicht zu leisten. Bei Bekanntwerden von Rechtsverletzungen werden wir derartige Links umgehend entfernen.

GEFÖRDERT VOM



FILMUNIVERSITÄT
BABELSBERG
KONRAD WOLF



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

Gefördert durch
die Landeshauptstadt
Potsdam



INHALT

Abkürzungsverzeichnis	7
Vorwort und Dank	8
Aufbau und Handhabung des Buches	14
I. Einführung	17
1. Filmstädte als lokale Filmstadt-Assemblagen	17
2. Die filmische Straßenlandschaft in Potsdam als filmwissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand	22
II. Theoretischer Teil	25
3. Stadtbezogene Filmwissenschaft	25
4. Kritische Straßennamenforschung	36
5. Zusammenführung, Zielstellung und Forschungsfragen	45
III. Methodischer Teil	51
6. Von der Datenbasis zum Datensatz	51
7. Straßen-, personen- und filmbezogene Merkmale	57
8. Zusammenhänge zwischen den Merkmalen	65
IV. Die filmische Straßenlandschaft in Potsdam als	78
9. Palimpsest	78
9.1 Erste Einschreibphase	81
9.2 Zweite Einschreibphase	85
9.3 Dritte Einschreibphase	95
9.4 Vierte Einschreibphase	99
9.5 Zwischenfazit: Ein Text der erfolgsorientierten Erinnerung	103
10. Kulturelle Arena	114
10.1 Problematisierung der Würdigung von Stars des NS-Filmwesens	116
10.2 Ringen um den Erhalt des filmkulturellen Erbes der DDR	119
10.3 Zwischenfazit: Erinnerungspolitische Auseinandersetzungen um das NS-Filmwesen und das filmkulturelle Erbe der DDR	122

11. Performativer Raum	125
11.1 Filmische Artefakte in den filmischen Straßen	125
11.2 Filmische Artefakte in der Nähe von filmischen Institutionen	129
11.3 Unabhängige filmische Artefakte	134
11.4 Zwischenfazit: Echo-Effekte, Motiv- und Materialcluster	136
12. Fazit	142
12.1 Das Beziehungsgefüge der filmischen Straßenlandschaft in Potsdam	143
12.2 Das Verhältnis der filmischen Straßenlandschaft als Teil- Assemblage zur lokalen Assemblage der Filmstadt Potsdam	145
12.3 Filmstädte als vordigitale ‚Explosionen des Kinos‘	150
12.4 Ausblick und praktischer Nutzen	152
 V. Biografien der in Potsdam mit einem Straßennamen geehrten Filmschaffenden	 156
13. Groß Glienicke	160
14. Drewitz	172
Kirchsteigfeld	216
15. Babelsberg	220
16. Das Wesentliche im Wesen – das Wesen des Wesentlichen: Ein Kommentar zur Reartikulation des filmischen Gesichtes der Stadt Potsdam	 254
 Anhang	 262
Personenregister	262
Titelregister	266
Filme und Serien	266
Songs und Onlinevideos	270
Verzeichnis der Internetquellen	271
Abbildungsverzeichnis	282
Tabellenverzeichnis	286
 Die Autor_innen	 287

Abkürzungsverzeichnis

AG	Aktiengesellschaft
Anm.	Anmerkung
Aufl.	Auflage
Bd.	Band
BRD	Bundesrepublik Deutschland
CDU	Christlich Demokratische Union Deutschlands
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DEFA	Deutsche Film Aktiengesellschaft
ders.	derselbe
dies.	dieselbe(n)
dpa	Deutsche Presse-Agentur GmbH
DVD	Digital versatile Disc
ebd.	ebenda
GmbH	Gesellschaft mit beschränkter Haftung
Hg.	Herausgeber_in(nen)
IMDb	Internet Movie Database
Jg.	Jahrgang
LED	Leuchtdiode
NS	nationalsozialistisch, Nazi-
PDS	Partei des Demokratischen Sozialismus
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
SPSS	Statistical Package for the Social Sciences
SVV	Stadtverordnetenversammlung
u. a.	und andere
Ufa	Universum-Film Aktiengesellschaft
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
USA	Vereinigte Staaten von Amerika
vgl.	vergleiche
vs.	versus
WASG	Wahlalternative Arbeit und soziale Gerechtigkeit
zit. n.	zitiert nach

VORWORT UND DANK

Das vorliegende Buch handelt von 42 Straßen, die in der Filmstadt Potsdam zu finden sind und nach Filmschaffenden benannt wurden – wie z. B. der Schauspielerin und Produzentin [Asta Nielsen](#), dem Schauspieler [Günther Simon](#) oder dem Regisseur, Drehbuchautor und Produzenten [Quentin Tarantino](#). Erzählt werden die Geschichten der filmischen Straßenbenennungen und der filmhistorischen Persönlichkeiten, auf welche die Straßenschilder verweisen. Nachgegangen wird der Frage, in welcher Weise die filmischen Straßen dazu beitragen, dass Potsdam sich als Filmstadt präsentieren kann. Dafür erfolgen eine quantitative Auswertung der filmischen Straßenlandschaft und deren Interpretation als Palimpsest, kulturelle Arena und performativer Raum. Ältere, nicht mehr vorhandene Schichten der Straßenlandschaft werden dabei zum Vorschein kommen, und es wird deutlich werden, wie sich die Praxis der Benennung im Laufe der Jahrzehnte verändert hat. Eine Rekonstruktion erfahren erinnerungspolitische Auseinandersetzungen, die um die Straßennamen in Potsdam geführt wurden. Erkennbar wird, wie die filmische Straßenlandschaft zusammen mit vielen weiteren filmischen Elementen aufgrund verschiedener Echo-Effekte einen filmisch affizierten Stadtraum¹ hervorbringt. Gemeinsam prägen die filmischen Elemente und der filmische Stadtraum das Vorstellungsbild von Potsdam als Filmstadt. Mit dem Blick zurück auf die Entstehungskontexte der filmischen Straßenlandschaft sowie mit der Benennung einiger Leerstellen und problematischer Tendenzen möchte das Buch einen Beitrag zur weiteren Entwicklung der Filmstadt Potsdam leisten.

Wichtige Teile der Forschung zu dieser Publikation wurden in enger Zusammenarbeit mit Bürger_innen der Stadt Potsdam umgesetzt. Entsprechend

¹ Den Begriff des filmisch bzw. „filmhistorisch-affizierten städtischen Raums“ habe ich im Zusammenhang mit einer Bildanalyse eines filmischen Wandbildes, das in der Nähe des [Studio Babelsberg](#) zu finden ist, bereits eingeführt; siehe Anna Luise Kiss: Film und (Stadt-)Raum. Eine Analyse von filmischen Bildern im städtischen Raum, in: Raphaela Kogler, Jeannine Wintzer (Hg.): *Raum und Bild – Strategien visueller raumbezogener Forschung*, Wiesbaden 2021, 227–240, hier 228.

ist es mir ein Anliegen, dass die Ergebnisse in einer Form präsentiert werden, die nicht allein den engen Kreis der Film- und Medienwissenschaftler_innen anspricht, sondern eine breitere Öffentlichkeit. Deshalb handelt es sich bei diesem Buch um eine Open-Access-Publikation. Es ist also für alle Interessierten im Internet frei erhältlich. Die Zugänglichkeit wird zusätzlich dadurch erhöht, dass es in deutscher und englischer Sprache vorliegt. Des Weiteren wurde das Buch so gestaltet, dass es über den Rahmen rein akademischer Werke hinausgreift. Im nachfolgenden Abschnitt „Aufbau und Handhabung des Buches“ werden die verschiedenen Teile und Nutzungsmöglichkeiten der Publikation sowie ihre besondere Struktur erläutert. Wer möchte, kann dieses Buch nämlich nicht nur als wissenschaftliche Studie lesen, sondern auch als eine Art Wanderkarte durch die filmische Straßenlandschaft von Potsdam nutzen und sich dabei über die vielen geehrten Filmschaffenden in biografischen Texten informieren. Eine weitere Besonderheit besteht darin, dass in diesem Buch Bürger_innen-Forschung, filmhistorische, d. h. geisteswissenschaftliche Forschung, sozialwissenschaftliche Methoden, ein wissenschaftlich-künstlerisches Schreibkonzept und eine revisionistische Perspektive miteinander verbunden werden. Dies führt zu einer Multiperspektivität und einer Transdisziplinarität, die dem Buch einen experimentellen Charakter verleihen.

Gerade weil wichtige Aspekte der Publikation auf Ergebnissen beruhen, die in einem Forschungsverbund mit Bürger_innen erarbeitet wurden, möchte ich diesen Forschungspartner_innen gleich zu Beginn danken. In der Filmwissenschaft sind Bürger_innen-Forschungsprojekte noch eine Seltenheit;² umso bemerkenswerter war es zu erleben, dass sich Potsdamer Bürger_innen auf das Experiment eingelassen haben. Insbesondere die Zusammenarbeit mit dem **Groß Glienicker** bürgerschaftlichen Arbeitskreis „**Filme und ihre Zeit**“ entwickelte sich im Laufe des Projektes zu einer wichtigen Säule der Forschung. In diesem Zusammenhang sind namentlich zu nennen: Dieter Dargies, Holger Fahrland, Meinhard Jacobs, Karl Laier, Axel Lüttich, Moritz Lüttich, Birgit Malik und Winfried Sträter. Es

² Ein weiteres filmwissenschaftliches Bürger_innen-Forschungsprojekt wird seit 2019 an der [Universität Erfurt](https://www.uni-erfurt.de) durchgeführt. Gemeinsam mit Bürger_innen wird hier zum Kino in der DDR geforscht; siehe Universität Erfurt: [Kino in der DDR, projekte.uni-erfurt.de](https://www.uni-erfurt.de/kino-in-der-ddr).

war eine überaus bereichernde, motivierende und in Erinnerung bleibende Erfahrung, mit den Mitgliedern des Arbeitskreises und weiteren Bürger_innen (die anonym bleiben wollen) als Expert_innen der Stadt Potsdam zusammenarbeiten zu dürfen. Unterstützt wurden wir dabei von den studentischen Hilfskräften Svenja Milautzcki und Hyejin Lee. Dank des forschenden Engagements der Bürger_innen und der Unterstützung durch das Begegnungszentrum „oskar.“, die Potsdamer Bürgerstiftung, den proWissen Potsdam e.V., die „WIS – Wissenschaftsetage im Bildungsforum“, die Potsdamer Volkshochschule, die *Potsdamer Neuesten Nachrichten*, die Industrie- und Handelskammer Potsdam sowie durch die Kolleg_innen von „Bürger schaffen Wissen“ und „Citizen Science Center Zürich“ hat das Projekt eine vielfältige und tiefe Verwurzelung in der Stadt erfahren. Herausragende Förderung wurde dem Forschungsprojekt durch die Marketingabteilung der Stadt Potsdam zuteil. Schon in der Konzeptionsphase waren die Leiterin Sigrid Sommer und ihre Mitarbeiterin Anke Lucko wichtige Partnerinnen, die zum Gelingen des Vorhabens beigetragen haben. Hilfestellungen gaben des Weiteren die UNESCO Creative City of Film Potsdam – wobei Lisa Nawrocki und Sebastian Stielke in besonderer Weise hervorzuheben sind –, das Stadtarchiv und der Bereich Infrastruktur- und Straßenverwaltung der Stadt Potsdam, die PMSG Potsdam Marketing und Service GmbH, das Studio Babelsberg, das Filmmuseum Potsdam, die DEFA-Stiftung und die Deutsche Kinemathek. Mein Dank geht auch an den Potsdamer Straßennamenexperten Klaus Arlt für das Überlassen seines Straßennamenverzeichnisses.

Die vorliegende Publikation ist im Rahmen des Forschungsprojektes „Das filmische Gesicht der Städte“ (1.12.2019–30.9.2021) entstanden. Gefördert wurde es in der Förderlinie „Kleine Fächer – Große Potenziale“ durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung. Vor dem Hintergrund der Corona-Pandemie war das Projekt mit einigen substanziellen Hindernissen und Herausforderungen konfrontiert. Ohne die ausgesprochen gute Betreuung durch Alla Nevshupa und Claudia Henseler vom DLR Projektträger, die flexible Unterstützung durch meine Kolleg_innen in der Förder- und Drittmittelverwaltung sowie den Bereichen Forschung, Personal & Recht, Finanzen & Beschaffung und Bibliothek der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF – namentlich durch Susann Grille, Stella Donata Haag, Saskia Jaretzke, Kathrin Lorsch, Jana Meyer, Kirsten Otto, Johanna Quenzel, Daniela Rumbach und Susanne Zimmermann –

wären die Forschungstätigkeit und die Publikation unter den erschwerten Bedingungen nicht zu realisieren gewesen. Kollegiale Denkanstöße verdanke ich allen voran Susanne Eichner, Britta Hartmann und Andy Räder sowie Francesco Bono, Christoph Büttner, Elisa Cuter, Senem Duruel Erkiç, Guido Kirsten, Hanna Prenzel, Eileen Rositzka, Boukary Sawadogo und Inga Selck.

Wichtige Grundlage für die Publikation war die von mir konzipierte und von der Stadt Potsdam maßgeblich finanzierte Straßenschilder-Installation *Das filmische Gesicht der Stadt Potsdam* (Abbildung 1). Sie war im Rahmen der zentralen Feierlichkeiten zum Tag der Deutschen Einheit vom 8. September bis zum 4. Oktober 2020 vor dem [Filmmuseum Potsdam](#) zu erleben und stand gleichzeitig als Online-Version zur Verfügung. Sie präsentierte die 31 aktuell in Potsdam zu findenden öffentlich zugänglichen filmischen Straßen – wodurch die 10 Straßen auf dem [Babelsberger](#) Studiogelände und der erst kürzlich benannte [Hedy-Lamarr-Platz](#) nicht Teil der Installation waren – und stellte die geehrten Filmschaffenden mit Kurzbiografien vor. In einer für die breite Öffentlichkeit verfassten Einführung wurden drei Ansätze der kritischen Straßennamenforschung skizziert – Palimpsest, kulturelle Arena und performativer Raum – und zahlreiche Fragen, insbesondere zu Mechanismen der Exklusion, aufgeworfen. In der Installation konnten diese Exklusionsmechanismen von den Besucher_innen zwar potenziell wahrgenommen werden, die Fragen wurden jedoch nicht beantwortet, da der Fokus auf der Vermittlung der Biografien lag.

Eine erste Datensammlung, quantitative Auswertung und Kontextualisierung sowie die Entwicklung vorläufiger interpretativer Ansätze wurden zur Realisierung der Straßenschilder-Installation in Potsdam betrieben. Das Buch greift auf diese Vorarbeiten zurück, geht aber zugleich deutlich über die Installation hinaus, weil weitere Daten gesammelt wurden, die quantitative Auswertung ihren Abschluss fand und eine umfassende Kontextualisierung sowie Interpretation hinzukamen. Auch wurden die 31 bestehenden Biografien für das Buch überarbeitet und um die fehlenden 11 ergänzt.³

³ Für die Buch-Teile I, II, IV und V gilt damit, dass immer wieder indirekte und direkte Selbstzitationen vorliegen. Mit diesem Hinweis wird auf die explizite Ausweisung der einzelnen Zitationsstellen verzichtet.



Abbildung 1: Die Open-Air-Installation *Das filmische Gesicht der Stadt Potsdam* stellte vom 8.9. bis zum 4.10.2020 vor dem **Filmmuseum Potsdam** Filmschaffende vor, die mit einem Straßennamen geehrt wurden.

Zum Gelingen der Installation haben durch ihre vielfältige Arbeit Johann Pibert, Svenja Milautzcki, Anastasia Voloshina, Dieter Chill und die **P3 Agentur** beigetragen. Es war mir eine besondere Freude, dass durch die Publikation eine erneute Zusammenarbeit mit einigen von ihnen möglich wurde. Hervorzuheben ist die Arbeit von Johann Pibert, der nicht nur Dutzende Biografien von Filmpersönlichkeiten für die Installation und das vorliegende Buch recherchiert und nach einem eigenen wissenschaftlich-künstlerischen Konzept geschrieben, sondern auch das zentrale Lektorat der Publikation übernommen hat. Des Weiteren hat Johann Pibert seine sozialwissenschaftliche Expertise eingebracht. Gemeinsam haben wir den methodischen Teil verfasst. Ebenfalls hervorzuheben ist Julia Dittmann, die die Zusammenarbeit mit den Bürger_innen unterstützt hat sowie ihre Expertise zur revisionistischen Filmwissenschaft in das Projekt und vielfältige wissenschaftliche Recherchen in die Publikation einfließen ließ. Svenja Milautzcki betreute maßgeblich die Verortung von sogenannten filmischen Artefakten, die wir gemeinsam mit Bürger_innen in Potsdam ausfindig gemacht haben, auf einer digitalen Stadtkarte. Außerdem oblag ihr die Auswertung des Straßennamenverzeichnisses. Sie wurde dabei von Johann Pibert unterstützt. Bei Hunderten von Eintragungen und vielen weiteren kostbaren Hilfestellungen, die von Svenja Milautzcki übernommen wurden, ist es eine bemerkenswerte Denk-

leistung, die Geduld und Überblick abverlangte. Anastasia Voloshina zeichnet verantwortlich für grafische Illustrationen in dieser Arbeit und das Design einer digitalen Filmstadt. In Letzterer wurden die gefundenen filmischen Artefakte nach Fundorten geclustert und diese Anordnung für digitale Stadtführungen genutzt – ein Versuch, sich gemeinsam mit Bürger_innen den filmischen Fundstücken interpretativ anzunähern. Es war mir eine Freude zu erleben, wie hier geisteswissenschaftliche, sozialwissenschaftliche und kreativ-gestaltende Arbeit miteinander verschmolzen. Außerdem danke ich den Studierenden Lena Böckmann, Johanna Kunze und Noah Meskina für ihre Unterstützung in den letzten Monaten der Umsetzung des Buchprojektes. Für viele der hier abgedruckten Bilder, die Begleitung in der Feldforschung und vieles mehr danke ich Dieter Chill.

Die Möglichkeit, ein filmwissenschaftliches Buch als Public-Interest-Publikation umzusetzen – also als eine wissenschaftliche Publikation, die eine breitere Leser_innenschaft zu erreichen versucht –, verdanke ich der vertrauensvollen, experimentierfreudigen und unterstützenden Zusammenarbeit mit Linda Kutzki, Anna Wiehl und Thomas Weber vom [AVINUS Verlag](#). Außerdem danke ich der für die englische Fassung zuständigen Lektorin Melanie James.

Anna Luise Kiss, im September 2021

AUFBAU UND HANDHABUNG DES BUCHES

Das vorliegende Buch setzt sich aus fünf Teilen zusammen. Teil I besteht aus zwei Kapiteln, die einen einführenden Charakter haben. Zunächst wird in Kapitel 1 eine Vogelperspektive eingenommen, indem die weltweit anzutreffenden Filmstädte als eine globale Assemblage vorgestellt werden. In Kapitel 2 wird in die lokale Assemblage, die UNESCO-Filmstadt Potsdam, als Fallbeispiel hineingezoomt und damit der eigentliche Untersuchungsgegenstand vorgestellt: die filmische Straßenlandschaft der Brandenburgischen Landeshauptstadt.

Der Hauptteil des Buches erstreckt sich über die Teile II bis IV und ist der Geschichte der filmischen Straßenlandschaft in Potsdam gewidmet. Damit diese erzählt werden kann, sind einige Grundlagen zu schaffen: Im theoretischen Teil (II) werden zwei Forschungsströmungen skizziert, entlang derer die vorliegende Arbeit verortet ist. Das sind die stadtbezogene Filmwissenschaft (Kapitel 3) und die kritische Straßennamenforschung (Kapitel 4). Beide Strömungen werden in Kapitel 5 zusammengeführt, in dem die Zielstellung der Arbeit und die Forschungsfragen formuliert werden.

Im methodischen Teil (III) erfolgt die quantitative Auswertung der filmischen Straßenlandschaft. Zunächst wird in Kapitel 6 die Datenbasis vorgestellt, die aus einem Straßennamenverzeichnis, Archivmaterialien, öffentlich zugänglichen Informationen im Internet und den eigens verfassten Kurzbiografien besteht. Es wird auch aufgezeigt, in welchen Schritten aus der Datenbasis der Datensatz konstruiert wurde. Daraufhin werden straßen-, personen- und filmbezogene Merkmale analysiert (Kapitel 7) sowie Zusammenhänge zwischen den Merkmalen berechnet (Kapitel 8), wodurch die ersten Forschungsfragen beantwortet werden.

Aufbauend auf diesen Grundlagen setzt die eigentliche Geschichte der filmischen Straßenlandschaft in Teil IV ein. Vor dem Hintergrund dreier wesentlicher Ansätze der kritischen Straßennamenforschung wird die filmische Straßenlandschaft in Potsdam als Palimpsest (Kapitel 9), als kulturelle Arena (Kapitel 10) und als performativer Raum (Kapitel 11) interpretiert.

Aus der Perspektive des Palimpsestes zeigt sich die filmische Straßenlandschaft als ein sich sukzessiv erweiternder Text, der auch von überschriebenen Passagen geprägt wird. Zu diesen überschriebenen Passagen

gehört etwa die nicht mehr existierende **Peter-Heuser-Straße**, benannt nach einem ehemaligen Zigarettenunternehmer, der in den 1910er Jahren ins Filmgeschäft einstieg und für die Ufa zu einem ernstzunehmenden Konkurrenten wurde. Die filmische Straßenlandschaft als Palimpsest weist des Weiteren zentrale Wesenszüge der klassischen Filmgeschichtsschreibung auf.

Aus der Perspektive der kulturellen Arena wird ersichtlich, wie Teile der filmischen Straßenlandschaft in der Potsdamer Stadtverordnetenversammlung zu erinnerungspolitischen Auseinandersetzungen geführt haben. Hier zeigen sich Straßen – benannt nach den Schauspielern **Heinrich George** und **Emil Jannings** sowie nach den Regisseuren **Heiner Carow** und **Quentin Tarantino** – als Anlässe für ein Ringen um die Erinnerungswürdigkeit nationalsozialistischen Filmschaffens und den Erhalt ostdeutscher Filmgeschichte.

Und schließlich ermöglicht die Perspektive des performativen Raums festzustellen, wie die filmischen Straßennamen im urbanen Raum widerhallen und Artefaktcluster hervorbringen.

In Kapitel 12 können durch eine Zusammenfassung der erarbeiteten Ergebnisse die verbleibenden Forschungsfragen beantwortet werden: Die filmische Straßenlandschaft wird als Teil eines Prozesses verständlich, der zur Herausbildung von drei Artefaktclustern führt – eines filmspezifischen Motivclusters, eines personen- bzw. figurespezifischen Motivclusters und eines Materialclusters. Des Weiteren wird das Verhältnis der filmischen Straßenlandschaft zur lokalen Assemblage der Filmstadt Potsdam beschrieben: Gemeinsam mit vielen weiteren filmischen Elementen, die einander wechselseitig prägen, trägt die filmische Straßenlandschaft zur filmischen Affizierung des Stadtraums und zur Ausprägung eines Vorstellungsbildes von Potsdam als Filmstadt bei, welches wiederum auf die weitere Hervorbringung der Filmstadt einwirkt. Die filmische Straßenlandschaft ist Teil einer zirkulären filmbezogenen räumlichen Praxis. Diese Erkenntnis erlaubt die finale Entwicklung einer neuen Perspektive auf die globale Assemblage der Filmstädte. Abschließend werden mögliche Ansätze für eine Fortführung der Forschungsarbeit skizziert sowie Hinweise gegeben, wie die erarbeiteten Ergebnisse von Protagonist_innen der Filmstädte praktisch genutzt werden können.

Teil V präsentiert in kurzen biografischen Texten jene Filmschaffenden, die in Potsdam mit einem Straßennamen geehrt wurden. Die Kurzbiografien sind den Stadtteilen **Groß Glienicke** (Kapitel 13), **Drewitz** (samt **Kirchsteigfeld**) (Kapitel 14) und **Babelsberg** (Kapitel 15) zugeordnet. Es handelt sich nicht um übliche, das künstlerische Leben nachzeichnende Porträts, sondern um Texte, die in einem wissenschaftlich-künstlerischen Verfahren von Johann Pibert erstellt wurden. Die Geschichte(n) der Filmschaffenden wurde(n) reartikuliert – also neu hervorgebracht. Dabei ging es nicht um die Chronologie oder die Vollständigkeit der Biografien, sondern darum, die Filmschaffenden den Bürger_innen gegenwartsnah vorzustellen. Das hinter den Texten stehende wissenschaftlich-künstlerische Konzept wird in Kapitel 16 erläutert. Eine weitere Besonderheit der Biografien besteht darin, dass sie für diese Arbeit einen wichtigen Bestandteil der Datenbasis liefern.

In diesem Buch sind Sie als Leser_innen dazu eingeladen, zwischen dem Haupttext und den Kurzbiografien hin und her zu springen. Auf diese Weise können Sie den Haupttext eigenständig durch biografische Informationen ergänzen. Wenn Sie die E-Publikation nutzen, dann hilft Ihnen dabei die angelegte Hyperlink-Struktur: Durch das Anklicken der Namen der Filmschaffenden, zu denen biografische Texte vorliegen, gelangen Sie zu den betreffenden Biografien. Dort können Sie durch das Klicken auf das Zurück-Symbol << am Ende der Biografien zur ursprünglichen Stelle im Haupttext zurückkehren. Wenn Sie die Printausgabe in Händen halten, können Sie dieses Hin-und-Her durch das Blättern zwischen den verschiedenen Teilen des Buches bewerkstelligen. In der E-Publikation sind darüber hinaus die Namen der filmischen Stadtteile **Groß Glienicke**, **Drewitz**, **Kirchsteigfeld** und **Babelsberg** mit den entsprechenden Stadtteil-Karten verlinkt. Mithilfe der Karten können Sie die Lektüre des Haupttextes durch geografische Orientierung erweitern. In der Printausgabe finden Sie den Weg zu den Karten über das Inhaltsverzeichnis. Der biografische Teil des Buches und die Karten laden Sie zugleich dazu ein, das Buch nicht allein als eine Studie über die filmische Straßenlandschaft in Potsdam zu lesen, sondern auch als eine lokale Wanderkarte praktisch zu nutzen. Außerdem ermöglichen Ihnen die Verlinkungen von Institutionen und von Quellen in der E-Publikation und der umfassende Index-Apparat des Buches in beiden Versionen eine zielgerichtete Lektüre.

I. EINFÜHRUNG

1. Filmstädte als lokale Filmstadt-Assemblagen

Filmstädte gibt es überall auf der Welt. Ein prominentes Beispiel ist Los Angeles. Alles überragend steht das [Hollywood Sign](#) für die US-amerikanische Traumfabrik, ihre Geschichte und Gegenwart. Die Filmstudios, das [Academy Museum of Motion Pictures](#), der [Walk of Fame](#) auf dem Hollywood Boulevard, das [TCL Chinese Theatre](#) mit den Hand- und Schuhabdrücken von Filmstars im Eingangsbereich, eine [John-Wayne](#)-Statue in Beverly Hills: An vielen Orten in Los Angeles begegnen Bewohner_innen und Tourist_innen dem Film. Hinzu kommen zahlreiche Filmfestivals und weitere filmbezogene Veranstaltungen sowie touristische Attraktionen, wie etwa Studiotouren und Busfahrten zu den Villen von Hollywoodstars. Gerahmt werden die Wahrzeichen und Denkmäler sowie die filmischen Institutionen, Veranstaltungen und Attraktionen von einem strategischen städtischen Marketing, das den Film als attraktives Charaktermerkmal der Stadt hervorhebt,¹ von Angeboten, die von filmbezogenen Initiativen auf die Beine gestellt werden,² sowie von verschiedenen Texten wie beispielsweise der Reiseliteratur,³ die den Gäst_innen den Filmbezug von Los Angeles deutlich macht.

Neben der Stadt der Stars gibt es weltweit viele weitere mittelgroße und kleine Filmstädte. So lassen sich in der türkischen Stadt Adana ein Walk of Fame ([Şöhretler Kaldırımı](#))⁴ und ein Filmmuseum (Adana Sinema Müzesi) finden. Im Letzteren ist ein ganzer Raum einem der wichtigsten türkischen Filmemacher_innen [Yılmaz Güney](#) gewidmet, und man kann unter anderem Filmpersönlichkeiten kennenlernen, die mit der Stadt Adana in Beziehung stehen. In Adana findet des Weiteren das internationale [Golden Boll Film Festival](#) (Altın Koza Film Festivali) statt, das für die türkische Filmbranche von großer Bedeutung ist.

¹ Auf der Internetseite des Städtemarketings von Los Angeles werden beispielsweise die [Starline Tours of Hollywood](#) beworben.

² Ein Beispiel für eine solche Initiative ist der [Secret Movie Club](#).

³ Reiseliteratur wird hier im weitesten Sinne verstanden – als klassische Reiseführer, Reiseblogs im Internet und z. B. auch Reiseempfehlungen in Form von Videos.

⁴ Dieser Walk of Fame ehrt allerdings nicht nur Filmemacher_innen, sondern auch prominente Bürger_innen von Adana, die aus anderen Branchen kommen.



Abbildung 2: Ein Denkmal in Ouagadougou würdigt die Filmemacher_innen Burkina Fasos.

In Burkina Faso versteht sich Ouagadougou als „Hauptstadt des afrikanischen Films“⁵. Neben Kinos, Filmproduktionsfirmen und der Filmschule *Institut Imagine* findet hier das wichtigste und größte Filmfestival in Afrika statt, das *Pan-African Film and Television Festival of Ouagadougou* (Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou).⁶ 2019 wurde ferner eine Statue zu Ehren des kamerunischen Regisseurs, Autors und Schauspielers *Jean-Pierre Dikongué-Pipa* eingeweiht.⁷ In Ouagadougous Stadtmitte befindet sich außerdem ein anderes Denkmal, das in seiner Form an Filmrollen und Kameralinsen erinnert und errichtet wurde, um die Filmemacher_innen des Landes zu würdigen (Abbildung 2).

Als ein weiteres Beispiel kann die britische Stadt Bradford genannt werden. Das Rathaus mit seinem historischen Gefängnistrakt wurde extra für diverse

⁵ Ruth Maclean: „Capital of African film“: the Burkina Faso festival celebrating continent's movies, in: *The Guardian*, 27.2.2017, eigene Übersetzung.

⁶ Der Bürgermeister von Ouagadougou eröffnete das Festival im Jahre 2017 mit den Worten: „Das ist die Stadt der Kreativität, die Stadt der Kultur und die Hauptstadt des afrikanischen Films“; ebd., eigene Übersetzung.

⁷ Vgl. Valentin Kabore: *Cinéma africain: Une statue immortalise Jean-Pierre Dikongué-Pipa à Ouagadougou*, in: *LeFaso.net*, 25.2.2019.

Dreharbeiten aufbereitet, im Zentrum der Stadt wurden Plaketten angebracht, die auf Dreharbeiten hinweisen, die an dem jeweiligen Ort stattgefunden haben, kostenlose Filmvorführungen werden gezielt genutzt, um Senior_innen ein kulturelles Angebot zu machen, und im ortsansässigen [National Science and Media Museum](#) wird explizit auf die Anfänge des Films in Bradford eingegangen. Diese und weitere filmbezogene Aktivitäten sowie das Platzieren von Hinweisen auf den Film im öffentlichen Raum haben einen enormen Auftrieb erhalten, als sich Bradford 2009 als erste Stadt überhaupt erfolgreich um den Titel [UNESCO Creative City of Film](#) beworben hatte.

Mittlerweile sind neben Bradford 17 weitere Städte im [UNESCO Cities of Film Network](#) versammelt, darunter Busan (Südkorea), Mumbai (Indien), Qingdao (China), Rom (Italien), Santos (Brasilien), Sofia (Bulgarien) oder Wellington (Neuseeland). Auch diese Städte zeichnen sich dadurch aus, dass sie häufig über Filmstudios bzw. eine Infrastruktur zur Produktion von Filmen verfügen, filmische Institutionen wie Filmmuseen oder Filmhochschulen beherbergen, sowie dadurch, dass diverse filmische Veranstaltungen, touristische Attraktionen, offizielle Hinweise im öffentlichen Raum, institutionalisierte Marketingabteilungen und Reiseliteratur die Städte mit dem Thema Film verknüpfen.

Doch nicht nur die filmischen Institutionen, Veranstaltungen und Attraktionen sowie die marketingstrategischen Institutionen, die filmbezogenen Initiativen und die verschiedenen Texte, welche die Städte als Filmstädte anpreisen oder auf den Bezug zum Film aufmerksam machen, sind Teil von Filmstädten. Zu ihnen gehören häufig auch Straßen, die nach Filmschaffenden⁸ benannt

⁸ Der Kollektivbegriff der Kulturschaffenden und damit auch derjenige der Filmschaffenden ist jüngst aus verschiedenen Gründen – vor allem aber aufgrund seines Bezuges zur Kulturpolitik der Nationalsozialist_innen – in die Kritik geraten; siehe dazu Lars Henrik Gass: [Sprache der Untertanen](#), in: *filmdienst.de*, 12.1.2021, Rolf Schneider: [Die Kulturschaffenden. Ein Kollektivbegriff, der abgeschafft gehört](#), in: *Deutschlandfunk Kultur*, 23.2.2021, Kulturarbeiter*in: [KulturX. Der Wettbewerb um einen alternativen Begriff](#), in: *Kulturplattform Oberösterreich*, 17.3.2021 und Isolde Vogel, Gabi Wuttke: [„Kulturschaffende“. Warum dieser Begriff eine Alternative braucht](#), in: *Deutschlandfunk Kultur*, 25.4.2021. Innerhalb des Projektteams haben wir die Debatte verfolgt und uns dafür entschieden, den Begriff der Filmschaffenden weiterhin zu verwenden. Während für die Kunstschaftenden der Begriff Künstler_in

wurden oder einen anderen Bezug zum Film herstellen. In Los Angeles sind es unter anderem die nach [Fred Astaire](#), [Judy Garland](#) oder [Hedy Lamarr](#) benannten Straßen. In Adana ist ein Park nach dem Künstler und Filmemacher [Abidin Dino](#) benannt. In Ouagadougou wurde eine Straße [Ousmane Sembène](#), einer zentralen Gründungsfigur des afrikanischen Films, gewidmet und ein Platz trägt den Namen Place des cinéastes (Platz der Filmemacher_innen). In Bradford gibt es noch keine Benennungen nach Filmschaffenden im öffentlichen Raum, es wird aber für eine gute Idee gehalten und darüber nachgedacht, wie die Filmgeschichte der Stadt auf diese Weise präsent gemacht werden kann.⁹

Hinzu kommen diverse, in den Filmstädten verstreute filmische Artefakte. Unter filmischen Artefakten werden nicht nur Wahrzeichen und Denkmäler, sondern auch gemalte Bilder und grafische Collagen im öffentlichen Raum verstanden, für welche Standfotos¹⁰ von Filmen als Vorlage dienten. Zu den filmischen Artefakten zählen zudem beispielsweise Autogrammkarten oder Filmplakate an der Wand eines Restaurants oder Cafés, Starporträts von Schauspielern_innen als Dekoration in einem Kleiderladen und Making-of-Fotos¹¹ als Ausstattungselement in einer Hotel-Lobby. Auch alte Filmbüchsen oder Filmleuchten, die als

oder für die Musikschaaffenden der Begriff Musiker_in verwendet werden kann, steht für die Filmschaaffenden der Begriff Filmer_in nicht als eine gebräuchliche Form zur Verfügung. Des Weiteren handelt es sich bei dem Begriff der Filmschaaffenden um eine Selbstbezeichnung, die unter Menschen, die in der Filmbranche tätig sind, verwendet wird und von ihren ursprünglich ideologischen Konnotationen losgelöst sowie auf vielfältige Weise neu besetzt erscheint.

⁹ Laut Auskunft von David Wilson, Direktor der [UNESCO Creative City of Film Bradford](#) per Messenger-Nachricht vom 6.9.2021 an Lisa Nawrocki, Geschäftsführerin der [UNESCO Creative City of Film Potsdam](#).

¹⁰ Standfotos sind Bilder, die während der Produktion eines Films angefertigt und von Filmproduktionsfirmen genutzt werden, um einen Film zu bewerben. Es handelt sich dabei um Nachstellungen von Filmszenen, die einen Eindruck davon vermitteln sollen, wie der Film aussehen wird und wer darin mitspielt. Zur Geschichte der Standfotos siehe Anna Luise Kiss: Die Spur der Bilder, in: Anna Luise Kiss, Dieter Chill (Hg.): *Pathenheimer: Filmfotografien. DEFA Movie Stills*, Berlin 2016, 174–181.

¹¹ Bei Making-of-Fotos handelt es sich um Bilder, die während der Produktion eines Films entstanden sind und das Filmteam bei der Arbeit oder in Drehpausen zeigen.

dekorative Elemente an zugänglichen Orten eingesetzt werden, stellen filmische Artefakte dar. Zu ihnen werden darüber hinaus Restaurants oder Hotels gezählt, die sich nach einem Film oder einer Schauspieler:in benannt haben. Das bedeutet, dass die Übernahme von Filmtiteln oder Namen von Filmschaffenden jenseits von Straßenbenennungen ebenfalls zu den filmischen Artefakten zählt. Auf vielfältige Weise verweisen die filmischen Straßenbenennungen und die filmischen Artefakte auf die (lokale) Filmgeschichte sowie allgemein auf den Film.

Die filmischen Institutionen, Veranstaltungen und Attraktionen sowie die marketingstrategischen Institutionen, die filmbezogenen Initiativen und die unterschiedlichen Texte bilden gemeinsam mit den stärker im Alltag der Bewohner_innen verankerten filmischen Straßennamen und filmischen Artefakten eine überaus heterogene Filmstadt-Assemblage – also eine Ansammlung aus unterschiedlichen Elementen, die sich verschiedenartig auf das Thema Film beziehen. Keine Filmstadt gleicht der anderen, denn jede lokale Assemblage fällt unterschiedlich aus. Wenn wir uns Los Angeles als Filmstadt vergegenwärtigen, haben wir andere Filmschaffende und Filme vor Augen, als wenn wir über Adana, Ouagadougou oder Bradford als Filmstädte nachdenken. Über das gemeinsame Thema Film sind jedoch die Filmstädte untereinander verbunden und bilden eine weltumspannende Filmstadt-Assemblage. Diese globale Assemblage ist in einem permanenten Wandel begriffen, denn die Filmstädte entwickeln sich ständig weiter. Mit jedem neuen filmischen Ort, jedem neuen filmbezogenen Event oder weiteren filmischen Artefakten – aber auch wenn filmische Referenzen verloren gehen oder überschrieben werden – verändern sich die lokalen Filmstadt-Assemblagen und damit sukzessive die globale Assemblage. Jede Beschreibung einer Filmstadt stellt somit ‚nur‘ eine Momentaufnahme in einem kontinuierlichen Veränderungsprozess dar.

2. Die filmische Straßenlandschaft in Potsdam als filmwissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand

Die vorliegende Arbeit nimmt die im vorausgegangenen Kapitel beschriebene globale Assemblage der Filmstädte als Ausgangspunkt und findet zu jener am Ende auch wieder zurück, fokussiert aber die lokale Assemblage der Filmstadt Potsdam, die seit Oktober 2019 Teil des [UNESCO Cities of Film Network](#) ist. In Potsdam befindet sich das [Studio Babelsberg](#) – ein Filmproduktionsgelände, auf dem seit 1912 Filme realisiert werden. Die Geschichte des Studios kann grob in fünf Abschnitte unterteilt werden: Nach seinen Anfängen (1912–1921) wurde das Studio zunächst durch Ufa-Produktionen (1921–1933) und die NS-Filmproduktion (1933–1945) geprägt. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges war es von 1946 bis 1992 die DEFA, das zentrale Produktionsstudio der DDR, die das Gelände und die Studios nutzte. Auch nach dem Ende der DDR und der Wiedervereinigung blieb das Studio ein Film- und TV-Produktionsbetrieb und wird heute von der Studio Babelsberg AG betrieben (1993–heute).¹ Zahlreiche Ansiedelungen von Medienunternehmen am Standort haben dazu geführt, dass das Studio heute als Teil der [Medienstadt Babelsberg](#) gesehen wird.² Des Weiteren sind in Potsdam die [Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF](#), das [Film-museum Potsdam](#), die Filmfestivals „sehsüchte“ und „moving history“ sowie der Freizeitpark [Filmpark Babelsberg](#) zu finden. Die [Marketingabteilung der Stadt Potsdam](#) und die [PMSG Potsdam Marketing und Service GmbH](#) setzen in ihren Veröffentlichungen sowie mit entsprechen Veranstaltungen auf das Thema Film als einen wichtigen Teil des Markenkerns der Stadt, und auch touristische Publikationen legen nahe, Potsdam als Filmstadt zu entdecken.

¹ Eine filmhistorisch bzw. entwicklungsgeschichtlich begründete zeitliche Einteilung der Studiogeschichte ist nur grob vorzunehmen. Die Übergänge zwischen den einzelnen Phasen sind unter anderem durch personelle und stilistische Kontinuitäten fließend. Hier wurde die Einteilung von [Michael Wedel](#), [Chris Wahl](#) und [Ralf Schenk](#) übernommen; siehe [Michael Wedel](#), [Chris Wahl](#), [Ralf Schenk](#) (Hg.): *100 Years Studio Babelsberg. The Art of Filmmaking*, Kempen 2012.

² Vgl. anonym: [Medienstandort. Traumfabrik Babelsberg](#), in: [potsdam.de](#).

Aus der lokalen Assemblage der Filmstadt Potsdam wurde wiederum als zentraler Untersuchungsgegenstand deren filmische Straßenlandschaft ausgewählt. Diese kann als eine Teil-Assemblage innerhalb der lokalen Assemblage angesehen werden. Motiviert wurde die Festlegung auf die filmischen Straßen durch drei Faktoren: Erstens kann festgestellt werden, dass in der stadtbezogenen Filmwissenschaft die filmischen Straßenlandschaften noch keine wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren haben (siehe [Kapitel 3](#)). Auch in der kritischen Straßennamenforschung wurde Straßen, die nach Filmpersönlichkeiten benannt sind, bislang keine eigenständige Studie gewidmet (siehe [Kapitel 4](#)). Dieser doppelten Forschungslücke begegnet die vorliegende Arbeit.

Zweitens handelt es sich bei Straßenbenennungen um ein aktuelles Thema. Ausgehend von der US-amerikanischen Civil Rights Movement³ und aktualisiert durch die Black-Lives-Matter-Bewegung⁴ wird Benennungen im öffentlichen Raum sowie Denkmälern und anderen urbanen Ehren- und Gedenkzeichen nicht nur in den USA, sondern auch in Deutschland und anderen Ländern eine neue und kritische Aufmerksamkeit entgegengebracht.⁵

³ Zur kritischen Auseinandersetzung mit Straßenbenennungen im Kontext der Civil Rights Movement siehe [Derek H. Alderman: A Street Fit for a King: Naming Places and Commemoration in the American South](#), in: *Professional Geographer*, Bd. 52, Nr. 4, 2000, 672–684 und [Derek H. Alderman, Joshua Inwood: Street naming and the politics of belonging: spatial injustices in the toponymic commemoration of Martin Luther King Jr.](#), in: *Social & Cultural Geography*, Bd. 14, Nr. 2, 2013, 211–233.

⁴ Zur kritischen Auseinandersetzung mit Straßenbenennungen im Kontext der Black-Lives-Matter-Bewegung siehe [Brianna McGonigle Leyh: Imperatives of the Present: Black Lives Matter and the politics of memory and memorialization](#), in: *Netherlands Quarterly of Human Rights*, Bd. 38, Nr. 4, 2020, 239–245.

⁵ Ein Beispiel dafür, dass das Thema auch in Deutschland öffentliche Aufmerksamkeit erregt, ist die Titelseite der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* vom 19.7.2020. Darauf ist ein überklebtes Straßenschild der Mohrenstraße in Berlin zu sehen. In der betreffenden Ausgabe widmet sich ein Feuilleton-Beitrag der Benennungsgeschichte der Straße der Pariser Kommune in Berlin, und ein Cartoon parodiert die Debatten um Straßenbenennungen; siehe Patrick Bahners: Die Straßen der Kommune. Grenzen der Geschichtspolitik, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 19.7.2020, 33–34 und Ahoi Polloi: Richtig & Falsch. Cartoon, in: ebd., 8.

Und drittens liegt der Entscheidung für die filmische Straßenlandschaft als Untersuchungsgegenstand die forschungspragmatische Überlegung zugrunde, dass es sich dabei um eine gut abzugrenzende Teil-Assemblage innerhalb der umfänglichen Assemblage der Filmstadt Potsdam handelt – anders als z. B. die filmischen Artefakte, die in Potsdam in großer Anzahl zu finden sind. Diese forschungspragmatische Überlegung bedeutet aber nicht, dass die übrigen Elemente der lokalen Assemblage außen vor bleiben. Im Gegenteil ist es das Ziel, am Ende die Beziehungen zu den weiteren Elementen der Assemblage der Filmstadt Potsdam und zur globalen Assemblage der Filmstädte zu reflektieren.

Filmische Straßenlandschaften als Untersuchungsgegenstand sind also Forschungslücken in der stadtbezogenen Filmwissenschaft und der kritischen Straßennamenforschung und zugleich von großer Aktualität. Die Untersuchung der filmischen Straßenlandschaft von Potsdam eröffnet die Möglichkeit, ein Verständnis für das Zusammenspiel der heterogenen Elemente der lokalen Assemblage der Filmstadt Potsdam zu entwickeln sowie eine neue Perspektive auf die globale Assemblage der Filmstädte zu erarbeiten.

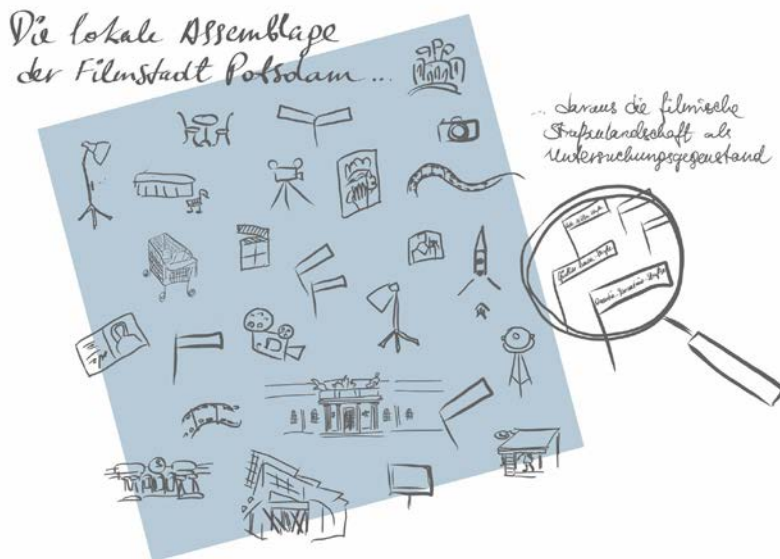


Abbildung 3: Aus der heterogenen Assemblage der Filmstadt Potsdam wurde die filmische Straßenlandschaft als Untersuchungsgegenstand ausgewählt.

II. THEORETISCHER TEIL

Die Beschäftigung mit der filmischen Straßenlandschaft in Potsdam erfolgt vor dem Hintergrund zweier Forschungsströmungen: Einerseits ist das jene Strömung, die sich aus vielfältigen filmwissenschaftlichen Arbeiten zum Thema „Film und Stadt“ – mit den Unterthemen „Stadt im Film“ und „Film in der Stadt“ – zusammensetzt und mittlerweile in dem umfassenden Ansatz „Film und Raum“ aufgegangen ist. Andererseits ist das jene Strömung, die aus dem in den letzten Jahren umfänglicher gewordenen Korpus kritischer Forschung zu Straßennamen hervorgegangen ist. Nachfolgend werden beide Forschungsströmungen zunächst getrennt voneinander skizziert (Kapitel 3 und 4) und schließlich zusammengeführt; außerdem werden die Zielstellung der Arbeit und die Forschungsfragen formuliert (Kapitel 5).

3. Stadtbezogene Filmwissenschaft

Die Beziehungen zwischen Film und Stadt sind nicht nur mannigfaltig, es ist von einer regelrechten „Symbiose“¹ zwischen ihnen die Rede, davon, dass sich Film und Stadt einander „eingeschrieben“², sich zu einer notwendigen Bedingung füreinander gemacht haben.³ Diese Symbiose besteht zum einen aufgrund der parallelen Entwicklung der Metropolen der Moderne und des Kinos, bei welchem es sich um ein primär städtisches Phänomen handelt;⁴ zum anderen aufgrund der ästhetischen Prinzipien sowie der Wahrnehmungs- und Erfahrungsräume, die der Film und die Städte in ihrer wechselseitigen Beziehung herausgebildet

¹ Joachim Peach: Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert, in: Knut Hickethier (Hg.): *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988*, Berlin 1989, 68–92, hier 72.

² Ebd.

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. Peter Podrez: *Urbane Visionen. Filmische Entwürfe der Zukunftsstadt*, Würzburg 2020, 150–153.

haben.⁵ Ackbar Abbas beschreibt dieses Phänomen als eine gemeinsame „Ästhetik der Bewegung, in der Instabilität paradoxerweise das Strukturprinzip darstellt“⁶ und erklärt weiter: „Die Existenz des Kinos ist ohne die Erfahrung der Stadt kaum vorstellbar.“⁷ Entsprechend intensiv wird in der Filmwissenschaft im Themenfeld „Film und Stadt“ geforscht.⁸ So umfanglich sind die Arbeiten zu den verschiedenen Facetten dieser Symbiose, dass von einer eigenständigen Forschungsströmung innerhalb der Filmwissenschaft gesprochen werden kann – von einer stadtbezogenen Filmwissenschaft. Die Kulturtheoretiker Siegfried Kracauer und Walter Benjamin gelten als Gründungsväter der stadtbezogenen Filmwissenschaft, in der bislang insbesondere die Stadt *im* Film viel wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren hat.⁹

Bei der Bearbeitung des Unterthemas „Stadt im Film“ geht es häufig um die Repräsentation von Stadtlandschaften in Spiel- und Dokumentarfilmen – dies vielfach in einem historischen Verlauf.¹⁰ Andere filmwissenschaftliche Studien sind spezifischen Großstädten wie z. B. Hamburg, Istanbul, Köln, London, Los Angeles, München oder New York und ihrer filmischen Darstellung gewidmet.¹¹

⁵ Vgl. ebd., 153–157.

⁶ Ackbar Abbas: Cinema, the City, and the Cinematic, in: Patrice Petro, Linda Krause (Hg.): *Global Cities. Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*, New Brunswick, New Jersey 2003, 142–156, hier 144, eigene Übersetzung.

⁷ Ebd., eigene Übersetzung.

⁸ Vgl. Anna Luise Kiss: Film und (Stadt-)Raum. Eine Analyse von filmischen Bildern im städtischen Raum, in: Raphaela Kogler, Jeannine Wintzer (Hg.): *Raum und Bild – Strategien visueller raumbezogener Forschung*, Wiesbaden 2021, 227–240.

⁹ Vgl. Abbas: Cinema, the City, and the Cinematic, 144 und Kiss: Film und (Stadt-)Raum, 230.

¹⁰ Siehe dazu Hanno Möbius, Guntram Vogt: *Drehort Stadt. Das Thema „Großstadt“ im deutschen Film*, Marburg 1990, Guntram Vogt: *Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900–2000*, Marburg 2001, Eva-Maria Warth, Gisela Welz (Hg.): *Großstadtdarstellungen im amerikanischen Dokumentarfilm*, Sonderheft Amerikastudien/American Studies, Bd. 37, Nr. 1, 1992, Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld 2010 und François Niney, François Barré: *Visions urbaines. Villes d'Europe à l'écran*, Paris 1994.

¹¹ Siehe Michael Töteberg: *Filmstadt Hamburg. Von Hans Albers bis Wim Wenders, vom Abaton zu den Zeise-Kinos: Kino-Geschichte(n) einer Großstadt*, Hamburg 1997,

Als Beispiel kann Abbas' Beitrag zu Ang Lees *Tiger & Dragon* (2000) und Kar-Wai Wongs *In the Mood for Love – Der Klang der Liebe* (2000) angeführt werden, die er als filmische Antworten auf ein Hongkong interpretiert, das vom Menschen nicht mehr als Ganzes zu begreifen ist.¹² Der Film erweist sich für Abbas als das einzige Medium, das überhaupt noch in der Lage ist, eine Stadt wie Hongkong zu erfassen, denn „die exorbitante Stadt ist nur noch als kinematografische Stadt repräsentierbar“¹³.

Untersuchungsgegenstand aus dem Kontext „Stadt im Film“ sind auch spezifische städtische Filmgenres wie Stadtsinfonien oder Straßenfilme¹⁴ bzw. Genres, in denen Städte eine zentrale Rolle spielen.¹⁵ Ebenfalls analysiert werden einzelne stadtspezifische Themen wie die filmische Inszenierung des Gegensatzes von Stadt und Land¹⁶ oder Grenzziehungen innerhalb von Städten.¹⁷ Neben der Transformation von physischer Stadt- in Filmerfahrung befassen sich zahl-

Mehmet Öztürk: *Sine-Masal Kentler – Modernitenin İki „Kahraman“ Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*, Istanbul 2005, Christa Aretz, Irene Schoor: *Köln im Film. Filmgeschichte(n) einer Stadt*, Köln 2004, Maurizio Cinquegrani: *The Cinematic Production of Iconic Space in Early Films of London (1895–1914)*, in: Richard Koeck, Les Roberts (Hg.): *The City and the Moving Image. Urban Projections*, Basingstoke 2010, 169–182, Silke Roesler-Keilholz, Sascha Keilholz (Hg.): *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 59. Virtuelle Topografien: Los Angeles multimedial*, Marburg 2014, Ingo Tornow: *München im Film*, München 1995, Silke Roesler: *Doing City. New York im Spannungsfeld medialer Praktiken*, Marburg 2010 und David I. Grossvogel: *Scenes in the City. Film Visions of Manhattan Before 9/11*, New York 2003.

¹² Siehe Abbas: *Cinema, the City, and the Cinematic*, 143.

¹³ Ebd., eigene Übersetzung.

¹⁴ Siehe z. B. Chris Dähne: *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre. Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur*, Bielefeld 2013, Patrice Petro: *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*, Princeton, New Jersey 1989 und Bastian Heinsohn: *The Language of the Urban Street in German Culture*, Ann Arbor 2009.

¹⁵ Vgl. Podrez: *Urbane Visionen*, 160–163.

¹⁶ Zu Filmen, welche die Dualität von Stadt und Land im afrikanischen Kino thematisieren, siehe Boukary Sawadogo: *West African Screen Media. Comedy, TV Series, and Transnationalization*, East Lansing 2019, 40–42. Siehe auch Stefan Rehm: *Stadt/Land. Eine Raumkonfiguration in Literatur und Film der Weimarer Republik*, Würzburg 2015.

¹⁷ Siehe dazu Walburga Hülk, Stephanie Schwerter (Hg.): *Mauern, Grenzen, Zonen. Geteilte Städte in Literatur und Film*, Heidelberg 2018.

reiche Arbeiten mit filmischen Visionen von Städten der Zukunft.¹⁸ Filme wie *Metropolis* (1927, Regie: Fritz Lang), *Der Blade Runner* (1982, Regie: Ridley Scott), *Brazil* (1985, Regie: Terry Gilliam) und *Matrix* (1999, Regie: Lana und Lilly Wachowski) dienen in diesem Zusammenhang wiederholt als Fallbeispiele.¹⁹ Oder es werden bestimmte Filmepochen wie die Nouvelle Vague auf ihre Repräsentation von Stadt hin untersucht.²⁰

Darüber hinaus wenden sich Filmwissenschaftler_innen immer wieder spezifischen Regisseur_innen und ihren Stadtdarstellungen zu – so etwa Pier Paolo Pasolinis Übertragung der „Eigenschaft ‚Prostituierte‘ [...] auf die Stadt Rom“²¹ in *Mamma Roma* (1962) und Jean-Luc Godards Kritik an der Stadtplanung der Moderne anhand eines Pariser Vorortes in *2 oder 3 Dinge, die ich von ihr weiß* (1967),²² oder Yilmaz Güneys filmischem Mapping der Stadt Adana,²³ oder auch Eric Rohmers Paris-Filmen, die als kinematografische Karten interpretiert werden.²⁴ Regisseur_innen werden in diesen Arbeiten häufig als Kartograf_innen von Städten verstanden. Mit dieser Metapher sind Reflexionen über den sogenannten Mapping-Impuls des Films²⁵ verbunden. Damit wird das Vermögen des Films

¹⁸ Siehe den kompakten Überblick in Podrez: *Urbane Visionen*, 14–16.

¹⁹ Vgl. z. B. Peter Sands: Global Cannibal City Machines. Recent Visions of Urban/Social Space, in: Petro u. a. (Hg.): *Global Cities*, 129–141.

²⁰ Vgl. Stefano Baschiera: At Home with the Nouvelle Vague: Apartment Plots and Domestic Urbanism in Godard's *Une femme est une femme* and Varda's *Cléo de 5 à 7*, in: Stefano Baschiera, Miriam De Rosa (Hg.): *Film and Domestic Space. Architectures, Representations, Dispositif*, Edinburgh 2020, 171–187, hier 172–173. Eine Übersicht zu Studien, die sich der Stadt als Sujet des Films widmen, liefert Podrez: *Urbane Visionen*, 157–160.

²¹ Andri Gerber: *Architektur und Film bei Pasolini und Godard: Ein metaphorisches Bordell*, in: Johannes Binotto (Hg.): *Film|Architektur. Perspektiven des Kinos auf den Raum*, Basel 2017, 172–187, hier 176.

²² Siehe ebd., 172–187.

²³ Siehe Olgu Yiğit: *Mapping the Cinematic City: Adana in Yilmaz Güney's Film*, in: *Communication & Methods*, Bd. 1, Nr. 2, 2019, 209–220.

²⁴ Siehe Richard Misek: Mapping Rohmer: Cinematic Cartography in Post-war Paris, in: Les Roberts (Hg.): *Mapping Cultures. Place, Practice, Performance*, Basingstoke 2012, 53–67, hier 53.

²⁵ Siehe dazu Teresa Castro: *Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture*, in: *Cartographic Journal*, Bd. 46, Nr. 1, 2009, 9–15.

beschrieben, etwa mittels einer spezifischen Kameraführung – in vergleichbarer Weise wie Stadt- und Landkarten – über Raum zu kommunizieren sowie ihn nachvollziehbar zu machen.²⁶ Die Frage, welche Städte im Film repräsentiert werden und wie dies erfolgt, ist von anhaltender Relevanz: Wie Hellmut Fröhlich und Andreas Hepp gezeigt haben, beeinflussen die Repräsentationen von Städten im Film unsere Raumvorstellungen und die Art und Weise, wie wir uns Räume aneignen.²⁷ Filme sind „in ihrer angeeigneten Form als Elemente alltäglicher Raumvorstellungen ein integraler Bestandteil der Geographie des Menschen“²⁸.

Eine ergänzende Richtung hat die stadtbezogene Filmwissenschaft mit der New Film History hinzugewonnen – ein filmwissenschaftliches Paradigma, das in den späten 1970er Jahren an Form gewonnen hat²⁹ und das Themenfeld „Film und Stadt“ sukzessive erweiterte. Der Grund für die Herausbildung des neuen Paradigmas lag darin, dass die „Unzufriedenheit“³⁰ mit den bis dahin vorliegenden Publikationen zur Filmgeschichte – retrospektiv als klassische Filmgeschichtsschreibung oder „old film history“³¹ bezeichnet – stetig zugenommen hatte. Es handelt sich dabei um linear erzählte historische Darstellungen³² in der „Tradition der umfassenden Geschichtsdarstellungen seit dem 19. Jahrhundert“³³. In einer geordneten Abfolge von Filmen und männlichen Filme-

²⁶ Vgl. ebd., 13 und 15. Einen Überblick zu Arbeiten, die sich mit „urbane[n] Filmemacher_innen“ auseinandersetzen, liefert Podrez: *Urbane Visionen*, 160.

²⁷ Siehe Hellmut Fröhlich: *Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog*, Stuttgart 2007 und Andreas Hepp: *Netzwerke der Medien. Medienkulturen und Globalisierung*, Wiesbaden 2004.

²⁸ Fröhlich: *Das neue Bild der Stadt*, 345. Siehe auch Kiss: *Film und (Stadt-)Raum*, 230.

²⁹ Vgl. Malte Hagener: *Where Is Cinema (Today)? The Cinema in the Age of Media Immanence*, in: *Cinéma & Cie*, Bd. 11, Nr. 2, 2008, 15–22, hier 15.

³⁰ Gabriele Jutz, Gottfried Schlemmer: Vorschläge zur Filmgeschichtsschreibung. Mit einigen Beispielen zur Geschichte filmischer Repräsentations- und Wahrnehmungskonventionen, in: Hickethier (Hg.): *Filmgeschichte schreiben*, 61–67, hier 61.

³¹ Thomas Elsaesser: The New Film History, in: *Sight & Sound*, Bd. 55, Nr. 4, 1986, 246–251, hier 247.

³² Vgl. Peter Bosma: *Filmkunde. Een inleiding*, Nijmegen 1991, 138.

³³ Knut Hickethier: Filmgeschichte zwischen Kunst- und Mediengeschichte. Zur Einleitung, in: ders. (Hg.): *Filmgeschichte schreiben*, 7–22, hier 15. Zu den strukturellen Gründen für diese Art der Filmgeschichtsdarstellung – unter anderem fehlendem

machern³⁴ arbeitete man sich an „Geschichte machenden“ Beispielen³⁵ ab. Intransparent und nach fragwürdigen Auswahlkriterien wurden Filme zu Kanons³⁶ mit herausragenden „ersten Werken“³⁷ zusammengestellt und damit die komplexe Entwicklung des Kinos auf wenige, meist europäische und US-amerikanische Filme heruntergebrochen.³⁸ Die bis dahin vorliegende Filmgeschichtsschreibung erweckte „die Illusion eines homogenen Ganzen“³⁹, obwohl es sich um konstruierte Kontinuitäten handelte. Peter Bosma beschreibt die klassische Filmgeschichtsschreibung als „einen Blick aus der Vogelperspektive auf die Gipfel der Filmgeschichte, die damit zum einzig Wissenswerten erklärt wurden“⁴⁰. In der klassischen Filmgeschichtsschreibung waren die männlichen Autoren laut Bosma bemüht gewesen, die Gipfel der übersichtsartigen Filmgeschichten „möglichst harmonisch miteinander zu verbinden, d. h. die Entwicklung der Filmkunst verläuft in dieser Sichtweise entlang einer klaren und geraden Linie, ohne Umwege und unter Auslassung dessen, was nicht hineinpasst“⁴¹. Die klassische Filmgeschichtsschreibung wurde des Weiteren durch einen deutlichen Fokus auf Spielfilme und heteronormative Filmströmungen geprägt. Hierdurch kamen etwa die Geschichte der Dokumentar-, Amateur- und Experimentalfilme sowie diejenige des queeren Kinos kaum zur Geltung.

In den 1980er Jahren mehrten sich Stimmen, die erklärten, dass Filmgeschichte nicht allein „als Geschichte der besten und prägnantesten Beispiele, sondern auch als eine der Verhinderungen und Unterdrückungen, der Versäumnisse und Fehlentwicklungen“⁴² erzählt werden sollte. Zunehmend befasste man

bzw. eingeschränktem Zugang zu Archivmaterialien und Filmen – siehe Bosma: *Filmkunde*, 143–148.

³⁴ Vgl. Elsaesser: *The New Film History*, 247 und Bosma: *Filmkunde*, 137.

³⁵ Hickethier: *Filmgeschichte zwischen Kunst- und Mediengeschichte*, 14.

³⁶ Siehe dazu Heinz-B. Heller: *Kanonbildung und Filmgeschichtsschreibung*, in: Hickethier (Hg.): *Filmgeschichte schreiben*, 125–133.

³⁷ Elsaesser: *The New Film History*, 248, 249, eigene Übersetzung.

³⁸ Vgl. Hickethier: *Filmgeschichte zwischen Kunst- und Mediengeschichte*, 14.

³⁹ Jutz u. a.: *Vorschläge zur Filmgeschichtsschreibung*, 61.

⁴⁰ Bosma: *Filmkunde*, 137, eigene Übersetzung.

⁴¹ Ebd., eigene Übersetzung.

⁴² Hickethier: *Filmgeschichte zwischen Kunst- und Mediengeschichte*, 14.

sich mit Alternativen zu den kritisierten teleologischen, also auf einen Zweck oder ein Ziel hin ausgerichteten Darstellungsformen.⁴³ Vertreter_innen der Filmwissenschaft wollten ferner wegkommen von der bisherigen alleinigen Konzentration auf Stars,⁴⁴ von männlichen Sieger-Erzählungen, den „Geschichten der Pioniere“⁴⁵ und der Zusammenstellung von Bestenlisten, die damit einhergingen, Filme als „Produkte eines Autors“⁴⁶ zu präsentieren, obwohl es sich dabei um Kollektivwerke handelt.⁴⁷ Auch kamen Überlegungen auf, dass eine internationale Perspektive in der Filmgeschichtsschreibung erforderlich wäre, um den tatsächlichen Verflechtungen der Filmproduktion gerechter werden zu können, sowie eine Abwendung vom Eurozentrismus und der Konzentration auf die US-amerikanische Produktion.⁴⁸

Die New Film History setzte sich zunächst vor allem für eine Revision der Vor- und Frühgeschichte des Films ein, also für eine Überprüfung und Überarbeitung der hierzu bislang verfassten Darstellungen.⁴⁹ Der Begriff New Film History geht auf Thomas Elsaesser zurück,⁵⁰ der 1986 in einer Sammelrezension eine neue Tendenz in der Filmwissenschaft beschrieb: Filmgeschichte wurde nicht mehr allein anhand von Filmen erzählt, sondern es wurde stattdessen untersucht, wie Filmästhetik durch technologische, ökonomische und soziale Faktoren nicht nur beeinflusst, sondern unter Umständen regelrecht determiniert wird.⁵¹ Die New Film History verlagerte den Fokus von den häufig anekdotischen

⁴³ Vgl. ebd., 18 und James Chapman, Mark Glancy, Sue Harper: Introduction, in: dies. (Hg.): *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*, Basingstoke 2007, 1–10, hier 3.

⁴⁴ Vgl. Werner Faulstich: Filmanalyse als Filmgeschichte: Prinzipien einer konstruktivistischen Filmgeschichtsschreibung, in: Hickethier (Hg.): *Filmgeschichte schreiben*, 153–162, hier 156.

⁴⁵ Elsaesser: The New Film History, 246, eigene Übersetzung.

⁴⁶ Jutz u. a.: Vorschläge zur Filmgeschichtsschreibung, 62.

⁴⁷ Vgl. Andrew Spicer: The Author as Author: Restoring the Screenwriter to British Film History, in: Chapman u. a. (Hg.): *The New Film History*, 89–103, hier 89–90.

⁴⁸ Vgl. Hickethier: Filmgeschichte zwischen Kunst- und Mediengeschichte, 16.

⁴⁹ Vgl. Paul Kusters: *New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft*, in: *montage AV*, Bd. 5, Nr. 1, 1996, 39–60, hier 39 und 56.

⁵⁰ Vgl. Chapman u. a.: Introduction, 5.

⁵¹ Vgl. ebd.

Geschichten über geniale männliche Filmemacher und ihre Meisterwerke hin zu Arbeiten über das vielfältige kreative Personal, das hinter der Kamera die Filme maßgeblich mitprägt⁵² sowie zu einer explizit auf weibliche Filmarbeit ausgerichteten Filmforschung.⁵³

Mit der New Film History wurde auch ein neues Verständnis von filmwissenschaftlichen Quellen entwickelt: Nicht allein Filme, Filmkritiken und veröffentlichte Interviews mit männlichen Regisseuren wurden fortan herangezogen, sondern eine immer breiter werdende Palette von nicht filmischen Materialien, bestehend aus verschiedenen Produktionsunterlagen, historischen Statistiken, Leser_innen-Briefen oder Zeitzeug_innen-Interviews.⁵⁴ Gerade diese neue Form der Suche nach noch unbekannten, oft kleinteiligen Quellenmaterialien, die fortan wie Mosaiksteine zusammengesetzt wurden, ließ den Vergleich mit der Archäologie aufkommen.⁵⁵ Es erwachte ein Interesse an der – im übertragenen Sinne – „Nah- statt der Totalaufnahme“⁵⁶, an der „Mikro-Geschichte“⁵⁷ und auch an der Lokalgeschichte des Films.⁵⁸ Insgesamt wurde die Frage danach, was überhaupt wert sei, beforscht zu werden, neu beantwortet.⁵⁹

Auf diese Weise revolutioniert, nahmen die Filmhistoriker_innen die unterschiedlichen Produktionskontexte und Aufführungspraktiken in den Blick. Die Umstände der Filmproduktion, -distribution und -rezeption wurden zum Forschungsgegenstand und hierdurch auch die konkrete räumlich-materiale

⁵² Vgl. ebd., 6, James Chapman, Mark Glancy, Sue Harper: Authorship, in: dies. (Hg.): *The New Film History*, 69–71, hier 69 und Laurie Ede: Art in Context: British Film Design of the 1940s, in: ebd., 73–88, hier 86.

⁵³ Siehe z. B. Melanie Bell: *Movie Workers. The Women Who Made British Cinema*, Campaign 2021.

⁵⁴ Vgl. Chapman u. a.: Introduction, 7 und dies.: Reception, in: dies. (Hg.): *The New Film History*, 181–183.

⁵⁵ Vgl. Thomas Elsaesser: *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam 2016 und Chapman u. a.: Introduction, 7.

⁵⁶ Chapman u. a.: Introduction, 1, eigene Übersetzung.

⁵⁷ Elsaesser: *The New Film History*, 248, eigene Übersetzung. Zur Mikro-Geschichte siehe auch Bosma: *Filmkunde*, 150.

⁵⁸ Siehe z. B. Anne Peach: Von der Filmgeschichte vergessen. Die Geschichte des Kinos, in: Hickethier (Hg.): *Filmgeschichte schreiben*, 41–49, hier 42.

⁵⁹ Vgl. Ede: Art in Context, 73.

Seite, d.h. die konkreten Orte der Filmherstellung und -sichtung sowie die Frage, wie diese Orte Teil von urbanen Landschaften werden.⁶⁰ Forscher_innen wie **Anne Peach** wandten sich etwa den von der klassischen Filmgeschichtsschreibung vergessenen Orten zu: den Kinos selbst.⁶¹ Mit dieser neuen Ausrichtung auf die physischen Orte der Filmproduktion, -distribution und -rezeption bis hin zu den Orten der Archivierung wurde das Themenfeld „Film und Stadt“ um das Unterthema „Film *in der Stadt*“ erweitert.

Längst sind audiovisuelle Inhalte und Filme nicht mehr allein im Kino oder im Fernsehen zu erleben. Sie begegnen uns gerade in den Städten auf Schritt und Tritt – sei es auf Monitoren im öffentlichen Nahverkehr, auf Werbetafeln oder in Schaufenstern, um nur wenige Beispiele zu nennen. Seit den 1990er Jahren wird in verschiedenen Forschungsströmungen der Medienwissenschaft diese Präsenz von audiovisuellen Medien im städtischen Raum unter dem Begriff der mediatisierten Stadt untersucht.⁶² Das Forschungsinteresse gilt dabei unter anderem den verschiedenen Strategien, mit audiovisuellen Inhalten auf LED-Anzeigen und Monitoren im öffentlichen Raum die Aufmerksamkeit von Passant_innen zu binden. Bei der Untersuchung dieses Phänomens werden auch Parallelen zum frühen Kino, dem sogenannten Kino der Attraktionen gezogen, das auf ähnliche Weise – nämlich in aller Kürze, mit Knalleffekten und pointiert – sein Publikum in den Bann zu ziehen versuchte.⁶³

In Anbetracht des Verschwindens des Kinos als primärem Ort des Film-erlebens und der Vervielfältigung der Räume, an denen wir heute Filmen be-

⁶⁰ Vgl. Kusters: **New Film History**, 46–49 und Chapman u. a.: Introduction, 7.

⁶¹ Siehe **Peach**: Von der Filmgeschichte vergessen, 41.

⁶² Siehe **Andreas Hepp**, Sebastian Kubitschko, Inge Marszolek: **Einleitung: Die mediatisierte Stadt. Kommunikative Figurationen des Urbanen**, in: dies. (Hg.): *Die mediatisierte Stadt. Kommunikative Figurationen des urbanen Zusammenlebens*, Wiesbaden 2018, 1–16. Zur Kritik am Begriff der Mediatisierung siehe ebd., 2–3 und 5–8. Eine Zusammenfassung des kritischen Diskurses findet sich in Kiss: Film und (Stadt-)Raum, 238–239.

⁶³ Vgl. Fred Truniger: **In der Stadt der bewegten Bilder. Der öffentliche Raum als Kino der Attraktionen**, in: Binotto (Hg.): *Film|Architektur*, 222–237 und Kiss: Film und (Stadt-)Raum, 238–239.

gegenen – von **Francesco Casetti** als „Explosion des Kinos“⁶⁴ beschrieben –, fragen sich Filmwissenschaftler_innen, *wo* das Kino heute eigentlich ist.⁶⁵ Vor dem Hintergrund der unübersehbaren Präsenz audiovisueller Inhalte im öffentlichen Raum sowie digitaler Aufnahmeverfahren, vielfältiger Distributionskanäle (DVD, Video-on-Demand, YouTube usw.), der Allgegenwärtigkeit mobiler Endgeräte, der Einbindung von Filmen in Produktuniversen oder der mannigfaltigen filmischen Formen im Kunstbetrieb⁶⁶ ist festzustellen, dass der Film und das Kino ihre „materiale, textuelle, ökonomische und kulturelle Stabilität“⁶⁷ verloren haben und sich in einem neuen „fluiden Status“⁶⁸ befinden. Wir leben in einem „meta-kinematografischen Universum“⁶⁹, in dem der Film und das Kino Teil unseres Alltags sind und unser Denken und Sein prägen.

Unsere Erfahrung – unser Gedächtnis und unsere Subjektivität, unsere Wahrnehmungen und Affekte – sind immer bereits mediatisiert, sodass wir in gewisser Weise im Kino sind, selbst wenn wir nicht physisch im Kino sind.⁷⁰

Ausgehend von solchen Überlegungen kann seit ungefähr Mitte der 2000er Jahre in der Filmwissenschaft von einer radikalen Hinwendung zum Raum, einer topologischen Wende⁷¹ gesprochen werden. Unter – meist englischen – Begriffen wie „cinematic geography, cartographic cinema, cinematic cartography, cinematic urbanism, urban cinematics, urban projections, movie mapping, cinetecture,

⁶⁴ **Francesco Casetti**: *Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche*, in: *montage AV*, Bd. 19, Nr. 1, 2010, 11–35.

⁶⁵ Vgl. Hagener: *Where Is Cinema (Today)?* und Stefano Baschiera, Miriam De Rosa: Introduction, in: dies. (Hg.): *Film and Domestic Space*, 1–15, hier 2.

⁶⁶ Siehe dazu Hagener: *Where Is Cinema (Today)?*, 16–17.

⁶⁷ Ebd., 18, eigene Übersetzung.

⁶⁸ Ebd., 16, eigene Übersetzung.

⁶⁹ Ebd., 20, eigene Übersetzung.

⁷⁰ Ebd., 18, eigene Übersetzung. Zu den Begriffen Erfahrung und Affekt siehe die filmpsychologische Erfahrungsmatrix in Johann Pibert: *Grundzüge einer affektiv-integrativen Filmpsychologie*, in: *ffk Journal*, Nr. 4, 2019, 141–154, hier 150, Tabelle 1.

⁷¹ Vgl. Baschiera u. a.: Introduction, 1.

city in film, cinematic city“⁷², in Studien zum filminduzierten Tourismus,⁷³ vor allem aber in zahlreichen Arbeiten, in denen verschiedene Mapping-, Lokalisierungs- und Visualisierungs-Strategien zum Einsatz kommen,⁷⁴ wird der Rolle des Films in vielfältigen Raumkonstellationen sowie Prozessen der Raumherstellung und -aneignung nachgegangen. Es werden die Wechselbeziehungen zwischen Film, Stadt, Land und Raum(vorstellungen) sowie die vielfältigen Verbindungen von filmischen und physischen Räumen untersucht. Die sehr unterschiedlichen Arbeiten haben eine interdisziplinäre Ausrichtung gemein.⁷⁵ Mit der Auflösung der angestammten Räume des Films musste auch die Filmwissenschaft ihre disziplinären Räume verlassen und fluider werden. Durch eine Zusammenarbeit mit der Urbanistik, der Architektur, den Digital Humanities oder der Humangeographie sowie durch eine Übernahme einiger ihrer Methoden ist das Themenfeld „Film und Stadt“ mit seinen beiden Unterthemen „Stadt im Film“ und „Film in der Stadt“ im umfassenden und offenen Ansatz „Film und Raum“ produktiv aufgegangen. Eine Untersuchung zu filmischen Straßenlandschaften oder zum Zusammenspiel der verschiedenen filmischen Elemente, die eine Filmstadt hervorbringen, ist in der stadtbezogenen Filmwissenschaft bislang nicht anzutreffen.

⁷² Julia Hallam, Les Roberts: [Film and Spatiality: Outline of a New Empiricism](#), in: dies. (Hg.): *Locating the Moving Image. New Approaches to Film and Place*, Bloomington 2014, 1–30, hier 1.

⁷³ Siehe z. B. Anne Marit Waade: [Nordic Noir Tourism and Television Landscapes: In the Footsteps of Kurt Wallander and Saga Norén](#), in: *Scandinavica*, Bd. 55, Nr. 1, 2016, 41–65, Sue Beeton: *Film-Induced Tourism*, Clevedon 2005 und Hallam u. a.: [Film and Spatiality](#), 9.

⁷⁴ Vgl. Hallam u. a.: [Film and Spatiality](#), 2–3 und 8.

⁷⁵ Vgl. ebd., 6–7.

4. Kritische Straßennamenforschung

Die Straßennamenforschung hat sich mittlerweile von ihrer zunächst primär katalogisierenden und enzyklopädischen Praxis emanzipiert. Noch bis in die 1980er Jahre hinein gingen Forscher_innen davon aus, dass Straßennamen wie Spiegel¹ oder objektive Indikatoren² der Kulturgeschichte eines Ortes interpretiert werden könnten. Es herrschte die Auffassung vor, dass eine Zusammenstellung vergangener und gegenwärtiger Straßennamen eines Ortes ein vollständiges Bild der dort existierenden Kultur zeichnen könnte. Straßennamenkataloge wurden als geeignet angesehen, *die* Geschichte eines Ortes und seiner Bewohner_innen zu rekonstruieren.³ Die Ortsnamenkunde (Toponymik) wurde als objektiver kultureller Indikator verstanden.⁴

Allmählich, also keineswegs in einer teleologischen Bewegung, haben sich neue Ansätze in einer wachsenden Zahl von wissenschaftlichen Arbeiten zu einer kritischen Wende akkumuliert.⁵ Neben einzelnen Aufsätzen zu Fallbeispielen in verschiedenen Ländern gibt es bislang vor allem zwei Sammelbände, die diese Entwicklung beschrieben haben.⁶ Straßennamen werden nicht länger als „unschuldige räumliche Referenzen oder passive Artefakte“⁷ angesehen, die zu-

¹ Siehe z. B. Dietz Bering: Grundlegung kulturwissenschaftlicher Studien über Straßennamen: Der Projektentwurf von 1989, in: Jürgen Eichhoff, Wilfried Seibicke, Michael Wolffsohn (Hg.): *Name und Gesellschaft. Soziale und historische Aspekte der Namengebung und Namenentwicklung*, Mannheim 2001, 270–281.

² Ein Beispiel für eine Studie, in der Straßennamen als Indikatoren aufgefasst werden, ist Lawrence M. Baldwin, Michel Grimaud: *Washington, Montana, the Dakotas – and Massachusetts: A Comparative Approach to Street Naming*, in: *Names*, Bd. 37, Nr. 2, 1989, 115–138.

³ Siehe z. B. Reuben Rose-Redwood, Derek Alderman, Maoz Azaryahu: The urban streetscape as political cosmos, in: dies. (Hg.): *The Political Life of Urban Streetscapes. Naming, Politics, and Place*, Abingdon 2018, 1–24, hier 3–4.

⁴ Vgl. ebd., 4.

⁵ Vgl. ebd., 5.

⁶ Siehe Lawrence D. Berg, Jani Vuolteenaho (Hg.): *Critical Toponymies: The Contested Politics of Place Naming*, London 2009 und Rose-Redwood u. a. (Hg.): *The Political Life of Urban Streetscapes*.

⁷ Derek H. Alderman, Joshua Inwood: Street naming and the politics of belonging: spa-

sammengetragen und ‚einfach‘ auf ein vollständiges Bild hin befragt werden können. Mit der kritischen Wende verschob sich der Fokus von den Straßennamen als einfachen Indikatoren auf die machtpolitischen Konstellationen, die in der Benennung von Straßen wirksam sind, auf die Auseinandersetzungen, die um Fragen der Repräsentation im Stadtbild geführt werden, sowie auf die Rezeption und Aneignung von Straßenbenennungen im Alltag der Straßen-Nutzer_innen.⁸ Es finden sich beispielsweise Arbeiten, die sich mit der Einschreibung politischer Konflikte in den Straßenlandschaften Israels befassen,⁹ und solche zur Repräsentation von Schwarzen in der Straßenlandschaft bestimmter US-amerikanischer Städte, wobei der strukturelle Rassismus in der Benennungspraxis und der Raumorganisation nachgezeichnet wird.¹⁰ Des Weiteren zeigen Studien, wie unautorisierte Umbenennungen von Straßen als Form des politischen Protestes genutzt werden,¹¹ wie partizipative Umbenennungen von Straßen als performativer

tial injustices in the toponymic commemoration of Martin Luther King Jr, in: *Social & Cultural Geography*, Bd. 14, Nr. 2, 2013, 211–233, hier 212, eigene Übersetzung.

⁸ Zur Geschichte und Entwicklung der Straßennamenforschung siehe Reuben S. Rose-Redwood: *From number to name: symbolic capital, places of memory and the politics of street renaming in New York City*, in: *Social & Cultural Geography*, Bd. 9, Nr. 4, 2008, 431–452, hier 432, Reuben Rose-Redwood, Derek Alderman, Maoz Azaryahu: *Geographies of toponymic inscription: new directions in critical place-name studies*, in: *Progress in Human Geography*, Bd. 34, Nr. 4, 2010, 453–470 und Arndt Kremer: *Namen schildern: Straßennamen und andere Namensfelder im DaF-Unterricht*, in: Marc Hieronimus (Hg.): *Historische Quellen im DaF-Unterricht*, Göttingen 2012, 135–176, hier 135 und 138.

⁹ Siehe Maoz Azaryahu, Rebecca Kook: *Mapping the nation: street names and Arab-Palestinian identity: three case studies*, in: *Nations and Nationalism*, Bd. 8, Nr. 2, 2002, 195–213 und Amit Pinchevski, Efraim Torgovnik: *Signifying passages: the signs of change in Israeli street names*, in: *Media Culture & Society*, Bd. 24, Nr. 3, 2002, 365–388.

¹⁰ Siehe Alderman u. a.: *Street naming and the politics of belonging*, Derek H. Alderman: *A Street Fit for a King: Naming Places and Commemoration in the American South*, in: *Professional Geographer*, Bd. 52, Nr. 4, 2000, 672–684 und Owen J. Dwyer: *Symbolic accretion and commemoration*, in: *Social & Cultural Geography*, Bd. 5, Nr. 3, 2004, 419–435.

¹¹ Siehe beispielhaft Maoz Azaryahu: *The Power of Commemorative Street Names*, in: *Environment and Planning D: Society and Space*, Bd. 14, Nr. 3, 1996, 311–330.

Akt zur Versöhnung und Heilung in traumatisierten Gesellschaften beitragen können¹² und wie im Alltag mit Straßennamen umgegangen wird.¹³

Die kritische Wende hat demnach drei Ansätze hervorgebracht, die heute in der kritischen Straßennamenforschung nebeneinander existieren. Der erste Ansatz ist derjenige des Palimpsestes. Mit diesem Begriff wird ursprünglich ein antikes Schriftstück bezeichnet, das mehrfach überschrieben wurde. Als Ansatz der Straßennamenforschung stellt der Begriff mehr als eine bloße Metapher dar.¹⁴ Dahinter steht ein Verständnis von Stadt als Text,¹⁵ der von verschiedenen Autor_innen geschrieben und von verschiedenen Leser_innen rezipiert wird, wobei „das Lesen des Stadt-Textes in die alltäglichen Aktivitäten eingebettet ist“¹⁶. Die Städte als Texte werden nie als Ganzes gelesen,¹⁷ und sie erzählen auch keine chronologischen Geschichten, da in ihnen Textpassagen aus unterschiedlichen geschichtlichen Phasen und Kontexten nicht nacheinander oder neben-

¹² Siehe beispielhaft Kris Brown: *Commemoration as Symbolic Reparation: New Narratives or Spaces of Conflict?*, in: *Human Rights Review*, Bd. 14, Nr. 3, 2013, 273–289.

¹³ Siehe beispielhaft Remus Crețan, Philip W. Matthews: *Popular responses to city-text changes: street naming and the politics of practicality in a post-socialist martyr city*, in: *Area*, Bd. 48, Nr. 1, 2016, 92–102 und Duncan Light, Craig Young: *Habit, Memory, and the Persistence of Socialist-Era Street Names in Postsocialist Bucharest, Romania*, in: *Annals of the Association of American Geographers*, Bd. 104, Nr. 3, 2014, 668–685.

¹⁴ Vgl. z. B. Priscilla Parkhurst Ferguson: *Reading City Streets*, in: *The French Review*, Bd. 61, Nr. 3, 1988, 386–397, Rose-Redwood u. a.: *Geographies of toponymic inscription*, 459–460 und Rose-Redwood u. a.: *The urban streetscape as political cosmos*, 8.

¹⁵ Die Analyse der Stadt als Text ist nicht nur in der Straßennamenforschung üblich, sondern auch in anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit Urbanität beschäftigen. Dieser Sammelband ist ein aktuelles Beispiel dafür: Claudia Öhlschläger (Hg.): *Urbane Kulturen und Räume intermedial. Zur Lesbarkeit der Stadt in interdisziplinärer Perspektive*, Bielefeld 2020.

¹⁶ Azaryahu: *The Power of Commemorative Street Names*, 324, eigene Übersetzung. Zur Einbettung von Straßennamen in das tägliche Leben der Menschen siehe auch Maoz Azaryahu: *Hebrew, Arabic, English: the politics of multilingual street signs in Israeli cities*, in: *Social & Cultural Geography*, Bd. 13, Nr. 5, 2012, 461–479, hier 464 und 476.

¹⁷ Vgl. Azaryahu: *The Power of Commemorative Street Names*, 324.

einander, sondern in der Fläche platziert sind.¹⁸ Wird eine Straßenlandschaft als Palimpsest verstanden, dann wird damit darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei ihr nicht um ein abgeschlossenes Dokument handelt, sondern um ein Textgebilde, an dem kontinuierlich weitergeschrieben und das permanent erweitert wird. Neue Textpassagen kommen hinzu, ältere Schichten werden ausradiert und überschrieben, wobei die unteren Schichten unter Zuhilfenahme spezieller Techniken immer noch nachgewiesen werden können.¹⁹ So kann beispielsweise eine Durchsicht von alten Adressbüchern oder eine Recherche in städtischen Archivmaterialien Hinweise auf alte Schichten des Palimpsestes liefern. Im übertragenen Sinne bleiben die ausradierten Schichten also präsent.

Insbesondere mit der Benennung von Straßen nach Persönlichkeiten geht es aus der Perspektive des Palimpsestes den Benennenden darum, „ihre [jeweils] eigene Version der Geschichte in die Stadtlandschaft einzuschreiben“²⁰. Bei diesem Prozess der Einschreibung handelt es sich um ein „politisches Instrument der Kontrolle“²¹, denn dabei wird die jeweils gewünschte Version der „Geschichte mit dem täglichen Leben verwoben, wodurch sie als natürlich gegeben erscheint; im Lichte der Funktion von Geschichte als legitimierender Faktor ein sehr erwünschter Effekt“²² für die jeweils Machthabenden. Diese tragen in Form der Einschreibung ihrer Versionen der Geschichte in das Stadtbild dazu bei, dass „Texte der Identität“²³ entstehen, die für sie passend erscheinen. Das Schreiben am Palimpsest wird getragen von ihrer Ambition, ihre Visionen von regionaler und nationaler Identität, von Vergangenheit, aber auch von Zukunft im alltäglichen Leben der Menschen als Normativ zu verankern.²⁴ Das Palimpsest ver-

¹⁸ Vgl. ebd., 327.

¹⁹ Stellvertretend für Arbeiten, die sich mit Überschreibungen im Straßenbild befassen, kann genannt werden: Laura Šakaja, Jelena Stanić: *Other(ing), self(portraying), negotiating: the spatial codification of values in Zagreb's city-text*, in: *Cultural Geographies*, Bd. 18, Nr. 4, 2011, 495–516.

²⁰ Azaryahu: *The Power of Commemorative Street Names*, 314, eigene Übersetzung.

²¹ Ebd., eigene Übersetzung. Zur Straßenbenennung als politisches Kontroll-Instrument siehe auch Pinchevski u. a.: *Signifying passages*, 366–367.

²² Azaryahu: *The Power of Commemorative Street Names*, 321, eigene Übersetzung.

²³ Azaryahu u. a.: *Mapping the nation*, 195, eigene Übersetzung.

²⁴ Vgl. Azaryahu: *The Power of Commemorative Street Names*, 328.

mittelt also weniger etwas über die tatsächliche Vergangenheit eines Ortes, sondern vielmehr etwas über die mit administrativer Macht ausgestatteten Personen, die die Straßenbenennungen vorgenommen haben, und über ihre Vorstellungen darüber, was erinnert werden und wie die Zukunft aussehen soll.²⁵

Der zweite Ansatz ist derjenige der kulturellen Arena – einer Arena, in welcher Straßennamen ausgehandelt werden.²⁶ Weil die Vergabe von Straßennamen seit dem 17. Jahrhundert eine in administrative Strukturen eingebundene kulturelle Praxis darstellt, wird sie seitdem zunehmend zu einer politischen Technologie.²⁷ Die Wahl von Straßennamen steht in einer direkten Beziehung zu den sich wandelnden (gedächtnis)politischen Rahmenbedingungen auf lokaler, nationaler und globaler Ebene. Studien haben gezeigt, dass Politiker_innen die Um- und Neubenennung von Straßen und Plätzen immer wieder dazu nutz(t)en, ihre jeweilige Version der Vergangenheit, ihre Zukunftsvisionen und Identitätskonzepte zu manifestieren.²⁸ Instinktiv wissen sie darum, dass mit den Namen im öffentlichen Raum normierende Kräfte im Alltag der Menschen entfaltet werden können.²⁹ Referenzen an eine Vergangenheit, Zukunft und Identität, die nicht zum jeweils aktuellen politischen Diskurs passen, werden ausgelöscht und neue, ‚angemessene‘ installiert.³⁰ Die neuen Werte werden prominent im

²⁵ Vgl. Karen E. Till: *Places of Memory*, in: John Agnew, Katharyne Mitchell, Gerard Toal (Gearóid Ó Tuathail) (Hg.): *A Companion to Political Geography*, Malden, Massachusetts 2003, 289–301 und Karen E. Till: *The New Berlin: Memory, Politics, Place*, Minneapolis, Minnesota 2005.

²⁶ Vgl. Derek H. Alderman: *Street Names as Memorial Arenas: The Reputational Politics of Commemorating Martin Luther King in a Georgia County*, in: *Historical Geography*, Bd. 30, 2002, 99–120 und Alderman u. a.: *Street naming and the politics of belonging*.

²⁷ Vgl. Azaryahu: *The Power of Commemorative Street Names*, 314 und Rose-Redwood u. a.: *The urban streetscape as political cosmos*, 1, 3 und 11–13.

²⁸ Siehe beispielsweise Maoz Azaryahu: *German reunification and the politics of street names: the case of East Berlin*, in: *Political Geography*, Bd. 16, Nr. 6, 1997, 479–493.

²⁹ Vgl. Alderman: *A Street Fit for a King*, 681 und Rose-Redwood u. a.: *The urban streetscape as political cosmos*, 1–2.

³⁰ Yoram Bar-Gal gibt ein Beispiel für eine solche Umbenennung, indem er untersucht, wie Straßen in israelischen Städten nach dem israelischen Unabhängigkeitskrieg 1947–1949 umbenannt wurden; siehe Yoram Bar-Gal: *Cultural-Geographical*

Stadtbild etabliert. Unter den Vorzeichen von Diktaturen und Regimewechseln sind diese Eingriffe in das alltägliche Leben der Menschen schnell durchzusetzen. **Maoz Azaryahu** schreibt in diesem Zusammenhang: „Mit dem Ziel, die symbolische Landschaft der Stadt neu zu konfigurieren, gehört der Prozess der Änderung von Straßennamen, die an das frühere Regime erinnern, zur symbolischen Politik des Regimewechsels.“³¹ In demokratischen Strukturen findet der Kampf um die Manifestation der unterschiedlichen Visionen und Versionen von Vergangenheit, Zukunft und Identität, für welche die verschiedenen Parteien stehen, in den dafür vorgesehenen Ausschüssen der administrativen Strukturen statt.

Allerdings sind es bei Weitem nicht allein die politisch Machthabenden, die die normierende Kraft von Straßenbenennungen erkannt haben und für ihre Politik nutzen. Auch bürgerschaftliche, marginalisierte und diskriminierte sowie aktivistische Gruppen organisieren sich, um den öffentlichen Raum für mehr Diversität, Sprachenvielfalt, den Abbau von Rassismus und die tatsächliche Repräsentation kultureller Vielfalt zu öffnen³² oder sogar Versöhnungsprozesse innerhalb der Gesellschaft im städtischen Raum durch Straßen(um)benennungen bewusst umzusetzen.³³ Diesen Bestrebungen liegt das Verständnis zugrunde, dass die Nicht-Namensgeber_innen nicht einfach nur passiv vergessen wurden, sondern dass Abwesenheit ein aktiver Prozess ist und zum Ausschluss der Nicht-Namensgeber_innen im sozialen Leben aktiv beiträgt.³⁴ Neben Peti-

Aspects of Street Names in the Towns of Israel, in: *Names*, Bd. 37, Nr. 4, 1989, 329–344.

³¹ **Maoz Azaryahu**: *Renaming the past in post-Nazi Germany: insights into the politics of street naming in Mannheim and Potsdam*, in: *Cultural Geographies*, Bd. 19, Nr. 3, 2012, 385–400, hier 388, eigene Übersetzung. In diesem Artikel vergleicht **Azaryahu** die Vorgehensweisen bei der Umbenennung von Straßen nach 1945, die zuvor nach Nazis benannt wurden, in einer ost- und einer westdeutschen Stadt, nämlich in Mannheim und Potsdam.

³² Siehe **Alderman**: *A Street Fit for a King*. Zur kritischen Reflexion von Sprachen, die vom Prozess der Straßenbenennung ausgeschlossen werden, siehe **Azaryahu**: *Hebrew, Arabic, English*.

³³ Vgl. Brown: *Commemoration as Symbolic Reparation*.

³⁴ Vgl. **Rose-Redwood** u. a.: *The urban streetscape as political cosmos*, 12.

tionen und Protesten sind es auch künstlerische Interventionen,³⁵ die – häufig nicht dauerhaft sowie symbolisch – den hegemonialen Raum erweitern.³⁶

Die Benennung von Orten [dient] als kulturelle Arena für die Bemühungen [...] ethnischer Minderheiten, die Identität von Landschaften, die Konturen des sozialen Gedächtnisses und das größere Bewusstsein für politische Zugehörigkeit und soziale Inklusion, die im öffentlichen Raum kommuniziert werden, neu zu gestalten.³⁷

Die Straßenlandschaft ist also kein neutrales Feld – selbst dann nicht, wenn die Straßen ‚nur‘ nummeriert werden, sondern immer ein Ort kultureller Aushandlungsprozesse.³⁸ Hier treffen unterschiedliche Weltwahrnehmungen, Prioritätensetzungen und Politiken aufeinander, deren Vertreter_innen sich aneinander reiben oder sogar in einen handfesten Konflikt miteinander geraten.

Der dritte Ansatz ist derjenige des performativen Raums. Seit den 2000er Jahren vollzieht sich innerhalb der kritischen Straßennamenforschung eine performative Wende.³⁹ Ausgehend von den Geografinnen [Brenda Yeoh](#)⁴⁰ und [Doreen Massey](#)⁴¹ wurden die Auffassungen der Straßenlandschaft als Palimpsest/Text und als kulturelle Arena um das Verständnis ergänzt, dass es sich bei Straßenlandschaften um performative Räume handelt. Dabei distanziert sich der Ansatz des performativen Raums noch deutlicher als bereits derjenige der kulturellen Arena

³⁵ Vgl. [Azaryahu](#): [The Power of Commemorative Street Names](#), 315–316. Zur Übermalung von Namen als Akt des Widerstandes siehe [Azaryahu](#): [German reunification and the politics of street names](#), 485.

³⁶ Vgl. [Rose-Redwood](#) u. a.: [Geographies of toponymic inscription](#), 462–466.

³⁷ [Alderman](#) u. a.: [Street naming and the politics of belonging](#), 213, eigene Übersetzung.

³⁸ Vgl. [Rose-Redwood](#): [From number to name](#), 447. Zu den verschiedenen Modi der Nummerierung von Straßen und zur vermeintlichen Neutralität von nummerierten Straßen siehe [Reuben Rose-Redwood](#), Lisa Kadonaga: „[The Corner of Avenue A and Twenty-Third Street](#)“: [Geographies of Street Numbering in the United States](#), in: *The Professional Geographer*, Bd. 68, Nr. 1, 2016, 39–52.

³⁹ Vgl. [Rose-Redwood](#) u. a.: The urban streetscape as political cosmos, 16.

⁴⁰ Siehe [Brenda S. A. Yeoh](#): [Street Names in Colonial Singapore](#), in: *Geographical Review*, Bd. 82, Nr. 3, 1992, 313–322.

⁴¹ [Massey](#) bietet eine kritische Position zur ausschließlichen Anwendung des Text-Verständnisses auf die Untersuchung von Raum und Ort; siehe [Doreen Massey](#): [For Space](#), London 2005.

vom Verständnis der Straßenlandschaft als Text, der geschrieben und gelesen wird, und fokussiert sich auf das alltägliche Handeln und Interagieren in und mit der Straßenlandschaft. Mittels schriftlicher und mündlicher Befragungen zum alltäglichen Sprachgebrauch wird die tatsächliche Aneignung und Nutzung von Straßennamen untersucht und dabei die normative Kraft, die den Straßennamen zugesprochen wird, zu einem gewissen Grade relativiert. Noam Shoval konnte z. B. nachweisen, dass in der israelischen Stadt Akkon zwar ein Umbenennungsprozess von Straßen und Plätzen zur Förderung des Tourismus stattgefunden hatte, sich diese Umbenennungen jedoch nicht im alltäglichen Sprachgebrauch der Bewohner_innen niedergeschlagen haben.⁴² Nur weil sie im Alltag den umbenannten Straßen begegnen, heißt es noch lange nicht, dass sie sich die neuen Namen auch aneignen.

Ein Beispiel dafür ist auch in Potsdam zu finden: Die Brandenburger Straße ist eine der zentralen Einkaufsstraßen in der Altstadt von Potsdam. Im 18. Jahrhundert so benannt und 1809 amtlich registriert, erfolgte 1955 anlässlich der Woche der deutsch-tschechoslowakischen Freundschaft die Umbenennung in Klement-Gottwald-Straße.⁴³ Klement Gottwald (1896–1953) war von 1948 bis zu seinem Tode kommunistischer Staatspräsident der Tschechoslowakei und als Stalinist für politische Verfolgung und Morde verantwortlich. Nach der Wiedervereinigung erfolgte 1990 die Rückbenennung in Brandenburger Straße. Werden Potsdamer_innen danach befragt, wie sie die Straße nach ihrer (ersten) Umbenennung bezeichnet haben, ergibt sich kein einheitliches Bild. Die einen nahmen den neuen Namen an, andere verkürzten ihn auf den Namen Klemi⁴⁴, wieder andere blieben bei Brandenburger Straße und ignorierten so die Um-

⁴² Siehe Noam Shoval: *Street-naming, tourism development and cultural conflict: the case of the Old City of Acre/Akko/Akka*, in: *Transactions of the Institute of British Geographers*, Bd. 38, Nr. 4, 2013, 612–626. Diese Arbeit ist eine der wenigen zum alltäglichen Umgang mit Straßenbenennungen.

⁴³ Vgl. Klaus Arlt: *Die Straßennamen der Stadt Potsdam. Geschichte und Bedeutung* (2. Aufl.), Potsdam 2010, 35 und anonym: *Das zweite Ende von Klement Gottwald*, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 5.1.2010.

⁴⁴ Diese und die folgenden Bezeichnungen stammen aus Gesprächen mit (ehemaligen) Potsdamer_innen.

benennung: „Wusste ja jeder, welche Straße gemeint war.“⁴⁵ Und es bürgerte sich eine weitere Bezeichnung für die Einkaufsstraße ein: Broadway⁴⁶. Remus Crețan und Philip W. Matthews konnten außerdem belegen, dass neue Straßennamen einige Zeit brauchen, um im alltäglichen Sprachgebrauch wirklich anzukommen. Die Gründe dafür sind vielfältig: Sie reichen von politisch motivierter bewusster Ablehnung bis hin zu schlichter Gewohnheit, die erst nach einer ganzen Weile eine Überformung erfährt.⁴⁷

Ein noch kaum verbreiteter Zugang innerhalb des Ansatzes des performativen Raums ist der Einbezug der Umgebung von Straßen. Die Soziologin Priscilla Parkhurst Ferguson gehört zu den wenigen Wissenschaftler_innen, die die Übertragung von Straßennamen z. B. auf Cafés oder Supermärkte als Phänomen beobachtet und beschrieben haben.⁴⁸ Fergusons Beobachtungen zeigen, dass neben der Aneignung von Straßenbenennungen im alltäglichen Sprachgebrauch auch andere Übernahmen von Straßenbenennungen vorkommen können. Wie schon innerhalb der stadtbezogenen Filmwissenschaft findet sich im Korpus der kritischen Straßennamenforschung keine Arbeit, die sich speziell den filmischen Straßennamen widmet.

⁴⁵ Aus einem Gespräch mit einer ehemaligen Potsdamerin.

⁴⁶ Volker Oelschläger: So sah der Potsdamer „Bummelboulevard“ vor 40 Jahren aus, in: *Märkische Allgemeine*, 1.5.2019.

⁴⁷ Vgl. Crețan u. a.: Popular responses to city-text changes. In die gleiche Richtung weist die Arbeit von Light u. a.: *Habit, Memory, and the Persistence of Socialist-Era Street Names in Postsocialist Bucharest, Romania*.

⁴⁸ Siehe Ferguson: *Reading City Streets*.

5. Zusammenführung, Zielstellung und Forschungsfragen

So wie ein Raum nicht einfach auf natürliche Weise gegeben,¹ sondern ein „Produkt von Verflechtungen“² ist, so wird in dieser Arbeit eine Filmstadt als Produkt einer lokalen Filmstadt-Assemblage definiert. Eine Filmstadt-Assemblage besteht aus heterogenen filmischen Elementen. Hierzu gehören filmische Institutionen wie Filmmuseen, Filmstudios oder Produktionsfirmen, filmische Veranstaltungen wie Filmfestivals und manchmal auch touristische Attraktionen, wie sie beispielsweise der [Filmpark Babelsberg](#) anbietet. Zur Filmstadt-Assemblage gehören außerdem marketingstrategische Institutionen, die das Thema Film unter anderem in Publikationen adressieren. Des Weiteren sind filmbezogene Initiativen wie etwa Filmclubs oder Netzwerke sowie unterschiedliche Texte Teil der Filmstadt-Assemblage – so z. B. Reiseliteratur oder Wikipedia-Einträge, die eine Stadt als Filmstadt vorstellen. Die Filmstadt-Assemblage beinhaltet außerdem filmische Straßennamen sowie mannigfaltige Artefakte wie Denkmäler, Hinweistafeln, Benennungen mit Filmbezug oder verschiedene Bilder von Filmschaffenden und Filmfiguren im urbanen Raum. Die einzelnen Elemente der Filmstadt-Assemblage definieren sich in ihrem Beziehungsgefüge wechselseitig. Filmstädte sind also, genauer gesagt, das Ergebnis der Beziehungen, die zwischen den Assemblage-Elementen bestehen. Als „territorial gedachte und konzipierte soziale Räume“³ sind sie deshalb nicht einfach vorhanden oder resultieren allein aus Überlegungen und dem Handeln der Protagonist_innen eines institutionalisierten Städtemarketings, sondern beruhen auf „Beziehungsgefüge[n], in denen Dinge und Menschen auf spezifische Art und Weise zueinander positioniert werden“⁴.

¹ Zu Räumen siehe Georg Glasze, Annika Mattissek: Vorwort, in: dies. (Hg.): *Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung* (2. Aufl.), Bielefeld 2012, 7–9, hier 7.

² Doreen Massey: *For Space*, London 2005, 9, eigene Übersetzung. Siehe auch ebd., 10.

³ Michael Schillmeier, Wiebke Pohler: *Topologie von (Un-)Sicherheitsstrukturen. Zur Kosmo-Politik viraler Infektionen*, in: Tobias Conradi, Heike Derwanz, Florian Muhle (Hg.): *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*, Paderborn 2013, 51–71, hier 55.

⁴ Christoph Michels: *Parkour Erleben: Wie Atmosphären inszeniert werden*, in: Conradi u. a. (Hg.): *Strukturentstehung durch Verflechtung*, 113–128, hier 115. Wie

Der wechselseitige definitorische Prozess, der in der Filmstadt-Assemblage wirksam ist, kann mit Hilfe von **Francesco Casetti**s Definition des Kino-Dispositivs verdeutlicht werden: Ursprünglich waren Filmwissenschaftler_innen davon ausgegangen, dass sich das Dispositiv des Kinos durch einen dunklen Saal, eine Leinwand und eine Filmprojektion auszeichnet.⁵ Das Kino wurde verstanden als ein stabiler Komplex aus Komponenten, der den Zuschauer_innen eine relativ fixe Position zuweist – nämlich sitzend in einem Kinosessel und ausgerichtet auf die Leinwand.⁶ Alles, was von dieser Konstellation abweicht, wurde nicht als Kino angesehen,⁷ sondern als irgendetwas anderes, meist als ein minderwertigeres Derivat des ‚echten‘ Kinos. Im Zuge und zugleich als überaus wichtiger Impuls innerhalb der topologischen Wende in der Filmwissenschaft hat **Casetti** diesen „starren“⁸ Dispositiv-Begriff durch ein Verständnis des Kinos als flexible und sich permanent neu justierende Assemblage abgelöst. Das Dispositiv des Kinos erscheint nunmehr als eine „Ansammlung von heterogenen Elementen [...], die sich [...] miteinander verbinden“⁹. Diese Verbindung der einzelnen Elemente erfolgt nicht irgendwie, sondern in Reaktion auf das, was bereits als Assemblage vorhanden ist.¹⁰ In ihrer Reaktion auf das bestehende Beziehungsgefüge wandeln sich die neuen Elemente sowie jene Elemente, mit denen sie sich verbinden, wodurch sich das Beziehungsgefüge insgesamt verändert. Auf diese Weise ist die Kino-Assemblage in einem permanenten Wandlungsprozess

die beiden letzten Zitate zeigen, ist die hier formulierte Definition der Filmstadt-Assemblage anschlussfähig an die Akteur-Netzwerk-Theorien, die sich seit den 1980er Jahren herausgebildet haben; vgl. ebd. Eines ihrer zentralen Bestreben ist es, eine neue „Sicht auf die ungeordneten relationalen und materiellen Praktiken in dieser Welt“ zu entwickeln, in der sich die „Subjekt/Objekt-Dichotomie“ auflösen soll; **John Law: Akteur-Netzwerk-Theorie und materiale Semiotik**, in: Conradi u. a. (Hg.): *Struktur-entstehung durch Verflechtung*, 21–48, hier 22, Renate Wieser: *Labore der Kunst. Über unmögliche Anatomie und einen Milchglas-Fetisch*, ebd., 129–147, hier 131.

⁵ Vgl. **Francesco Casetti: The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come**, New York 2015, 10.

⁶ Vgl. ebd., 10, 69 und 75–76.

⁷ Vgl. ebd., 69.

⁸ Ebd., eigene Übersetzung.

⁹ Ebd., eigene Übersetzung.

¹⁰ Vgl. ebd.

begriffen. Es findet eine kontinuierliche Rekreation und Restrukturierung statt,¹¹ und gerade deshalb bleibt die kinematografische Erfahrung erhalten. Das Dispositiv des Kinos erweist sich hierdurch schon immer als anpassungsfähig¹² und wird sich deshalb auch nicht einfach auflösen, wenn es irgendwann kaum noch klassische Kinosäle geben sollte. Auch wenn wir heute Filme und andere audiovisuelle Produktionen über Video-on-Demand-Plattformen sehen, auf Tablets in der Bahn, im Kontext von Performances etwa in Galerien oder als Teil von Theaterinszenierungen, sind es keine minderwertigen Ableitungen von *der* einzig ‚wahren‘ Kino-Erfahrung, sondern Kino-Assemblagen, die aus Prozessen der wechselseitigen Neujustierung ihrer Elemente hervorgegangen sind.¹³

Was Casettis Assemblage-Verständnis beinhaltet, ist die Auflösung der Hierarchien zwischen den Elementen, die der Assemblage angehören. Nach dem alten Dispositiv-Verständnis wurde den Zuschauer_innen die passive Rolle der Definierten zugewiesen. Sie hatten sich den Vorgaben des festen Kino-Komplexes zu beugen. Im Dispositiv-Verständnis der topologischen Wende rezipieren die Zuschauer_innen Filme zwar ebenfalls immer in Reaktion auf das, was an Kino-Erfahrungen bereits vorhanden ist, sie werden aber nicht durch die Assemblage determiniert.¹⁴ Alle Elemente der Assemblage – und damit auch die Rezipient_innen – reagieren aktiv auf die bestehende Assemblage und wirken zugleich verändernd auf das Beziehungsgefüge der Assemblage ein.¹⁵ Es handelt sich hierbei um ein dialektisches Wirkprinzip: Neue Elemente treten in eine Beziehung zur aktuellen Assemblage, wobei sie zu einem gewissen Grade reaktiv geprägt werden, zugleich aber zu einer sukzessiven Neudefinition der Assemblage beitragen.¹⁶ Dies kann als Grund dafür angesehen werden, dass sich trotz Offenheit und Flexibilität immer wieder neue und für eine gewisse Zeit auch relativ stabile Kino-Assemblagen herauskristallisieren können – wie beispielsweise die

¹¹ Vgl. ebd., 75.

¹² Vgl. ebd., 69.

¹³ Vgl. ebd., 10 und 69.

¹⁴ Vgl. ebd., 10 und 76.

¹⁵ Vgl. ebd., 10 und 87.

¹⁶ Vgl. ebd., 10, 69 und 75.

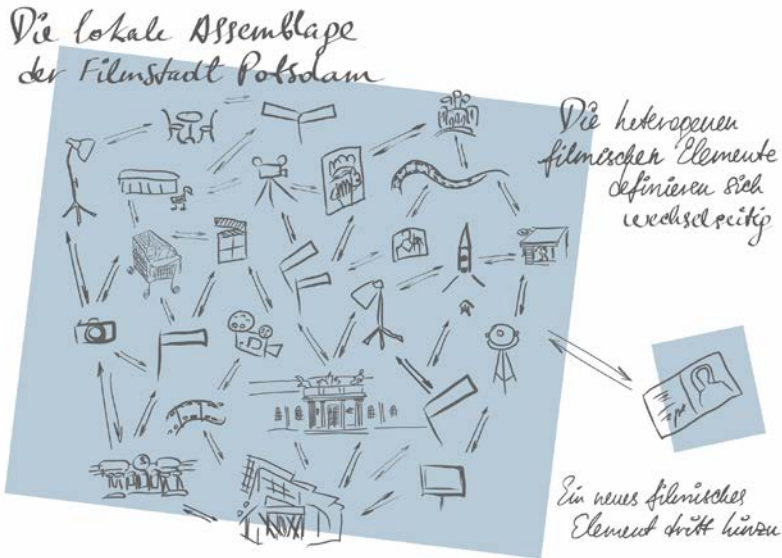


Abbildung 4: Modell der lokalen Assemblage der Filmstadt Potsdam. Die Symbole stehen für die vielen heterogenen filmischen Elemente, die in Potsdam zu finden sind. Tritt ein neues filmisches Element in die Filmstadt-Assemblage ein, dann wird dieses durch das bestehende Beziehungsgefüge definiert. Zugleich trägt das neue Element zur Definition des Beziehungsgefüges bei.

Rezeption von Filmen auf großen Flachbildschirmen vom heimischen Sofa aus.¹⁷ „Die Assemblage ist kohärent und von Festigkeit, ohne unflexibel zu sein; sie determiniert ihre Komponenten, ohne eine Falle darzustellen, aus der niemand und nichts entfliehen kann.“¹⁸

Mit Casettis Definition der Kino-Assemblage wird verständlich, dass auch die filmischen Elemente der Filmstadt-Assemblage als gleichwertig anzusehen sind. Die filmischen Institutionen, Veranstaltungen und Attraktionen, die marketingstrategischen Institutionen, die filmbezogenen Initiativen und die unterschiedlichen Texte sowie die filmischen Straßennamen und Artefakte definieren sich in ihrem Beziehungsgefüge wechselseitig. Es wird also mit dem hier

¹⁷ Vgl. ebd., 81.

¹⁸ Ebd., eigene Übersetzung.

entwickelten Modell der Vorstellung eine Absage erteilt, dass das Profil einer Filmstadt vor allem durch größere Institutionen oder strategisch handelnde Protagonist_innen geprägt wird. Die Funktion und Bedeutung jedes Elementes einer Filmstadt-Assemblage – auch wenn es sich dabei um das Autogramm einer Schauspielerin hinter dem Tresen einer Bar handelt – wird von den bestehenden Verflechtungen der Filmstadt-Assemblage geprägt, und zugleich trägt die Autogrammkarte zur Entwicklung der Filmstadt-Assemblage bei (Abbildung 4). Fallen filmische Elemente weg, hat dies ebenfalls Auswirkungen auf das Gesamtgefüge. Das Profil einer Filmstadt ist nicht das Ergebnis einer dahinterstehenden zentralen definitorischen Kraft, sondern eines dialektischen Prozesses innerhalb eines Beziehungsgefüges. Aus dem Zusammenspiel der Elemente der jeweiligen Filmstadt-Assemblage treten die Filmstädte mit ihren je spezifischen Profilen hervor. So wie eine Kino-Assemblage ist also auch eine Filmstadt-Assemblage offen für Veränderung und präsentiert zugleich ein kohärentes, relativ festes und beschreibbares Profil.

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, über die Erzählung zum Beziehungsgefüge der filmischen Straßenlandschaft in Potsdam die filmwissenschaftliche Frage nach dem „Wo“ des Kinos aufzugreifen und in ein „Wo-ist-das-Kino-in-der-Filmstadt“ umzuformulieren. Dabei geht es nicht um die Suche nach *dem* Kino, also Abspielorten von Filmen, sondern um die Suche nach den filmischen Elementen in einer Filmstadt und ihren Wechselbeziehungen, welche die Filmstadt überhaupt erst hervorbringen. Die intensive Untersuchung der filmischen Straßenlandschaft als Teil-Assemblage dient schlussendlich als Basis dafür, die Prinzipien des Zusammenspiels der verschiedenen filmischen Elemente, die zur Hervorbringung der Filmstadt Potsdam insgesamt beitragen, zu spezifizieren und auch eine neue Perspektive auf die globale Assemblage der Filmstädte einzunehmen.

Der Weg dorthin führt über eine Entflechtung des Beziehungsgefüges. Den interdisziplinären Impulsen der Filmwissenschaft nach ihrer topologischen Wende folgend, werden hierfür in einem ersten Schritt (Buch-Teil III) sozialwissenschaftliche Methoden eingesetzt. Dabei ist die Forschungshaltung als explorativ, also erkundend zu beschreiben: Ohne Vorannahmen wird sich offen auf das Beziehungsgefüge der filmischen Straßenlandschaft von Potsdam eingelassen. Es gibt keine Hypothesen, die getestet werden, stattdessen wird die aufgeführte Assemblage-Definition als Ausgangspunkt für eine Datenbasis genutzt, die zu

einem Datensatz weiterverarbeitet wird. Die Daten werden dabei nicht nur geordnet, sondern auch quantifiziert, und es werden Zusammenhänge berechnet, um Erkenntnisse zum Beziehungsgefüge abzuleiten. Ebenfalls im Sinne der interdisziplinären Impulse der Filmwissenschaft nach ihrer topologischen Wende werden in einem zweiten Schritt (Teil IV) die drei beschriebenen Ansätze der kritischen Straßennamenforschung für die weitere interpretative Entflechtungsarbeit der Straßenlandschaft als Teil-Assemblage genutzt.

Für die Untersuchung des Beziehungsgefüges der filmischen Straßenlandschaft in Potsdam sind folgende Forschungsfragen leitend:

1. Wie viele filmische Straßen gab und gibt es in Potsdam?
2. Wann und unter welchen Umständen sind die filmischen Straßennamen entstanden?
3. Welche Merkmale der filmischen Straßen und ihrer Namensgeber_innen lassen sich identifizieren?
4. Welche quantitativen Aussagen können über die einzelnen Merkmale getroffen werden?
5. Welche Zusammenhänge bestehen zwischen den einzelnen Merkmalen?
6. Welche Eigenschaften zeichnen das Beziehungsgefüge der filmischen Straßenlandschaft in Potsdam aus?
7. In welchem Verhältnis steht die filmische Straßenlandschaft als Teil-Assemblage zur lokalen Assemblage der Filmstadt Potsdam?

Während der folgende methodische Teil (III) vorwiegend die Forschungsfragen 1 bis 5 adressiert, widmet sich die Interpretation in Teil IV darauf aufbauend auch den Forschungsfragen 6 und 7.

III. METHODISCHER TEIL

Um die Forschungsfragen zu beantworten, wurde eine Datenbasis zur filmischen Straßenlandschaft in Potsdam generiert und zu einem Datensatz weiterverarbeitet. Dabei ging es insbesondere darum, relevante Merkmale der filmischen Straßen und ihrer Namensgeber_innen (z. B. Benennung) zu identifizieren, innerhalb der Merkmale sinnvolle Kategorien zu bilden (z. B. 1988 [Drewitz I](#), 1998 [Babelsberg I](#) usw.) und die Filmschaffenden diesen Kategorien zuzuordnen. Auf diese Weise wurden qualitative Daten (z. B. Archivmaterialien) quantifiziert, sodass absolute und relative Häufigkeiten der Merkmalskategorien bestimmt werden konnten. Daraufhin wurden die Zusammenhänge zwischen den Merkmalen berechnet. Nachfolgend wird der Weg von der Datenbasis zum Datensatz beschrieben (Kapitel 6), die drei Arten der identifizierten Merkmale – straßen-, personen- und filmbezogen – vorgestellt (Kapitel 7) sowie die Ergebnisse der Zusammenhangsberechnung wiedergegeben (Kapitel 8).¹

6. Von der Datenbasis zum Datensatz

Die Datenbasis, also die Gesamtheit der Quellen der quantitativen Untersuchung und der in Teil IV folgenden Interpretation, setzt sich vor allem zusammen aus einem Straßennamenverzeichnis, Archivmaterialien, öffentlich zugänglichen Informationen im Internet sowie den Kurzbiografien, die in [Teil V](#) präsentiert werden. Um die filmischen Straßen zu identifizieren, wurde Potsdams Straßennamenverzeichnis von [Klaus Arlt](#)² verwendet (Datenbasis I), das nicht nur die Straßen anführt, sondern auch kurze Hinweise zur Einordnung der Benennung gibt. Bei personenbezogenen Straßen werden insbesondere Angaben zum Beruf bzw. der Tätigkeit der geehrten Person gemacht. So ist beispielsweise zur [Conrad-Veidt-Straße](#) zu lesen: „Im WG [Wohngebiet, Anm. A. L. K.] [Drewitz](#)

¹ Der methodische Teil wurde von Anna Luise Kiss und Johann Pibert gemeinsam verfasst.

² [Klaus Arlt](#): *Die Straßennamen der Stadt Potsdam. Geschichte und Bedeutung* (2. Aufl.), Potsdam 2010.

1988 nach dem Schauspieler [C. Veidt](#) (1893–1943) benannte Straße.“³ Oder zur [Bruno-Taut](#)-Straße: „Nach dem Architekten [B. Taut](#) (1880–1938) 2001 benannte Straße im Entwicklungsgebiet Nedlitzer Straße, deren Neubauten sich an die Ideen [Tauts](#) anlehnen.“⁴

Um straßenbezogene Merkmale zu identifizieren und den Entstehungskontext der Straßennamen zu rekonstruieren, wurden das [Stadtarchiv Potsdam](#) und das Online-[Ratsinformationssystem](#) der Stadt Potsdam konsultiert (Datenbasis II). Im Stadtarchiv werden unter anderem alle Beschlüsse und weitere Dokumente der Stadtverordnetenversammlung zu Straßenbenennungen aufbewahrt. Im Online-Ratsinformationssystem sind die identischen Unterlagen ab dem Jahr 2004 einzusehen. Die Archivmaterialien geben Hinweise darauf, ob, wann und in welcher Form filmische Straßenbenennungen in den administrativen bzw. politischen Strukturen der Stadt diskutiert und entsprechende Beschlüsse gefällt wurden. Wissenschaftliche Literatur zur Baugeschichte der Stadt Potsdam diente ergänzend zur Erschließung der Umstände der filmischen Straßenbenennungen, und Ortsbegehungen gaben Aufschluss über die Zugänglichkeit der Straßen.

Bereits die Identifikation von filmischen Straßennamen beruht auf filmhistorischem Faktenwissen. Für eine Public-Interest-Publikation eignen sich vor allem öffentlich zugängliche filmhistorische Informationen auf vertrauenswürdigen Internetportalen⁵ (Datenbasis III), wie z. B. [imdb.com](#) (Internet Movie Database) oder [filmportal.de](#). Dort sind unter anderem chronologisch das künstlerische Leben nachzeichnende Kurzbiografien, Filmografien und viele personenbezogene Angaben zu finden, die eine breite Leser_innenschaft einsehen und nachvollziehen kann.

Da öffentlich zugängliche Informationen zu einzelnen Filmschaffenden weder widerspruchsfrei noch in einer zueinander vergleichbaren Form vorliegen,

³ Ebd., 34.

⁴ Ebd., 37.

⁵ Als vertrauenswürdig werden hier solche Internetportale eingestuft, die schon länger existieren, Angaben zu ihrer Datenqualität transparent machen, durch detaillierte Quellenangaben Aussagen nachvollziehbar gestalten, von etablierten Institutionen wie z. B. dem [Kinematheksverbund](#) oder Museen betrieben werden oder von (Film- bzw. Medien-)Wissenschaftler_innen erstellt wurden und gepflegt werden.

wurden als zentrale filmhistorische Datenbasis eigens verfasste biografische Texte zu den geehrten Filmschaffenden herangezogen (Datenbasis IV). Diese kurzen Texte beruhen auf filmwissenschaftlicher und biografischer Literatur sowie vertrauenswürdigen Internetquellen. Der Vorteil der Kurzbiografien besteht darin, dass sie einer einheitlichen Dramaturgie bzw. Form folgen, die in einem transparenten wissenschaftlich-künstlerischen Verfahren entwickelt wurde und daher intersubjektiv nachzuvollziehen ist (siehe [Kapitel 16](#)).

Zur quantitativen Untersuchung der filmischen Straßenlandschaft von Potsdam wurden aus der Gesamt-Datenbasis fünf aufeinander aufbauende Datensätze konstruiert – als Tabellenblätter einer Excel-Datei⁶ (Gesamt-Datensatz). Zuerst wurde [Arts](#) Straßennamenverzeichnis (Datenbasis I), das er als Word-Dokument zur Verfügung gestellt hatte, in Excel umgewandelt, wodurch eine Liste aller 1435 existierenden *und* nicht länger existierenden – also umbenannten oder gestrichenen – Straßennamen in Potsdam entstand (Datensatz I). Die Löschung der nicht länger existierenden Straßennamen führte zu einer Liste mit 1109 existierenden Straßennamen (77,3 Prozent) (Datensatz II). Aus den existierenden Straßennamen wurden dann 386 personenbezogene (34,8 Prozent) extrahiert (Datensatz III). Bei 5 dieser Straßennamen (Haseloffweg, Kaiserstraße, Königsdamm, Königstraße, Königsweg) war unklar, auf wen sie sich beziehen, sodass sie aussortiert wurden, wodurch 381 personenbezogene Straßennamen verblieben. [Arts](#) Angaben zum Beruf bzw. der Tätigkeit der geehrten Personen ermöglichten es, 53 Tätigkeitsgruppen zu bilden und die Namensgeber_innen diesen zuzuordnen. Außerdem wurde jeweils das „Straßennamen-Geschlecht“ bestimmt, das neben „Mann“ und „Frau“ die Kategorie „Familie“ enthält, weil einige Straßen nach Familien benannt sind (z. B. Glumestraße oder Ribbeckweg).

Daraufhin wurden die beiden Straßennamen-Merkmale Tätigkeitsgruppe und Straßennamen-Geschlecht kreuztabelliert. In einer Kreuztabelle werden die

⁶ Die Excel-Datei kann auf Anfrage an die E-Mail-Adresse mail@anna-luise-kiss.de zur Verfügung gestellt werden. Dafür ist die Angabe einer Nutzungsbegründung erforderlich. Die Daten des Projektes werden nur für eine nicht kommerzielle Nutzung zur Verfügung gestellt. Die Entscheidung über eine Weitergabe der Daten obliegt Anna Luise Kiss. Jedwede Nutzung ist allein auf der Grundlage einer eigenständigen Klärung und Einholung der dafür notwendigen Rechte möglich.

absoluten Häufigkeiten von Kategorien-Kombinationen zweier Merkmale angegeben, etwa „Architektur x Mann“ oder „Film x Frau“. Tabelle 1 zeigt einen Ausschnitt der Kreuztabelle mit den 10 am häufigsten vertretenen Tätigkeitsgruppen. Mit 35 Filmschaffenden von 381 Personen bzw. Familien (9,2 Prozent) steht der Film in der langen Liste der 53 Tätigkeitsgruppen prominent auf Platz 3. Eine weitere Erkenntnis betrifft das Verhältnis von 5 weiblichen (14,3 Prozent) zu 30 männlichen Filmschaffenden, das sich bei allen Personen (ohne Familien) im Verhältnis von 46 Frauen (12,7 Prozent) zu 317 Männern widerspiegelt.

Tabelle 1: Ausschnitt der Kreuztabelle „Tätigkeitsgruppe x Straßennamen-Geschlecht“

		Straßennamen-Geschlecht			gesamt
		Mann	Frau	Familie	
Tätigkeitsgruppe	Schriftstellerei	49	5	2	56
	Architektur	35	1	0	36
	Film	30	5	0	35
	Landschaftsgärtnerei	15	0	5	20
	Politik	16	3	0	19
	Malerei	19	0	0	19
	NS-Opfer und Widerstandskämpfer_innen	10	6	2	18
	Physik	16	1	1	18
	Musik	13	1	1	15
	Adel	4	8	1	13
	...	...	...	...	...
gesamt		317	46	18	381

6 der 53 Tätigkeitsgruppen betreffen Kreativschaffende, weshalb eine weitere Datenreduktion vorgenommen wurde (Datensatz IV). Tabelle 2 zeigt die entsprechende Kreuztabelle. Nicht nur nehmen Kreativschaffende die ersten drei Plätze aller Tätigkeitsgruppen ein (siehe Tabelle 1), mit 166 Personen bzw. Familien (43,6 Prozent) stellen sie klar den Schwerpunkt der Potsdamer Straßennamen dar. Die 35 Filmschaffenden sind auch in Bezug auf alle Kreativschaffenden (21,1 Prozent) von großer Bedeutung. Der Frauenanteil fällt bei diesen allerdings mit 8,0 Prozent (13 Frauen zu 149 Männern) geringer aus.

Tabelle 2: Kreuztabelle „Tätigkeitsgruppe Kreativschaffender x Straßennamen-Geschlecht“

		Straßennamen-Geschlecht			gesamt
		Mann	Frau	Familie	
Tätigkeitsgruppe Kreativschaffender	Schriftstellerei	49	5	2	56
	Architektur	35	1	0	36
	Film	30	5	0	35
	Malerei	19	0	0	19
	Musik	13	1	1	15
	Bildhauerei	3	1	1	5
gesamt		149	13	4	166

Im nächsten Schritt wurden die 35 Filmschaffenden extrahiert. Da das Verzeichnis von [Arlt](#) nur den Stand bis Dezember 2009 beinhaltet, wurden die 7 Filmschaffenden hinzugefügt, die seit 2010 hinzugekommen sind, sodass im September 2021 42 filmische Straßen in Potsdam festgehalten werden konnten. Wertvolle Hinweise zu neuen filmischen Straßennamen kamen von Bürger_innen der Stadt Potsdam, die Anfang 2020 bei einem von Anna Luise Kiss initiierten Bürger_innen-Forschungsprojekt zum Thema filmische Artefakte in Potsdam mitgemacht haben,⁷ ergänzt durch eine Online-Recherche in regionalen Zeitungen zum Thema Straßenbenennungen. Darüber hinaus gibt es laut Datensatz I drei nicht länger existierende filmische Straßen: die [Peter-Heuser-Straße](#) (in den 1930er Jahren erwähnt), die Filmakademiestraße (1938–1945) und die Ufastraße (1938–1948). Sie sind nicht Teil der quantitativen Auswertung, weil sie nicht zur aktuellen filmischen Straßenlandschaft gehören. Sie werden jedoch in der Interpretation (siehe [Abschnitt 9.1](#)) behandelt.

⁷ Zur Ausrichtung und den Zwischenergebnissen des Bürger_innen-Forschungsprojektes siehe die folgende dreiteilige Veröffentlichung: Anna Luise Kiss: [Citizen Science. Vom Gewinnen im Scheitern \(Teil 1\). Definitionen und Citizen-Science-Hype in einem filmwissenschaftlichen Bürger_innenforschungsprojekt](#), in: *Open-Media-Studies-Blog*, 6.5.2020, Anna Luise Kiss: [Citizen Science. Vom Gewinnen im Scheitern \(Teil 2\). Die Umsetzung von Basisanforderungen an ein filmwissenschaftliches Bürger_innenforschungsprojekt](#), ebd., 23.6.2020 und Anna Luise Kiss: [Citizen Science. Vom Gewinnen im Scheitern \(Teil 3\). Projektverlauf, Erfahrungen und Zwischenbilanz eines filmwissenschaftlichen Bürger_innenforschungsprojekts](#), ebd., 3.9.2020.

Tabelle 3: Aktuell existierende filmische Straßen in Potsdam⁸

Albert-Wilkening-Straße	Fritz-Lang-Straße	Käthe-Haack-Weg
Alfred-Hirschmeier-Straße	Guido-Seeber-Weg	Konrad-Wolf-Allee
Asta-Nielsen-Straße	Günther-Simon-Straße	Lilian-Harvey-Straße
Billy-Wilder-Platz	G.-W.-Pabst-Straße	Maly-Delschaft-Weg
Conrad-Veidt-Straße	Hans-Albers-Straße	Marlene-Dietrich-Allee
Edith-Schollwer-Weg	Hedy-Lamarr-Platz	Oskar-Meßter-Straße
Eduard-von-Winterstein-Straße	Heiner-Carow-Platz	Paul-Wegener-Straße
Emil-Jannings-Straße	Heinrich-George-Straße	Quentin-Tarantino-Straße
Erich-Engel-Weg	Heinz-Rühmann-Weg	Robert-Baberske-Straße
Erich-Pommer-Straße	Heinz-Sielmann-Ring	Slatan-Dudow-Straße
Ernst-Busch-Platz	Hertha-Thiele-Weg	Willi-Schiller-Weg
Ernst-Lubitsch-Weg	Ida-Wüst-Weg	Willy-A.-Kleinau-Weg
Friedrich-Holländer-Straße	Joe-May-Straße	Wolfgang-Staudte-Straße
Friedrich-W.-Murnau-Straße	Joseph-von-Sternberg-Straße	Zarah-Leander-Straße

Auf Basis von Archivmaterialien, öffentlich zugänglichen Informationen im Internet und den Kurzbiografien (Datenbasis II–IV) wurden zu den aktuell existierenden 42 filmischen Straßen (Tabelle 3) und ihren Namensgeber_innen insgesamt 14 relevante Merkmale – 3 straßenbezogene, 5 personenbezogene und 6 filmbezogene – identifiziert, innerhalb der Merkmale Kategorien gebildet und die Filmschaffenden diesen Kategorien zugeordnet (Datensatz V). Im folgenden Kapitel werden die Merkmale sowie absolute und relative Häufigkeiten der jeweiligen Merkmalskategorien vorgestellt.

⁸ In folgenden Fällen unterscheidet sich die Schreibweise des Straßennamens von derjenigen des Namensgebers: G.-W.-Pabst-Straße für Georg Wilhelm Pabst, dessen Name in dieser Publikation ausgeschrieben wird, Josef-von-Sternberg-Straße für Josef von Sternberg, dessen Name auf dem Straßenschild falsch geschrieben ist, und Willi-Schiller-Weg für Willy Schiller, für den das Gleiche gilt.

7. Straßen-, personen- und filmbezogene Merkmale

Jedem der 14 festgelegten Merkmale liegt eine Frage zugrunde, die als bedeutend erachtet wurde. Diese Fragen sind als Spezifizierungen der **Forschungsfragen** zu verstehen. Im Falle der *straßenbezogenen Merkmale* ging es darum, wann die filmischen Straßen benannt wurden (Benennung), zu welchem Stadtteil sie gehören (Stadtteil) und ob sie öffentlich zugänglich sind (Zugang). Zur Beantwortung dieser Fragen kamen schwerpunktmäßig Archivmaterialien (Datenbasis II) zum Einsatz, ergänzt durch Ortsbegehungen. Tabelle 4 zeigt die absoluten und die relativen Häufigkeiten der gebildeten Merkmalskategorien. Die absoluten Häufigkeiten kamen zustande, indem die filmischen Straßen ausgezählt wurden. Die dazugehörigen relativen Häufigkeiten können als Prozentangaben gelesen werden. Eine relative Häufigkeit von 0,476 steht beispielsweise für 47,6 Prozent.

Tabelle 4: Absolute Häufigkeiten (AH) und relative Häufigkeiten (RH) der Merkmalskategorien der straßenbezogenen Merkmale

Merkmal	Merkmalskategorie	AH	RH
Benennung	1988 Drewitz I	20	0,476
	1990er Studiogelände I	9	0,214
	1998 Babelsberg I	3	0,071
	2000 Drewitz II	1	0,024
	2009 Studiogelände II	1	0,024
	2010 Kirchsteigfeld	1	0,024
	2011 Babelsberg II	1	0,024
	2012 Groß Glienicke I	1	0,024
	2017 Groß Glienicke II	4	0,095
	2019 Babelsberg III	1	0,024
Stadtteil	Drewitz	21	0,500
	Babelsberg	15	0,357
	Groß Glienicke	5	0,119
	Kirchsteigfeld	1	0,024
Zugang	öffentlich zugänglich	32	0,762
	nicht öffentlich zugänglich	10	0,238

Die frühesten – und zugleich die meisten – Benennungen der heute noch existierenden filmischen Straßen gehen zurück auf einen Beschluss aus dem Rat der Stadt Potsdam (DDR) im März und Mai 1988. Dabei handelt es sich um 20 Benennungen im Stadtteil **Drewitz**. Danach fanden 9 Benennungen auf dem Gelände des **Studio Babelsberg** statt. Wann genau die Benennungen der Straßen und Plätze durch die Studioleitung erfolgten, ist nicht klar, sie müssen aber in den 1990er Jahren vorgenommen worden sein.¹ Zusammen machen diese Benennungen knapp 70 Prozent aller Benennungen aus. Abgesehen von 3 Straßen, die im Stadtteil **Babelsberg** außerhalb des Studiogeländes 1998 zeitlich gemeinsam benannt wurden, und 4 weiteren 2017 im Stadtteil **Groß Glienicke**, handelt es sich um Einzelbenennungen. So ist auch die jüngste filmische Straßenbenennung – 2019 in **Babelsberg** – eine Einzelbenennung. **Drewitz** – und nicht etwa **Babelsberg**, wie man wegen des Studios meinen könnte – weist die größte Anzahl an filmischen Straßen auf. Hier finden wir 21, also die Hälfte der aktuell existierenden filmischen Straßen von Potsdam, gefolgt von 15 Straßen in **Babelsberg**, 5 in **Groß Glienicke** und einer in **Kirchsteigfeld**. Die Mehrheit der filmischen Straßen (32 oder 76,2 Prozent) ist öffentlich zugänglich.

Die filmischen Straßen wurden auf einer Online-Karte in Google Maps markiert.² Ebenfalls sind filmische Artefakte in die Karte eingegangen, die im Rahmen des Bürger_innen-Forschungsprojektes in Potsdam gefunden wurden. Das Projekt ging mit mehrfachen Ortsbegehungen einher und der expliziten Dokumentation der filmischen Artefakte im Sinne einer Feldforschung. Mithilfe der Karte konnte die Verteilung der filmischen Straßen und Artefakte im Stadtraum überblickt werden. Des Weiteren wurde eine abstrakt gestaltete digitale Filmstadt Potsdam erstellt.³ Darin wurden Fundorte dargestellt, an denen wiederkehrend

¹ Laut Bianca Makarewicz, Head of Corporate Communications des **Studio Babelsberg**, per E-Mail vom 10.2.2021 an Anna Luise Kiss.

² Eine Verlinkung oder Abbildung der Online-Karte ist aus rechtlichen Gründen nicht möglich. Die Online-Adresse der Karte kann per E-Mail an mail@anna-luise-kiss.de erfragt werden. Die Entscheidung über eine Weitergabe der Daten obliegt Anna Luise Kiss. Jedwede Nutzung der Karte bei Google Maps ist allein auf der Grundlage einer eigenständigen Klärung und Einholung der dafür notwendigen Rechte möglich.

³ Aus rechtlichen Gründen ist die abstrakt gestaltete digitale Filmstadt Potsdam nicht mehr online verfügbar. Sie kann aber unter Angabe einer Nutzungsbegründung an

Filmische Artefakte im städtischen Raum



Abbildung 5: Die abstrakt gestaltete digitale Filmstadt Potsdam stellt die Fundorte dar, an denen wiederkehrend oder besonders markant filmische Artefakte in Potsdam gefunden wurden.

oder besonders markant filmische Artefakte gefunden wurden (Abbildung 5). Durch das Anklicken der Fundorte konnten jeweils gebündelt die filmischen Artefakte angesehen werden, die im öffentlichen Raum, in einer S-Bahnstation, in mehreren Restaurants, in einem Supermarkt, in Kleider- und Schmuckläden und in einigen Hotels gefunden wurden.

Bei *personenbezogenen Merkmalen* wurde gefragt, in welchem Land die Filmschaffenden geboren wurden (Geburtsland), ob sie verstorben oder noch am Leben sind (Leben) sowie welches Geschlecht, welche Sexualität und welche Hautfarbe sie aufweisen. Um die Merkmalkategorien zu bilden und die Filmschaffenden diesen zuzuordnen, wurden im Wesentlichen öffentlich zugäng-

die E-Mail-Adresse mail@anna-luise-kiss.de als PDF-Dokumentation eingesehen werden. Die Entscheidung über eine Weitergabe der Daten obliegt Anna Luise Kiss. Jedwede Nutzung ist allein auf der Grundlage einer eigenständigen Klärung und Einholung der dafür notwendigen Rechte möglich.

liche Informationen im Internet (Datenbasis III) verwendet, ergänzt um entsprechende Informationen aus den eigenen Kurzbiografien. Tabelle 5 zeigt die absoluten und die relativen Häufigkeiten der gebildeten Merkmalskategorien.

Tabelle 5: Absolute Häufigkeiten (AH) und relative Häufigkeiten (RH) der Merkmalskategorien der personenbezogenen Merkmale

Merkmal	Merkmalskategorie	AH	RH
Geburtsland	Deutschland	25	0,595
	Österreich	5	0,119
	Polen	3	0,071
	Großbritannien	2	0,048
	Frankreich	1	0,024
	Schweiz	1	0,024
	Tschechien	1	0,024
	Bulgarien	1	0,024
	Dänemark	1	0,024
	Schweden	1	0,024
	USA	1	0,024
Leben	verstorben	41	0,976
	lebendig	1	0,024
Geschlecht	männlich	32	0,762
	weiblich	10	0,238
Sexualität	heterosexuell	39	0,929
	nicht heterosexuell	3	0,071
Hautfarbe	weiß	42	1,000

Die meisten Filmschaffenden (25 oder 59,5 Prozent) sind in Deutschland geboren, 5 in Österreich, 3 in Polen und 2 in Großbritannien. Aus den übrigen Ländern stammt jeweils eine Person. Bis auf Großbritannien, Bulgarien, Schweden und die USA handelt es sich um Deutschlands direkte Nachbarn. Abgesehen von [Quentin Tarantino](#) sind alle Filmschaffenden bereits verstorben. Dies entspricht der gängigen Praxis, Straßen nur nach verstorbenen Persönlichkeiten zu

benennen.⁴ 10 Straßen (23,8 Prozent) sind nach Frauen benannt. Der Frauenanteil ist nach wie vor gering, doch seit 2010 ist er um 9,5 Prozent gestiegen. Hinweise auf weitere Geschlechtskategorien konnten nicht gefunden werden. Fast alle geehrten Personen (39 oder 92,9 Prozent) werden öffentlich als heterosexuell vorgestellt. Die Daten zu den übrigen 3 Fällen – **Friedrich W. Murnau**, **Lilian Harvey** und **Marlene Dietrich** – sind nicht differenziert genug, weshalb sie in der Kategorie „nicht heterosexuell“ zusammengefasst wurden. Alle Filmschaffenden sind weiß. Da dieses Merkmal nicht variiert, kann es statistisch nicht in einen Zusammenhang zu den anderen Merkmalen gebracht werden und ist daher von einer weiteren Analyse auszuschließen. Als zusätzliches – nicht kategoriales, sondern metrisches – personenbezogenes Merkmal wurde das von den Filmschaffenden erreichte Alter berücksichtigt (bei **Tarantino** das Alter zum Zeitpunkt der Veröffentlichung). Die in Potsdam geehrten Filmschaffenden wurden im Durchschnitt 73 Jahre alt, bei einer Altersspanne zwischen 42 und 98 Jahren.

Um die filmische Arbeit der geehrten Persönlichkeiten zu quantifizieren, wurden sechs *filmbezogene Merkmale* formuliert. Damit sollte geklärt werden, welchen Filmberufen die geehrten Persönlichkeiten in erster Linie nachgegangen sind (Beruf), für welche filmische Gattung sie tätig waren (Gattung), ob für die Filme, an denen sie beteiligt waren, ein Bezug zu Potsdam oder Berlin als Produktionsstandort besteht (Regionalbezug), ob sie hinsichtlich ihrer beruflichen Stellung (z. B. Haupt- vs. Nebenrollen) Personen des ersten oder des zweiten Ranges waren (Rang), welcher filmhistorischen Phase sie primär zuzuordnen sind (Phase) und wie sie mit Nazi-Deutschland umgegangen sind, falls ihre Karriere davon betroffen war (Exil). Zur Beantwortung dieser Fragen wurden hauptsächlich die eigenen biografischen Texte (Datenbasis IV) herangezogen, ergänzt um öffentlich zugängliche Informationen im Internet.

Im Vergleich zu straßen- und personenbezogenen Merkmalen waren die Bildung der Merkmalskategorien und die Zuordnung der Filmschaffenden bei filmbezogenen Merkmalen anspruchsvoller. Die Kategorien des Merkmals Phase z. B. wurden in einem iterativen Prozess entwickelt, d. h. in einer schrittweisen, sich wiederholenden und dabei auch immer wieder verwerfenden Annäherung. Unter

⁴ Vgl. **Klaus Arlt**: *Die Straßennamen der Stadt Potsdam. Geschichte und Bedeutung* (2. Aufl.), Potsdam 2010, 90.

filmhistorischen Phasen werden hier ineinander übergehende oder sich überlappende Zeitabschnitte verstanden, die sich durch spezifische zeitliche und räumliche sowie filmästhetische, -technologische, -ökonomische und -politische Konstellationen⁵ unterscheiden lassen. Die Filmschaffenden wurden den für sie jeweils markanten filmhistorischen Phasen zugeordnet – nicht einfach den etablierten filmhistorischen Epochalstilen⁶ oder den Entwicklungsschritten des *Studio Babelsberg*⁷. Ein gutes Drittel der Filmschaffenden konnte allerdings nicht *einer* Phase zugeordnet werden, sondern mehreren; diese Filmschaffenden finden sich deshalb in einer gesonderten Kategorie wieder. Beim Merkmal Exil hingegen ging es weniger um die Eindeutigkeit von Merkmalskategorien oder Zuordnungen, sondern vielmehr darum, dass die Relevanz des Themas erst durch die Auswertung der Kurzbiografien und damit zu einem späten Zeitpunkt des Forschungsprozesses deutlich wurde. Tabelle 6 zeigt die absoluten und die relativen Häufigkeiten der gebildeten Merkmalskategorien der filmbezogenen Merkmale.

Fast die Hälfte der geehrten Filmschaffenden (20 oder 47,6 Prozent) sind Schauspieler_innen. Hinzu kommen 11 Regisseure (26,2 Prozent) und jeweils 2 Produzenten, Kameramänner und Szenografen (bzw. Architekten). Neben einem Komponisten und einem Studiodirektor gibt es auch 3 Filmschaffende – *Billy Wilder*, *Ernst Lubitsch* und *Joe May* –, die mehrere Filmberufe in erster Linie ausgeübt haben: *Wilder* war Drehbuchautor und Regisseur, *Lubitsch* und *May* waren Drehbuchautoren, Regisseure und Produzenten. Somit sind unter den in Potsdam gewürdigten Filmschaffenden keine alleinigen Drehbuchautor_innen vertreten. Außerdem waren – abgesehen von *Oskar Meißter* mit Dokumentarfilmen und *Heinz Sielmann* mit Tierfilmen – alle Filmschaffenden für den Spielfilm tätig.

⁵ Die Faktoren der Konstellationen sind inspiriert von *Thomas Elsaessers* sogenannter Determinantenkette; siehe *Thomas Elsaesser*: *The New Film History*, in: *Sight & Sound*, Bd. 55, Nr. 4, 1986, 246–251.

⁶ Zum Nutzen der Einteilung der Filmgeschichte in Epochalstile sowie zum kritischen Diskurs, der zu dieser Form der Einteilung geführt wird, siehe Christoph Hesse, Oliver Keutzer, Roman Mauer, Gregory Mohr: *Filmstile*, Wiesbaden 2016, 18, 27–28, 30, 32, 40 und 45–47.

⁷ Zu einer möglichen Einteilung der Entwicklungsgeschichte des *Studio Babelsberg* siehe *Michael Wedel, Chris Wahl, Ralf Schenk* (Hg.): *100 Years Studio Babelsberg. The Art of Filmmaking*, Kempfen 2012.

Tabelle 6: Absolute Häufigkeiten (AH) und relative Häufigkeiten (RH) der Merkmalskategorien der filmbezogenen Merkmale

Merkmal	Merkmalskategorie	AH	RH
Beruf	Schauspieler_in	20	0,476
	Regisseur	11	0,262
	mehrere	3	0,071
	Produzent	2	0,048
	Kameramann	2	0,048
	Szenograf/Architekt	2	0,048
	Komponist	1	0,024
	Studiiodirektor	1	0,024
Gattung	Spielfilm	40	0,952
	Dokumentarfilm	2	0,048
Regionalbezug	Babelsberg/Potsdam (und ggf. Berlin)	37	0,881
	Berlin	4	0,095
	kein	1	0,024
Rang	erster Rang	31	0,738
	zweiter Rang	11	0,262
Phase	Pionier_innen des frühen Kinos	3	0,071
	Stummfilm-Meister	6	0,143
	Pionier_innen des Tonfilms	5	0,119
	Widerstand in der Weimarer Republik	2	0,048
	NS-Filmschaffen	1	0,024
	klassisches Hollywood	1	0,024
	BRD	2	0,048
	DEFA	6	0,143
	Hollywood heute	1	0,024
	Meister_innen der Übergänge	15	0,357
Exil	Karriere von Nazi-Deutschland nicht betroffen	15	0,357
	in Nazi-Deutschland geblieben	15	0,357
	ins Exil gegangen ohne Rückkehr nach Deutschland	7	0,167
	ins Exil gegangen mit Rückkehr nach Deutschland	5	0,119

In der Mehrheit haben die Filmschaffenden (37 oder 88,1 Prozent), die Teil der filmischen Straßenlandschaft in Potsdam sind, an Produktionen mitgewirkt, die

auch in Potsdam realisiert wurden, selbst wenn einige von ihnen auch in Berlin tätig waren. In Berlin, jedoch nicht in Potsdam arbeiteten **Edith Schollwer**, **Ernst Busch**, **Billy Wilder** und **Heinz Sielmann**. **Hedy Lamarr** – die jüngste Benennung – wurde nicht primär als Schauspielerin, sondern als Wissenschaftlerin geehrt und war weder in Potsdam noch in Berlin tätig, weshalb sie gar keinen Regionalbezug zur filmischen Straßenlandschaft in Potsdam aufweist.

Von den 42 Filmschaffenden können 31 (73,8 Prozent) aufgrund ihrer beruflichen Stellung als Personen ersten Ranges bezeichnet werden, während 11 dem zweiten Rang zuzuordnen sind. Beispielsweise war eine Schauspielerin wie **Asta Nielsen** überwiegend in Hauptrollen zu sehen oder ein Regisseur wie **Konrad Wolf** inszenierte vielbeachtete Filme, während Schauspielerinnen wie **Käthe Haack** oder **Maly Delschaft** zwar vielbeschäftigt waren, primär aber in markanten Nebenrollen besetzt wurden.

27 Filmschaffende konnten eindeutig den 9 gebildeten filmhistorischen Phasen zugeordnet werden. Die Stummfilm-Meister sind mit 6 Personen genauso häufig vertreten wie das DEFA-Filmschaffen, gefolgt von 5 Pionier_innen des Tonfilms und 3 Pionier_innen des frühen Kinos. Jeweils 2 Personen sind dem filmischen Widerstand in der Weimarer Republik und dem Filmschaffen in der BRD zugeordnet, während das NS-Filmschaffen, das klassische Hollywood und das Hollywood heute mit jeweils einer Person vertreten sind. 15 Filmschaffende (35,7 Prozent) – und damit die Mehrheit – sind Meister_innen der Übergänge. Einige von ihnen – wie etwa **Hans Albers** oder **Ida Wüst** – meisterten vor allem den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm oder waren – wie z. B. **Robert Baberske** oder **Willy Schiller** – unter nationalsozialistischer Filmpolitik und später bei der DEFA tätig. Andere – wie **Eduard von Winterstein**, **Käthe Haack** oder **Heinz Rühmann** – arbeiteten mehrere Jahrzehnte und damit viele Phasen übergreifend für den Film. So feierte **Heinz Rühmann** zu den Tonfilm-Zeiten der Ufa, während der NS-Filmpolitik und in der BRD große Erfolge.

Die Karriere von 15 Filmschaffenden (35,7 Prozent) war von Nazi-Deutschland nicht betroffen, weil der Schwerpunkt ihres Wirkens außerhalb des Zeitabschnittes 1933–1945 lag. Von den 27 betroffenen Persönlichkeiten waren 15 in Nazi-Deutschland geblieben und weiterhin für den Film tätig, 7 Personen (16,7 Prozent) gingen ins Exil und kehrten nicht nach Deutschland zurück, während 5 weitere (11,9 Prozent) zurückkehrten.

8. Zusammenhänge zwischen den Merkmalen

Die vorliegende Untersuchung der filmischen Straßenlandschaft von Potsdam hat einen explorativen, also erkundenden Charakter. Deshalb wurden zu potenziellen Zusammenhängen zwischen den Merkmalen keine Hypothesen aufgestellt und nur diese bearbeitet, sondern stattdessen alle möglichen Zusammenhänge zwischen Merkmalspaaren berechnet. Nachfolgend werden alle Zusammenhänge präsentiert – also auch diejenigen, die offensichtlich, irrelevant oder von sekundärem Interesse sind –, bevor jene vorgestellt werden, die für die Interpretation in Teil IV als relevant herangezogen wurden.

Die gegebene Datenqualität erforderte als Analyseverfahren sogenannte exakte Tests nach Fisher, die mit der Software SPSS Statistics 21 durchgeführt wurden.¹ Tabelle 7 zeigt alle signifikanten, d. h. tatsächlich gegebenen Zusammenhänge zwischen den Merkmalen. Neben dem – aufgrund nicht vorhandener Varianz – von der Analyse ausgeschlossenen Merkmal Hautfarbe werden die Merkmale Leben, Sexualität und Gattung nicht berichtet, weil sie jeweils keine signifikanten Zusammenhänge zu anderen Merkmalen aufweisen. In allen drei Fällen kann angenommen werden, dass eine zu geringe Varianz dafür verantwortlich ist.

Tabelle 7: Signifikante Zusammenhänge zwischen den Merkmalen

Merkmal	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1 Benennung										
2 Stadtteil	0,000									
3 Zugang	0,000	0,000								
4 Geburtsland			0,005							
5 Geschlecht	0,010	0,012								
6 Beruf			0,043		0,035					
7 Regionalbezug	0,005									
8 Rang	0,007	0,001					0,049			
9 Phase	0,005	0,008	0,003			0,020	0,004			
10 Exil								0,044	0,000	

Anmerkungen: exakte Tests nach Fisher, Angabe zweiseitiger Signifikanzwerte < 0,050, Grundgesamtheit: 42 Filmschaffende, keine fehlenden Werte.

¹ Siehe dazu Jürgen Janssen, Wilfried Laatz: *Statistische Datenanalyse mit SPSS. Eine anwendungsorientierte Einführung in das Basissystem und das Modul Exakte Tests* (9. Aufl.), Berlin 2017, 264–265, 815–816 und 819.

Die Merkmale sind zur besseren Übersicht durchnummeriert, z. B. damit ihre Bezeichnungen nicht in der ersten Zeile wiederholt werden müssen. Die grauen Felder in der Diagonalen der Tabelle stehen für den jeweiligen Zusammenhang mit sich selbst und müssen leer bleiben. Ebenfalls leer sind die Felder rechts der Diagonalen, um die Zusammenhänge nicht doppelt anzuführen: Der Zusammenhang zwischen z. B. Stadtteil und Rang ist natürlich identisch mit demjenigen zwischen Rang und Stadtteil. Von den 45 möglichen Zusammenhängen (9 plus 8 plus 7 plus 6 usw.) sind 19 oder 42,2 Prozent signifikant. Die Angaben in den betreffenden Zellen der Tabelle sind Wahrscheinlichkeiten dafür, dass es den jeweiligen Zusammenhang *nicht* gibt, oder anders ausgedrückt dafür, dass die Daten zufällig zustande gekommen sind. Ein Zusammenhang gilt als signifikant oder gegeben, wenn eine solche Wahrscheinlichkeit kleiner ist als 5 Prozent, also kleiner als 0,050.

Werden die Merkmalsarten straßen-, personen- und filmbezogen berücksichtigt, lassen sich die Zusammenhänge 6 Gruppen zuordnen: straßenbezogene Merkmale miteinander (Zusammenhänge I, lila markiert), personenbezogene Merkmale miteinander (Zusammenhänge II, orange), filmbezogene Merkmale miteinander (Zusammenhänge III, rosa), straßen- x personenbezogene Merkmale (Zusammenhänge IV, gelb), personen- x filmbezogene Merkmale (Zusammenhänge V, grün) und straßen- x filmbezogene Merkmale (Zusammenhänge VI, blau). Man kann die Tabelle mit den signifikanten Zusammenhängen also entlang der Diagonalen ‚durchgehen‘: erst lila, orange und rosa, dann gelb und grün, und zum Schluss blau.

Die Zusammenhänge I sind offensichtlich. Wurden mehrere filmische Straßen zeitlich gemeinsam benannt, geschah dies immer für den gleichen Stadtteil, weshalb Benennung und Stadtteil zusammenhängen. Die nicht öffentlich zugänglichen filmischen Straßen wurden – bis auf die **Quentin-Tarantino-Straße** – zeitlich gemeinsam benannt (Benennung x Zugang) und liegen alle in **Babelsberg** auf dem Studiogelände (Stadtteil x Zugang). Das Merkmal Zugang ist gewissermaßen im Merkmal Stadtteil enthalten, welches wiederum im Merkmal Benennung enthalten ist. Aus diesem Grunde sind die straßenbezogenen Merkmale bei der Berechnung der Zusammenhänge mit personen- und filmbezogenen Merkmalen zu einem gewissen Grade austauschbar. Zugang hat jedoch einen exklusiven Zusammenhang mit Geburtsland, Benennung mit Regionalbezug (siehe Tabelle 7).

Die Zusammenhänge II sind im Hinblick auf die Forschungsfragen irrelevant. Der einzige unter den berücksichtigten personenbezogenen kategorialen Merkmalen mögliche Zusammenhang – zwischen Geburtsland und Geschlecht – ist nicht signifikant. Es sei jedoch angemerkt, dass das metrische Merkmal Alter mit Geschlecht zusammenhängt,² weil weibliche Filmschaffende im Durchschnitt 83 Jahre alt wurden und männliche 69. Außerdem unterscheiden sich die Stadtteile im Hinblick auf das erreichte Alter der Filmschaffenden: Die *Drewitzer* wurden durchschnittlich 67 Jahre alt, die *Babelsberger* 75, die *Groß Glienicke* 89, und *Heiner Carow* ist im Alter von 67 gestorben. Zu guter Letzt hängt Alter mit Regionalbezug zusammen: Filmschaffende mit dem Schwerpunkt des Wirkens in Potsdam wurden im Durchschnitt 70 Jahre alt, diejenigen, die in Berlin tätig waren, 91 Jahre alt, und *Hedy Lamarr* – die Schauspielerin ohne Regionalbezug – wurde 85.

Die Zusammenhänge III sind zwar inhaltlich relevant, jedoch größtenteils nicht von primärem Interesse. Der Zusammenhang zwischen Beruf und Phase ist etwa auf spezifische Konstellationen von mit nur wenigen Personen besetzten Berufen und Phasen zurückzuführen – Schauspieler_innen und Regisseure waren in fast allen Phasen vertreten. Phase und Regionalbezug hängen zusammen, weil die Filmschaffenden des klassischen Hollywoods (*Billy Wilder*) und der BRD (*Edith Schollwer*, *Heinz Sielmann*) in Berlin tätig waren, diejenigen fast aller anderen Phasen in Potsdam. Regionalbezug und Rang hängen zusammen, weil die Filme, an denen Personen ersten Ranges beteiligt waren, eher in Potsdam, diejenigen mit Beteiligung der Personen zweiten Ranges eher in Berlin realisiert wurden. Der Zusammenhang zwischen Rang und Exil ist im Gegensatz zu den anderen in dieser Gruppe durchaus bedeutsam. Tabelle 8 zeigt daher die dazugehörige Kreuztabelle. Wie bereits in Kapitel 6 dargestellt, werden in einer Kreuztabelle die absoluten Häufigkeiten von Kategorien-Kombinationen zweier Merkmale angegeben.

² Die Zusammenhänge mit dem metrischen Merkmal Alter wurden mittels Eta-Koeffizienten berechnet; siehe dazu Janssen u. a.: *Statistische Datenanalyse mit SPSS*, 280.

Tabelle 8: Kreuztabelle „Rang x Exil“

		Rang		gesamt
		erster Rang	zweiter Rang	
Exil	Karriere von Nazi-Deutschland nicht betroffen	13	2	15
	in Nazi-Deutschland geblieben	9	6	15
	ins Exil gegangen ohne Rückkehr nach Deutschland	7	0	7
	ins Exil gegangen mit Rückkehr nach Deutschland	2	3	5
gesamt		31	11	42

Die Hälfte (9 von 18) der Filmschaffenden ersten Ranges, deren Karriere von Nazi-Deutschland betroffen war, blieb dort – im Vergleich zu zwei Drittel (6 von 9) derjenigen zweiten Ranges. Auch kehrten nach dem Exil alle 3 Personen zweiten Ranges zurück, ersten Ranges nur 2 von 9, also rund ein Fünftel. Der Zusammenhang zwischen Exil und Phase ist schließlich darauf zurückzuführen, dass eher die Karriere derjenigen Filmschaffenden von Nazi-Deutschland betroffen war, die frühen Phasen angehören.

Während die Zusammenhänge der ersten drei Gruppen als offensichtlich, irrelevant oder meist von sekundärem Interesse eingestuft wurden, *sind die Zusammenhänge der letzten drei Gruppen zentral für die in Teil IV kommende Interpretation*, weshalb alle dazugehörigen Kreuztabellen (mit einer Ausnahme) präsentiert werden.³ Tabelle 9 zeigt die Kreuztabelle „Zugang x Geburtsland“ für den ersten Zusammenhang zwischen straßen- und personenbezogenen Merkmalen (Zusammenhänge IV).

³ Selbstverständlich lassen sich die soeben berichteten Zusammenhänge der Gruppen I bis III (abgesehen von „Alter x Geschlecht“ – und auch weiteren berichteten Zusammenhängen mit dem metrischen Merkmal Alter) anhand entsprechender Kreuztabellen nachvollziehen. Auf deren Darstellung wurde allerdings aufgrund ihrer geringen Relevanz oder auch ihrer Einfachheit verzichtet.

Tabelle 9: Kreuztabelle „Zugang x Geburtsland“

		Zugang		gesamt
		öffentlich zugänglich	nicht öffentlich zugänglich	
Geburtsland	Deutschland	23	2	25
	Österreich	3	2	5
	Polen	2	1	3
	Großbritannien	0	2	2
	Frankreich	1	0	1
	Schweiz	1	0	1
	Tschechien	0	1	1
	Bulgarien	1	0	1
	Dänemark	1	0	1
	Schweden	0	1	1
	USA	0	1	1
gesamt		32	10	42

Von den 32 Filmschaffenden, die im öffentlichen Teil der Straßenlandschaft zu finden sind, wurden 23 (71,9 Prozent) in Deutschland geboren. Ansonsten kommen Österreich mit 3 und Polen mit 2 Personen vor, sowie – ausschließlich hier – Frankreich, die Schweiz, Bulgarien und Dänemark mit jeweils einer Person. Im nicht öffentlich zugänglichen [Studio Babelsberg](#) stehen – als hier exklusiv auftretende Geburtsländer – Großbritannien mit 2 Personen sowie Tschechien, Schweden und die USA mit je einer Person hervor. Ansonsten gibt es je 2 Filmschaffende aus Deutschland und Österreich und eine Person aus Polen. Somit sind 8 von 10 Filmschaffenden (80,0 Prozent) nicht in Deutschland geboren. In Tabelle 10 sind die Merkmale Benennung und Geschlecht kreuztabelliert.

Tabelle 10: Kreuztabelle „Benennung x Geschlecht“

		Geschlecht		gesamt
		männlich	weiblich	
Benennung	1988 Drewitz I	18	2	20
	1990er Studiogelände I	7	2	9
	1998 Babelsberg I	2	1	3
	2000 Drewitz II	1	0	1
	2009 Studiogelände II	1	0	1
	2010 Kirchsteigfeld	1	0	1
	2011 Babelsberg II	1	0	1
	2012 Groß Glienicke I	1	0	1
	2017 Groß Glienicke II	0	4	4
	2019 Babelsberg III	0	1	1
gesamt		32	10	42

Es ist das Jahr 2017, das Benennungsjahr der Straßen in **Groß Glienicke**, in dem erstmals gleich 4 Straßen auf einmal nach Frauen benannt wurden – nämlich nach **Edith Schollwer**, **Ida Wüst**, **Käthe Haack** und **Maly Delschaft**. In den anderen Benennungsjahren hingegen sind es nur zwei weibliche Filmschaffende, die mit einem Straßennamen geehrt wurden (1988 **Asta Nielsen** und **Hertha Thiele**, 1990er **Lilian Harvey** und **Zarah Leander**), oder nur eine (1998 **Marlene Dietrich**, 2019 **Hedy Lamarr**). In den übrigen Benennungsjahren (2000, 2009, 2010, 2011, 2012) wurden keine Straßen nach weiblichen Filmschaffenden benannt. Tabelle 11 zeigt die Kreuztabellierung der Merkmale Stadtteil und Geschlecht.

Tabelle 11: Kreuztabelle „Stadtteil x Geschlecht“

		Geschlecht		gesamt
		männlich	weiblich	
Stadtteil	Drewitz	19	2	21
	Babelsberg	11	4	15
	Groß Glienicke	1	4	5
	Kirchsteigfeld	1	0	1
gesamt		32	10	42

In **Kirchsteigfeld** mit dem singulären **Heiner-Carow**-Platz gibt es logischerweise keine filmische Straße, die nach einer Frau benannt wurde. In **Drewitz** sind von insgesamt 21 Straßen 2 nach Frauen benannt (9,5 Prozent oder knapp ein Zehntel), in **Babelsberg** 4 von 15 und in **Groß Glienicke** 4 von 5. In **Babelsberg** und **Groß Glienicke** sind also die meisten Straßen nach weiblichen Film-schaffenden benannt, allerdings liegt der Anteil in **Groß Glienicke** prozentual höher: In **Babelsberg** liegt der Anteil bei 26,7 Prozent oder einem guten Viertel, in **Groß Glienicke** bei 80,0 Prozent oder vier Fünftel. Tabelle 12 zeigt die Kreuz-tabelle „Geschlecht x Beruf“ – die einzige aus der Gruppe der personen- und filmbezogenen Merkmale (Zusammenhänge V).

Tabelle 12: Kreuztabelle „Geschlecht x Beruf“

		Geschlecht		gesamt
		männlich	weiblich	
Beruf	Schauspieler_in	10	10	20
	Regisseur	11	0	11
	mehrere	3	0	3
	Produzent	2	0	2
	Kameramann	2	0	2
	Szenograf/Architekt	2	0	2
	Komponist	1	0	1
	Studiosdirektor	1	0	1
gesamt		32	10	42

Bei allen 10 Frauen, nach denen filmische Straßen benannt sind, handelt es sich um Personen, die primär als Schauspielerinnen bekannt geworden sind. Die 32 männlichen Namensgeber zeichnen sich hingegen dadurch aus, dass sich unter ihnen 10 Schauspieler (also knapp ein Drittel), 11 Regisseure (ebenfalls ein Drittel), je 2 Produzenten, Kameramänner und Szenografen, ein Komponist, ein Studiosdirektor sowie 3 Personen befinden, die als Multitalente mehrere Film-berufe gleichwertig ausgeübt haben. Tabelle 13 zeigt die Kreuztabelle „Zugang x Beruf“ – die erste aus der Gruppe der straßen- und filmbezogenen Merkmale (Zusammenhänge VI).

Tabelle 13: Kreuztabelle „Zugang x Beruf“

		Zugang		gesamt
		öffentlich zugänglich	nicht öffentlich zugänglich	
Beruf	Schauspieler_in	18	2	20
	Regisseur	8	3	11
	mehrere	1	2	3
	Produzent	2	0	2
	Kameramann	2	0	2
	Szenograf/Architekt	1	1	2
	Komponist	0	1	1
	Studiosdirektor	0	1	1
gesamt		32	10	42

Es kann festgestellt werden, dass im öffentlichen Bereich der Straßenlandschaft Schauspieler_innen (18 von 32 oder 56,3 Prozent) und Regisseure (8 von 32 oder ein Viertel) dominieren. Als weitere Berufe treten exklusiv je 2 Produzenten und Kameramänner auf sowie nicht exklusiv ein Szenograf und ein Multitalent. Die nicht öffentlichen Straßen des [Studio Babelsberg](#) präsentieren exklusiv einen Komponisten und einen Studiosdirektor. Darüber hinaus sind nicht exklusiv 3 Regisseure, je 2 Schauspielerinnen und Multitalente sowie ein Szenograf vertreten. In Tabelle 14 sind die Merkmale Benennung und Regionalbezug kreuztabelliert.

Tabelle 14: Kreuztabelle „Benennung x Regionalbezug“

		Regionalbezug			gesamt
		Babelsberg/ Potsdam (und ggf. Berlin)	Berlin	kein	
Benennung	1988 Drewitz I	20	0	0	20
	1990er Studiogelände I	8	1	0	9
	1998 Babelsberg I	3	0	0	3
	2000 Drewitz II	0	1	0	1
	2009 Studiogelände II	1	0	0	1
	2010 Kirchsteigfeld	1	0	0	1
	2011 Babelsberg II	1	0	0	1
	2012 Groß Glienicke I	0	1	0	1
	2017 Groß Glienicke II	3	1	0	4
	2019 Babelsberg III	0	0	1	1
gesamt		37	4	1	42

Es wird deutlich, dass die Benennungen nach Filmschaffenden mit einem Bezug zur Potsdamer Filmgeschichte mit 37 von 42 (88,1 Prozent) eine klare Mehrheit bilden. Des Weiteren kann festgestellt werden, dass in **Groß Glienicke** die Hälfte der Benennungen zu finden ist, die einen Bezug zu Berlin aufweisen. Außerdem ist **Hedy Lamarr**, die keinen Bezug zur Potsdamer oder Berliner Filmgeschichte vorzuweisen hat, als singulär anzusehen. Tabelle 15 zeigt die Kreuztabellierung der Merkmale Benennung und Rang.

Tabelle 15: Kreuztabelle „Benennung x Rang“

		Rang		gesamt
		erster Rang	zweiter Rang	
Benennung	1988 Drewitz I	17	3	20
	1990er Studiogelände I	7	2	9
	1998 Babelsberg I	3	0	3
	2000 Drewitz II	0	1	1
	2009 Studiogelände II	1	0	1
	2010 Kirchsteigfeld	1	0	1
	2011 Babelsberg II	1	0	1
	2012 Groß Glienicke I	0	1	1
	2017 Groß Glienicke II	0	4	4
	2019 Babelsberg III	1	0	1
gesamt		31	11	42

In 7 von 10 Benennungsjahren dominieren die namentlichen Würdigungen von Filmschaffenden des ersten Ranges. Von den übrigen 3 Benennungsjahren sticht 2017 heraus, weil in **Groß Glienicke** gleich 4 Personen des zweiten Ranges – **Edith Schollwer**, **Ida Wüst**, **Käthe Haack** und **Maly Delschaft** – als Namensgeberinnen ausgewählt wurden. Schon 2012 hatte sich **Groß Glienicke** mit der Ehrung von **Heinz Sielmann**, ebenfalls zweiten Ranges, hervorgetan. In Tabelle 16 ist der Rang mit Stadtteil kreuztabelliert.

Tabelle 16: Kreuztabelle „Stadtteil x Rang“

		Rang		gesamt
		erster Rang	zweiter Rang	
Stadtteil	Drewitz	17	4	21
	Babelsberg	13	2	15
	Groß Glienicke	0	5	5
	Kirchsteigfeld	1	0	1
gesamt		31	11	42

In **Drewitz** (17 zu 4), in **Babelsberg** (13 zu 2) und in **Kirchsteigfeld** (1 zu 0) wurde die Mehrheit der Straßen nach prominenten Filmschaffenden benannt. Allein in **Groß Glienicke** sind alle 5 Straßen Personen gewidmet, die eher dem zweiten Rang zugeordnet werden können.

Dass Benennung und Phase zusammenhängen, liegt vor allem an spezifischen Konstellationen von mit nur wenigen Personen belegten Benennungsjahren und Phasen. Beispielsweise wurden alle 3 Straßen nach den Pionier_innen des frühen Kinos 1988 in **Drewitz** benannt. Die entsprechende 10x10-Kreuztabelle ist die einzige, die in den zentralen Zusammenhangsgruppen IV bis VI wegen Unübersichtlichkeit nicht zur Darstellung kommt. Inhaltlich ist ein ähnlicher Sachverhalt beim Zusammenhang zwischen Stadtteil und Phase festzustellen. Tabelle 17 zeigt die entsprechende Kreuztabellierung.

Tabelle 17: Kreuztabelle „Stadtteil x Phase“

		Stadtteil				gesamt
		Drewitz	Babelsberg	Groß Glienicke	Kirchsteigfeld	
Phase	Pionier_innen des frühen Kinos	3	0	0	0	3
	Stummfilm-Meister	4	2	0	0	6
	Pionier_innen des Tonfilms	0	5	0	0	5
	Widerstand in der Weimarer Republik	2	0	0	0	2
	NS-Filmschaffen	0	1	0	0	1
	klassisches Hollywood	0	1	0	0	1
	BRD	0	0	2	0	2
	DEFA	3	2	0	1	6
	Hollywood heute	0	1	0	0	1
	Meister_innen der Übergänge	9	3	3	0	15
gesamt		21	15	5	1	42

Im Stadtteil **Drewitz** sind über die Personenbenennungen exklusiv die Phase der Pionier_innen des frühen Kinos (3 Personen: **Asta Nielsen**, **Guido Seeber**, **Oskar Meßter**) und des filmischen Widerstandes in der Weimarer Republik (2 Personen:

Ernst Busch, Hertha Thiele) präsent. In Drewitz sind des Weiteren zwei Drittel der Stummfilm-Meister (4 von 6) anzutreffen, und auch die Phase der DEFA ist mit der Hälfte der Personen (3 von 6) stark vertreten. Ebenfalls in Drewitz sind 60,0 Prozent (9 von 15) der Filmschaffenden zu finden, die sich nicht einer einzelnen Phase zurechnen lassen, sondern Meister_innen der Übergänge sind. In Babelsberg finden wir indes exklusiv die Pionier_innen des Tonfilms (5 Personen: Emil Jannings, Friedrich Holländer, Josef von Sternberg, Lilian Harvey, Marlene Dietrich) sowie (mit je einer Person) des NS-Filmschaffens (Zarah Leander), des klassischen (Billy Wilder) und des heutigen Hollywoods (Quentin Tarantino). In Groß Glienicke ist exklusiv die Phase des BRD-Filmschaffens anzutreffen (2 Personen: Edith Schollwer, Heinz Sielmann). Tabelle 18 zeigt die Kreuztabelle „Zugang x Phase“ – die letzte aus der Gruppe der straßen- und filmbezogenen Merkmale.

Tabelle 18: Kreuztabelle „Zugang x Phase“

		Zugang		gesamt
		öffentlich zugänglich	nicht öffentlich zugänglich	
Phase	Pionier_innen des frühen Kinos	3	0	3
	Stummfilm-Meister	4	2	6
	Pionier_innen des Tonfilms	2	3	5
	Widerstand in der Weimarer Republik	2	0	2
	NS-Filmschaffen	0	1	1
	klassisches Hollywood	0	1	1
	BRD	2	0	2
	DEFA	4	2	6
	Hollywood heute	0	1	1
	Meister_innen der Übergänge	15	0	15
gesamt		32	10	42

Während Pionier_innen des frühen Kinos, Personen des filmischen Widerstandes in der Weimarer Republik, Filmschaffende der BRD und Meister_innen der Übergänge exklusiv im öffentlichen Raum präsent sind, sind es das NS-Filmschaffen, das klassische und das heutige Hollywood im nicht öffentlichen Raum. Zwei Drittel der Stummfilm-Meister und der DEFA-Filmschaffenden sind öffentlich, drei Fünftel der Pionier_innen des Tonfilms nicht öffentlich anzutreffen.

Mit der Auswertung der straßen-, personen- und filmbezogenen Merkmale sowie der Berechnung der Zusammenhänge zwischen den Merkmalen konnten die **Forschungsfragen** 1, 3, 4 und 5 vollständig und die Forschungsfrage 2 teilweise beantwortet werden. Um klären zu können, unter welchen Umständen die filmischen Straßennamen entstanden sind (Forschungsfrage 2), welche Eigenschaften das Beziehungsgefüge der filmischen Straßenlandschaft in Potsdam auszeichnen (Forschungsfrage 6) und in welchem Verhältnis die filmische Straßenlandschaft als Teil-Assemblage zur lokalen Assemblage der Filmstadt Potsdam steht (Forschungsfrage 7), ist eine weitergehende interpretative Arbeit erforderlich, die im nachfolgenden Teil IV geleistet wird.

IV. DIE FILMISCHE STRASSENLANDSCHAFT IN POTSDAM ALS ...

Die in Teil III herausgearbeiteten Ergebnisse aufgreifend, wird im Folgenden die Geschichte der filmischen Straßenlandschaft von Potsdam erzählt. Dabei werden die Ansätze der kritischen Straßennamenforschung des Palimpsestes (Kapitel 9), der kulturellen Arena (Kapitel 10) und des performativen Raums (Kapitel 11) zur weiteren interpretativen Entflechtung des Beziehungsgefüges der Straßenlandschaft herangezogen. Anschließend werden in Kapitel 12 die erarbeiteten Ergebnisse zusammengefasst und die verbleibenden Forschungsfragen beantwortet.

9. Palimpsest

Orten einen Namen zu geben und die Namensgebung durch Zeichen zu hinterlegen, um sich selbst und anderen eine Orientierung in der Welt zu geben, ist eine kulturelle Praxis, die bis in die Anfänge der Menschheitsgeschichte zurückreicht. Auch das Einschreiben von mythischen oder realen Persönlichkeiten, die heraufbeschworen, in Erinnerung gebracht oder gewürdigt werden sollen, in Landschaften und Orte war bereits in der Antike verbreitet. Die Benennungen wurden über die Jahrhunderte vielfältiger. Städte des Mittelalters beispielsweise bezeichneten Straßen nicht mehr nur nach religiösen Schutzpatronen, Kirchen oder geografischen Besonderheiten, sondern auch nach der ansässigen Handwerkszunft oder einer Bevölkerungsgruppe.

Im 17. Jahrhundert begann die allmähliche Veramtlichung dieser kulturellen Einschreibpraxis, d. h. ihre Einbindung in amtlich-administrative Prozesse: In Paris wurden 1605 die ersten zentralisierten administrativen Regularien zur Benennung von wichtigen Straßen erlassen. Die französische Hauptstadt war auch eine der ersten Städte, in denen systematisch Straßennamen an Häuserwänden angebracht wurden. Andere Städte folgten zunächst mit der Benennung von Straßenkreuzungen und wichtigen Verkehrsachsen sowie der Nummerierung von Häusern. Im 18. Jahrhundert setzte sich die Vergabe von Straßennamen und Hausnummern als gesetzlicher und durch Satzungen geregelter Verwaltungsakt durch. Die Autor_innenschaft an der Stadt als Text wurde damit der Sphäre

der jeweils Machthabenden zugewiesen. Die Veramtlichung der Straßenlandschaft ermöglichte vor dem Hintergrund einer zunehmenden Komplexität des urbanen Lebens, regelmäßig Steuern einzutreiben, soziale Strukturen zu organisieren, kommunalpolitische Regularien zu erlassen, den Postverkehr zu regeln, eine medizinische Versorgung zu etablieren und polizeiliche Maßnahmen zu vollziehen. Durch die Veramtlichung wurde aber ebenso das macht- und erinnerungspolitisch oder ideologisch motivierte Einschreiben von Visionen und Versionen von Vergangenheit, Zukunft und Identität in die alltägliche Umgebung der Menschen durch politisch-administrative Kräfte in eine rechtliche Form gegossen.¹

In Potsdam setzte die amtliche Benennung von Straßen im frühen 19. Jahrhundert ein. Die Zuständigkeit für die Bewilligung und Umsetzung von Straßenbenennungen wechselte im Laufe der Jahrzehnte.² Heute liegt die Verantwortung für die Benennung von Straßen bei den Oberbürgermeister_innen und der Stadtverordnetenversammlung, deren Pendant zu DDR-Zeiten Rat der Stadt hieß. Ob Rat der Stadt oder Stadtverordnetenversammlung – für die Benennung einer Straße musste und muss auch heute eine Beschlussvorlage vorhanden sein, die mit einer Stimmenmehrheit im beschlussfassenden städtischen Organ angenommen werden muss.³ Straßennamenvorschläge können heute von

¹ Zur geschichtlichen Entwicklung von Straßenbenennungen siehe [Reuben Rose-Redwood](#), [Derek Alderman](#), [Maoz Azaryahu](#): The urban streetscape as political cosmos, in: dies. (Hg.): *The Political Life of Urban Streetscapes. Naming, Politics, and Place*, Abingdon 2018, 1–24, hier 8–9.

² Vgl. [Klaus Arlt](#): *Die Straßennamen der Stadt Potsdam. Geschichte und Bedeutung* (2. Aufl.), Potsdam 2010, 14.

³ Vgl. ebd. Zur Geschichte der Straßenbenennung in Potsdam nach 1945 siehe – neben [Arlts](#) Monografie – [Maoz Azaryahu](#): *Renaming the past in post-Nazi Germany: insights into the politics of street naming in Mannheim and Potsdam*, in: *Cultural Geographies*, Bd. 19, Nr. 3, 2012, 385–400. Zur Geschichte der Straßenbenennung und zur Straßenummerierung siehe [Maoz Azaryahu](#): *The Power of Commemorative Street Names*, in: *Environment and Planning D: Society and Space*, Bd. 14, Nr. 3, 1996, 311–330, hier 313–314. Vgl. Peter Glasner: Vom Ortsgedächtnis zum Gedächtnisort: Straßennamen zwischen Mittelalter und Neuzeit, in: Jürgen Eichhoff, Wilfried Seibicke, Michael Wolffsohn (Hg.): *Name und Gesellschaft. Soziale und historische Aspekte der Namengebung und Namenentwicklung*, Mannheim 2001, 282–302

den Stadtverordneten, den Ortsbeiräten, Investor_innen, Bauträgern, der Bevölkerung oder von Amtswegen – also aufgrund administrativer Notwendigkeit durch städtische Mitarbeiter_innen – eingereicht werden. Bei Straßenbenennungen in den Stadtteilen erfolgt zunächst eine Abstimmung in den jeweiligen Ortsbeiräten. Es folgen eine Beratung und Abstimmung im Kulturausschuss, und schließlich in der Stadtverordnetenversammlung.⁴ Vorschläge für Straßenbenennungen, die nicht unmittelbar umgesetzt werden können, werden in Potsdam in einen Straßennamenpool⁵ aufgenommen und bei späteren Benennungen gegebenenfalls berücksichtigt.⁶ Für Benennungen auf einem privaten (Betriebs-)Gelände sind keine städtischen Gremien einzubeziehen.

In Potsdam wurden zahlreiche Persönlichkeiten mit Straßennamen geehrt, wobei Filmschaffende durchaus prominent vertreten sind. Unter den Straßenbenennungen nach Personen bzw. Familien belegen die Benennungen nach Filmschaffenden mit 9,2 Prozent den dritten Platz (siehe [Tabelle 1](#) in Kapitel 6); und auch unter den Kreativschaffenden nehmen die Benennungen nach Filmschaffenden mit 21,1 Prozent eine relevante Stellung ein (siehe [Tabelle 2](#) in Kapitel 6). Die Potsdamer Straßenlandschaft wird hierdurch insgesamt in markanter Weise vom Thema Film geprägt.

Die filmische Straßenlandschaft herausgenommen und als Palimpsest verstanden, wurde in Potsdam in vier Phasen eingeschrieben. Diese Einschreibphasen markieren (teils historische) Zeitabschnitte, in denen verschiedene Autor_innen mit unterschiedlichen Interessenslagen sowie an unterschiedlichen Orten in Potsdam die filmische Straßenlandschaft begründet bzw. weiterentwickelt haben. Die erste Einschreibphase umfasst jene Vorgänge, durch die

und Fernando Sánchez Costa: *Street names, politics of memory and social debate in Republican Barcelona (1931–1936): A theoretical reflection and case study*, in: *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, Bd. 4, Nr. 1, 2012, 3–19, hier 5–6.

⁴ Laut Christian Loyal-Wieck, *Sachbearbeiter Straßenverwaltung der Stadt Potsdam*, per E-Mail vom 11.8.2020 an Anna Luise Kiss.

⁵ Der Straßennamenpool ist hier zu finden: <https://vv.potsdam.de/vv/oe/17301010000008226.php#tab-links>. Aktuell sind darin 68 Personen verzeichnet, darunter 15 Frauen (22,1 Prozent).

⁶ Laut Christian Loyal-Wieck, *Sachbearbeiter Straßenverwaltung der Stadt Potsdam*, per E-Mail vom 11.8.2020 an Anna Luise Kiss.

die ersten filmischen Straßen in Potsdam aufgetreten sind (Abschnitt 9.1), die zweite jene, durch die es Ende der 1980er Jahre zu einer deutlichen Erweiterung der filmischen Straßenlandschaft gekommen ist (Abschnitt 9.2). Die dritte Phase setzte in den 1990er Jahren ein (Abschnitt 9.3), und die jüngste und vierte Phase steht mit dem Stadtteil **Groß Glienicke** in Verbindung und umfasst die Jahre 2012 und 2017 (Abschnitt 9.4). Nachfolgend werden die vier Einschreibphasen rekonstruiert und ein Zwischenfazit (Abschnitt 9.5) gezogen.

9.1 Erste Einschreibphase

Im Gegensatz zu den meisten Einschreibungen ab den 1980er Jahren waren diejenigen der ersten Phase nicht von Dauer. Gleich der erste bekannte Einschreibversuch von filmbezogenen Namen, die **Peter-Heuser-Straße**, die in **Babelsberg** lag, ist heute nicht mehr im Stadtbild präsent. Zu dieser Straße heißt es bei **Klaus Arlt**: „In den 1930er Jahren erwähnte Bezeichnung für die ehemalige Einfahrt zum **Studio Babelsberg** von der Stahnsdorfer Straße aus, vermutlich benannt nach dem von 1919 bis 1927 tätigen Filmwirtschaftler, Stummfilmautor und -regisseur **P. Heuser**.“⁷

Der 1880 geborene **Peter Heuser** stammte aus Köln und war zunächst in der Zigarettenindustrie tätig.⁸ In den 1910er Jahren begann er, sich umfänglich unternehmerisch in der Filmindustrie zu betätigen.⁹ Hierdurch trat **Heuser** als Generaldirektor der Rheinischen Lichtbild AG hervor, einer Kölner Filmfirma, die „als ‚Gegen-Ufa‘ [1918] ins Leben gerufen“¹⁰ wurde und aus einem Zusammenschluss von Lichtspielhäusern, Verleih- sowie kleineren Produktions-

⁷ **Arlt**: *Die Straßennamen der Stadt Potsdam*, 88.

⁸ Vgl. Kurt Weiden: *Neubabelsberg. Die historische Entwicklung der Villen-Colonie Neubabelsberg*, Potsdam 2016, 135.

⁹ Vgl. Corinna Müller: Licht-Spiel-Räume, in: Wolfgang Jacobsen (Hg.): *Babelsberg. 1912 Ein Filmstudio 1992*, Berlin 1992, 9–32, hier 28.

¹⁰ Corinna Müller: Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte, in: Corinna Müller, Harro Segeberg (Hg.): *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/06–1918)*, München 1998, 43–75, hier 70.

unternehmen bestand.¹¹ In die Rheinische Lichtbild AG gingen in der Folge die Produktionsfirma Deutsche Bioscop GmbH und das Babelsberger Studiogelände ein.¹² 1919 wurde daraus die Deutsche Bioscop AG, der Firmensitz wurde nach Berlin verlegt,¹³ und Heuser bezog eine Villa in Neubabelsberg.¹⁴ Zwischenzeitlich handelte es sich bei Heusers Firma, nach der Ufa, um das „zweitgrößte[...] Filmimperium Deutschlands mit zahlreichen Verleihfirmen, Kopieranstalten, Kinotheatern und Filmfabriken“¹⁵. Da der Fokus primär auf dem Verleih von Filmen und nicht auf ihrer Produktion lag, bescherte das Filmfirmen-Konglomerat Heuser rote Zahlen, weshalb er schon Ende 1919 sein Aktienpaket an der Rheinischen Lichtbild AG verkaufte und sich aus der Geschäftsleitung zurückzog.¹⁶ Für die Deutsche Bioscop AG schloss sich eine Fusion mit der Decla (Deutsche Eclair) an, sodass die Firma zur Decla-Bioscop AG wurde. 1921 ging die Decla-Bioscop in die 1917 gegründete Universum-Film AG (Ufa) ein, und auch das Babelsberger Studiogelände wurde der Ufa einverleibt.¹⁷ Heuser hatte schon ein Jahr zuvor die noch in seinem Besitz befindlichen Kinos an die Ufa verkauft.¹⁸

Aufgrund fehlender Quellen muss es Spekulation bleiben, wer die Straße nach Peter Heuser benannt hat und wann genau sie gestrichen wurde. Es kann aber zumindest die Vermutung aufgestellt werden, dass Heuser selbst die Benennung 1919 forciert hat, um als Konkurrent zur Ufa das Studiogelände in Babelsberg symbolisch in Besitz zu nehmen. Doch spätestens mit dem Aufgehen der Heuser-Filmfirmen und -Kinos im Ufa-Konzern und dem Übergang des Studiogeländes in die Ufa dürfte 1922 eine Streichung der Benennung stattgefunden haben. Damit bleibt aber der Kölner Unternehmer Peter Heuser der

¹¹ Vgl. Wolfgang Mühl-Benninghaus: *Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg*, Berlin 2004, 330.

¹² Vgl. Müller: Variationen des Kinoprogramms, 70.

¹³ Vgl. Mühl-Benninghaus: *Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung*, 332.

¹⁴ Vgl. Weiden: *Neubabelsberg*, 135.

¹⁵ Christian Dirks: Alfred Rosenthal: Hugenbergs bester Mann, in: Irene Stratenwerth, Hermann Simon (Hg.): *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt*, Berlin 2004, 80–91, hier 83.

¹⁶ Vgl. Müller: Licht-Spiel-Räume, 28.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Vgl. ebd.

Erste, der in Potsdam auf die Idee gekommen ist, den Film sowie seine persönliche Bedeutung als Filmunternehmer in die Straßenlandschaft einzuschreiben.

Auch die Filmakademiestraße und die Ufastraße, die im Stadtteil **Babelsberg** zu finden waren, existieren nicht mehr. Beide Straßen erhielten 1938 ihren filmbezogenen Namen¹⁹ und sind mit den Plänen des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda **Joseph Goebbels** (1897–1945) verbunden, die deutsche Filmindustrie unter nationalsozialistische Kontrolle zu bringen, sowie mit dem gemeinsamen Vorhaben von **Goebbels**, Lokalpolitiker_innen und der Ufa-Leitung, in **Babelsberg** eine gigantische Filmstadt zu errichten: Mit der Machtergreifung zielten die Nationalsozialist_innen durch Gesetze, Erlasse sowie durch Erpressung, Entlassungen und Berufsverbote auf eine Zentralisierung und Gleichschaltung der Filmindustrie in Deutschland.²⁰ „In den Kanon von Maßnahmen der staatlichen Kontrolle und Lenkung des Filmwesens gehörte auch die Schaffung einer Filmakademie“²¹, zu der am 18. März 1938 durch den nationalsozialistischen Reichskanzler **Adolf Hitler** ein entsprechender Erlass erging: Die Filmakademie mit ihrem Standort in **Babelsberg** sollte „zur Sicherung der Fortentwicklung des Filmwesens, insbesondere der Filmkunst im Geiste des Nationalsozialismus“ errichtet werden und der unmittelbaren „Aufsicht des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda“²² unterstehen.

Der Aufbau der Filmakademie entwickelte sich parallel zu jenen Plänen weiter, das **Babelsberger** Studiogelände umfassend um- und auszubauen. Die Aus-

¹⁹ Vgl. **Arlt**: *Die Straßennamen der Stadt Potsdam*, 30, 46, 101 und 105.

²⁰ Vgl. **Almuth Püschel**: „... die bedeutendste der Welt“. Das Projekt der Filmstadt Babelsberg 1937–1943, in: Dietrich Eichholtz (Hg.): *Brandenburg in der NS-Zeit. Studien und Dokumente*, Berlin 1993, 139–168, hier 141, Ulrike Bartels: *Die Wochenschau im Dritten Reich. Entwicklung und Funktion eines Massenmediums unter besonderer Berücksichtigung völkisch-nationaler Inhalte*, Frankfurt/M. 2004, 9–10 und Peter Meyers: *Film im Geschichtsunterricht. Realitätsprojektionen in deutschen Dokumentar- und Spielfilmen von der NS-Zeit bis zur Bundesrepublik. Geschichtsdidaktische und unterrichtspraktische Überlegungen*, Frankfurt/M. 1998, 75–78.

²¹ **Püschel**: „... die bedeutendste der Welt“, 141.

²² **Adolf Hitler, Joseph Goebbels**: *Erlaß des Führers und Reichskanzlers über die Errichtung der Deutschen Film-Akademie. Vom 18. März 1938*, in: *Reichsgesetzblatt. Teil I*, 25.3.1938. Siehe auch **Püschel**: „... die bedeutendste der Welt“, 141.

baupläne der Ufa trafen sich wiederum mit dem Vorhaben, das Studiogelände zu einer eigenständigen Filmstadt werden zu lassen. Ein Ansinnen, das zunächst von lokalen Politiker_innen und Beamt_innen ausging. Die verschiedenen Ausbau- und Expansionsvorstellungen kulminierten in einer gemeinsamen Ausschreibung unter dem Protektorat von Goebbels.²³ Am 16. Juni 1938 wurden Architekt_innen eingeladen, sich an der Ausschreibung zum Entwurf einer Filmstadt zu beteiligen.²⁴ Der erste Preis ging an Emil Fahrenkamp.²⁵ Neben der Filmakademie sollten in den Bauplänen für die Filmstadt, so die Historikerin Almuth Püschel, das Institut für Kulturfilmschaffen, das Verwaltungsgebäude der UFA, ein weiteres Institut, das ebenfalls kulturellen Zwecken dient, das Studienheim für die Schüler und Schülerinnen der Akademie, ein Rathaus, eine Stadthalle, ein Bahnhofsgebäude, ein zentrales Postamt, das Präsidialgebäude des Roten Kreuzes, das Filmhotel, Geschäfts- und Wohnhäuser, Kinos, Läden, Restaurationen [Gaststätten, Anm. A. L. K.] usw. ihre Berücksichtigung finden.²⁶

Dem Architekten Fahrenkamp schwebte vor, dass die „Filmstadt [...] die bedeutendste der Welt werden“²⁷ sollte, und auch der Oberbürgermeister von Babelsberg, Kurt Benz, hatte ein deutsches Hollywood vor Augen.²⁸ Die Filmakademiestraße war als „Hauptdurchgangsstraße für die Filmstadt“²⁹ konzipiert. Die Ufastraße war ebenfalls als Teil der Filmstadt in der Jury-Begründung zum Architekturwettbewerb vorgesehen.³⁰ Die Filmakademie wurde etwa 1940 unter anderem aufgrund zu hoher Kosten und Unzufriedenheit mit der Leitung bereits wieder geschlossen,³¹ und auch die Errichtung der Filmstadt kam aufgrund des

²³ Vgl. Almuth Püschel: Drehort Babelsberg – Die Filmstadt, in: Förderkreis Böhmisches Dorf Nowawes-Neuendorf e.V., Almuth Püschel (Hg.): *Neuendorf – Nowawes – Babelsberg. Stationen eines Stadtteils*, Horb am Neckar 2000, 109–121, hier 115.

²⁴ Vgl. Püschel: „... die bedeutendste der Welt“, 142–143.

²⁵ Vgl. ebd., 147.

²⁶ Ebd., 143.

²⁷ Fahrenkamp in einem Brief vom 22.1.1942 an den Oberbaurat Stephan, zit. n. ebd., 164.

²⁸ Vgl. ebd., 154.

²⁹ Ebd., 146.

³⁰ Vgl. ebd., 147.

³¹ Vgl. Clemens Zimmermann: Filmwissenschaft im Nationalsozialismus – Anspruch und Scheitern, in: Armin Kohnle, Frank Engehausen (Hg.): *Zwischen Wissenschaft und*

Zweiten Weltkrieges zum Erliegen.³² Die Filmakademiestraße wurde 1945 zur **August-Bebel-Straße**³³ und die Ufastraße 1948 zur Stahnsdorfer Straße.³⁴

9.2 Zweite Einschreibphase

Nach den ersten filmischen Einschreibversuchen in **Babelsberg** dauerte es ungefähr 40 Jahre, bis eine zweite Phase der filmischen Neubenennungen von Straßen einsetzte. Ende der 1980er Jahre wurden im Potsdamer Stadtteil **Drewitz** gleich 20 Straßen nach Filmschaffenden benannt. Beim Stadtteil **Drewitz** handelt es sich um eines der letzten Neubaugebiete der DDR und um einen sogenannten „komplexen Wohnungsbau“³⁵, eine Bezeichnung, die auf den Begriff des sozialistischen Wohnkomplexes zurückgeht.³⁶ Diese Form des Wohnungsbaus war Teil eines Programms, mit dem die DDR seit den 1970er Jahren das Ziel verfolgte, die Anzahl der Wohnungen zu steigern und für eine Verbesserung der Wohnqualität zu sorgen.³⁷ Beim „komplexen Wohnungsbau“ handelte es sich um industriell hergestellte Neubaugebiete, in denen es an nichts fehlen

Politik. Studien zur deutschen Universitätsgeschichte, Stuttgart 2001, 203–217, hier 214 und anonym: *Die Ufa-Lehrschau und die Deutsche Filmakademie*, in: *filmportal.de*.

³² Vgl. **Püschel**: „... die bedeutendste der Welt“, 158–164.

³³ Vgl. **Arlt**: *Die Straßennamen der Stadt Potsdam*, 30 und 46.

³⁴ Vgl. ebd., 101 und 105.

³⁵ Rat des Bezirkes Potsdam: Bestätigung der Bebauungskonzeption zur Ergänzung der Aufgabenstellung Wohnkomplex Potsdam-Drewitz (Beschluss), Beschluss-Nr. 0221/86, 15.10.1986, *Stadtarchiv Potsdam*, Signatur Soz/04180, 55–56, hier 56. Unter einer Archivsignatur können mehrere Dokumente enthalten sein, die nicht nummeriert sind und eigene Seitenzahlen haben (können). In einem solchen Falle werden in der betreffenden Archivmappe alle zu einer Signatur gehörenden Blätter zusätzlich durchnummeriert. Um Missverständnisse zu vermeiden, sind bei dieser und ähnlichen Archivquellen nicht die Seitenzahlen des jeweiligen Dokumentes, sondern die Nummern der Blätter der entsprechenden Signatur angegeben. In anderen Fällen sind die Dokumente nummeriert, weshalb diese Nummern an die Stelle der Seitenzahlen treten, z. B. „Drucksache Nr. 00/0733“.

³⁶ Vgl. Frank Betker: *„Einsicht in die Notwendigkeit“*. *Kommunale Stadtplanung in der DDR und nach der Wende (1945–1994)*, Stuttgart 2005, 145–146.

³⁷ Vgl. ebd., 129, 146 und 193–195.

sollte: vom Supermarkt und Arztpraxen über Kindergärten, Schulen und Freizeiteinrichtungen bis hin zum Seniorenheim. Bereits in der Planung wurde ein spezifisches Thema gesetzt, das sich durch Straßenbenennungen, Namen für Freizeiteinrichtungen und Kunst am Bau wie ein roter Faden durch die neuen Wohngebiete schlängeln sollte. Ziel war es, mit der umfassenden thematischen Gestaltung den neuen Wohnkomplexen eine kulturelle Identität zu geben.

Während für die Potsdamer Neubaugebiete Waldstadt I Schriftsteller_innen und Dichter_innen und Waldstadt II Kommunist_innen und Sozialist_innen als Thema gewählt wurden, sollte für Drewitz der Film das Leitmotiv darstellen.³⁸ In den entsprechenden Planungsunterlagen ist zu lesen, dass „die Gebäude durch Architekturelemente und Freiflächen unter Einbeziehung architekturbezogener Kunst wirkungsvoll zu gestalten“ seien, um „für die künftigen Bewohner im Wohngebiet angenehme Wohnbedingungen“³⁹ zu schaffen. In der für Drewitz vorgelegten „Gestaltungskonzeption bildende und angewandte Kunst“⁴⁰ – bei deren Entwicklung auch Vertreter_innen des DEFA-Studios für Spielfilme, des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden und der Hochschule für Film und Fernsehen sowie der ehemalige, langjährige DEFA-Direktor Albert Wilkening beratend einbezogen waren⁴¹ – wurde die Themenwahl damit begründet, dass Potsdam der Wirkungsort „der nationalen sozialistischen Filmproduktion, der DEFA“ sei, „die in den traditionsreichen, aber auch widersprüchlichen Ateliers des deutschen Films ihre Arbeitsstätte gefunden hat“⁴². Verwiesen wurde auf die Anfänge des Babelsberger Filmstudios im Jahre 1912 und festgestellt: „Die Begriffe Babelsberg und Filmproduktion erlangten Weltruf. Bedeutende Persönlichkeiten der Weltfilmkunst waren hier zu Hause oder haben hier gewirkt“⁴³, bis sich die Nationalsozialist_innen das

³⁸ Vgl. Arlt: *Die Straßennamen der Stadt Potsdam*, 13.

³⁹ Rat des Bezirkes Potsdam: Bestätigung der Bebauungskonzeption zur Ergänzung der Aufgabenstellung Wohnkomplex Potsdam-Drewitz, 56.

⁴⁰ Heinz Fürstenberg, Werner Gottmann, Wolfgang Haupt, Hans Joachim Kölling: Potsdam – Wohnkomplex Drewitz. Gestaltungskonzeption bildende und angewandte Kunst, Stand November 1988, *Stadtarchiv Potsdam*, Signatur Soz/04180, 108–124.

⁴¹ Ebd., 108.

⁴² Ebd., 111.

⁴³ Ebd.

Studio aneigneten. Nach 1945 habe sich in Potsdam „die sozialistische Filmkunst der DDR“⁴⁴ entwickelt.

All das sind, in Stichpunkten dargestellt, Gründe, die eine Würdigung von Persönlichkeiten, Filmen, Filmhelden und Begebenheiten im öffentlichen, gesellschaftlichen Leben einer Filmstadt, wie sie Potsdam darstellt, regelrecht verlangen.⁴⁵

Das gestalterische Konzept für Drewitz sah unter anderem einen „begehbaren Brunnen“ vor, der dem „Filmspaß gewidmet[...]“⁴⁶ werden sollte. Filmkomiker_innen sollten „mit karikaturistisch überhöhten kleinen Plastiken und expressiver Farbigkeit in Keramik und Emaille“⁴⁷ im öffentlichen Raum präsent sein. Es wurden Überlegungen dazu angestellt, dass die Würdigung von Komiker_innen „möglicherweise auch über den nationalen Rahmen hinaus“ gehen und ein „Bogen zur internationalen Geschichte des heiteren Films gespannt werden“⁴⁸ könnte. Eine Gaststätte sollte nach dem Tonfilmklassiker *Der blaue Engel* (1930, Regie: Josef von Sternberg), ein Jugendklub nach dem proletarischen Film *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (1932, Regie: Slatan Dudow) und eine Vorschul-Einrichtung nach dem Kinderfilm *Alfons Zitterbacke* (1966, Regie: Konrad Petzold) benannt werden. Der Dokumentarfilmregisseur Andrew Thorndike war als Namenspatte für eine Oberschule angedacht und die Schauspielerin Henny Porten für ein Feierabendheim.⁴⁹ Es war vorgesehen, mit der Benennung nach Porten „eine große Darstellerin des deutschen Films“ zu ehren; des Weiteren wollten die Planer_innen mit der Benennung „den Bewohnern zu freundlicher Identifikation verhelfen“⁵⁰. In der Gaststätte „Der blaue Engel“ war eine „Kinobar“ geplant, „um Filmvorführungen für Kinderfilm- und Filmklubveranstaltungen in kleiner Form zu ermöglichen“⁵¹. Den Jugendlichen im

⁴⁴ Ebd., 112.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd., 114.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., 122.

⁴⁹ Vgl. Rat der Stadt Potsdam: Beschluß zur Benennung der Straßen im 1. Teilkomplex des Neubaugebietes Drewitz (Beschlussvorlage), 18.5.1988, *Stadtarchiv Potsdam*, Signatur A1./1490, 92–103, hier 95.

⁵⁰ Fürstenberg u. a.: Potsdam – Wohnkomplex Drewitz, 121.

⁵¹ Ebd., 120.

neuen Wohngebiet wollte man „die Möglichkeit zur Wiedergabe von Filmen“⁵² geben. Zur Diskussion stand, den Bodenbelag des geplanten Fußgängerbereiches in Drewitz „als perforierte[n] Filmstreifen“⁵³ zu gestalten. Insgesamt war die ursprüngliche Planung dadurch gekennzeichnet, das Thema Film durch einen Bezug „auf hervorragende Persönlichkeiten der progressiven Filmgeschichte“⁵⁴ umzusetzen, die in Drewitz geehrt werden sollten. Außerdem sollte das Thema Film durch eine Erinnerung „an wichtige Filme der Vergangenheit und Gegenwart“ sowie durch „typische Assoziationen zu Begriffen der Filmkunst und Filmtechnik“⁵⁵ für die Bewohner_innen präsent gemacht werden.

Die ursprünglich vorgesehenen Einrichtungen und viele der Benennungen hat es in Drewitz jedoch nie gegeben. Der Niedergang der DDR und die Wiedervereinigung führten dazu, dass der Wohnkomplex und insbesondere die Pläne zum kulturellen Leitmotiv nicht im vollen Umfang umgesetzt wurden. Immerhin wird heute ein tatsächlich realisiertes Plattenbau-Ensemble „Rolle“ genannt (in Anlehnung an eine Filmrolle)⁵⁶ – diesen Namen sollte ursprünglich die Fußgängerzone tragen –, und auch viele der filmischen Straßennamen wurden umgesetzt und sind geblieben. Zurückgehend auf den Beschluss aus dem Jahre 1988 sind heute 20 Straßen in Drewitz nach Filmschaffenden benannt.⁵⁷ Im September 2000 kam zusätzlich der Ernst-Busch-Platz hinzu,⁵⁸ der mittelbar zur zweiten Einschreibphase gehört.

Die 21 in Drewitz vorzufindenden Filmschaffenden lassen sich am besten nach dem Merkmal Phase ordnen (siehe Tabelle 17 in Kapitel 8). Dem ur-

⁵² Ebd., 112.

⁵³ Ebd., 122.

⁵⁴ Ebd., 113.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Vgl. ProPotsdam: Wir schaffen völlig neue Angebote. Jörn-Michael Westphal, Geschäftsführer der GEWOBA, über die Sanierung der Drewitzer „Rolle“, in: *Wohnen in Potsdam. Das GEWOBA-Servicemagazin*, März 2016, 20.

⁵⁷ Siehe Rat der Stadt Potsdam: Beschluß zur Benennung der Straßen im 1. Teilkomplex des Neubaugebietes Drewitz.

⁵⁸ Siehe Stadtverordnetenversammlung der Stadt Potsdam (SVV): Benennung des Stadtplatzes in Potsdam Drewitz (Beschlussvorlage), 21.8.2000, *Stadtarchiv Potsdam*, Signatur 12/0471, Drucksache Nr. 00/0733.



Abbildung 6: Straßenschild der Asta-Nielsen-Straße als Beispiel für die Würdigung von Pionier_innen des frühen Kinos in Drewitz.

sprünglichen Ziel der DDR-Planer_innen entsprechend, die Potsdamer Filmgeschichte abzubilden, werden in Drewitz mit Oskar Meßter, Guido Seeber und Asta Nielsen drei Personen mit Straßennamen gewürdigt, die als Pionier_innen des frühen Kinos bzw. als Gründungsfiguren des Studio Babelsberg betrachtet werden können: In der Beschlussvorlage des Rates der Stadt Potsdam aus dem Jahre 1988 werden Meßter und Seeber ausdrücklich als Filmpioniere vorgestellt.⁵⁹ Der erstere aufgrund seiner „selbsterfundenen [Film-]Apparaten“⁶⁰, der letztere, weil er „in Babelsberg das erste Glashausatelier errichten ließ“⁶¹. Nielsen (Abbildung 6) steht mit ihrer Rolle in *Der Totentanz* (1912, Regie: Urban Gad) – dem ersten Spielfilm, der in Babelsberg gedreht wurde – für die Gründung des Studio Babelsberg und den Beginn der Spielfilmproduktion im Jahre 1912. In den selben Kontext kann auch Paul Wegener gebracht werden, der zwar aufgrund seiner Tätigkeit für den frühen Stumm- und den späteren NS-Film als Meister der Übergänge gewertet werden kann, im Drewitzer Benennungskontext aber als früher Begründer des „Film[s] als Kunst“⁶² Würdigung erfahren sollte.

⁵⁹ Siehe Rat der Stadt Potsdam: Beschluß zur Benennung der Straßen im 1. Teilkomplex des Neubaugebietes Drewitz, 99 und 100.

⁶⁰ Ebd., 99.

⁶¹ Ebd., 100.

⁶² Ebd., 101.



Abbildung 7: Straßenschild der **Friedrich-W.-Murnau-Straße** als Beispiel für die Würdigung von Stummfilm-Meistern in **Drewitz**.

Weiter geht es in der filmhistorischen Zeitachse mit den Stummfilm-Meistern **Erich Pommer**, **Ernst Lubitsch**, **Friedrich W. Murnau** und **Fritz Lang**, die mit ihren bis heute weltweit anerkannten Großfilmproduktionen der 1920er Jahre dem **Studio** zu internationalem Ruhm verhalfen. Genannt seien **Lubitschs** *Madame DuBarry* (1919), **Murnaus** *Der letzte Mann* (1924) und **Langs** *Metropolis* (1927), die letzten beiden von **Pommer** produziert. In der Beschlussvorlage heißt es etwa, **Murnau** (Abbildung 7) gelte als „deutsche[s] Filmgenie“⁶³ und **Lang** habe „dem deutschen Film vor 1933 zur Weltgeltung“⁶⁴ verholfen.

Mit **Hertha Thiele** (Abbildung 8), die in *Mädchen in Uniform* (1931, Regie: **Leontine Sagan**) mitspielte – einem von einem Frauenteam realisierten Film, in dem gleichgeschlechtliche Liebe thematisiert wird –, und mit **Ernst Busch**, der neben **Thiele** in *Kuhle Wampe* zu sehen war – einem dezidiert proletarischen Film –, wird auf die „kurze[...] Phase des proletarisch-revolutionären Spielfilms in der Weimarer Republik“⁶⁵ verwiesen.

⁶³ Ebd., 99.

⁶⁴ Ebd., 98.

⁶⁵ Michael Duchardt, Marc Silberman, Burkhardt Lindner, Raimund Gerz, James K. Lyon: *Filme und Drehbücher*, in: Jan Knopf (Hg.): *Brecht-Handbuch. Prosa, Filme, Drehbücher* (Bd. 3), Stuttgart 2002, 417–478, hier 435.



Abbildung 8: Straßenschild des Hertha-Thiele-Weges als Beispiel für die Würdigung von zum Widerstand in der Weimarer Republik gehörenden Filmschaffenden in Drewitz.

Das NS-Filmschaffen ist in Drewitz nur implizit über die Meister der Übergänge vertreten (siehe Tabelle 17 in Kapitel 8). Insbesondere sticht mit dem Schauspieler Hans Albers ein regelrechter Star des nationalsozialistischen Filmsystems heraus. Ihm gegenüber stehen allerdings nicht nur die bereits erwähnten Filmpersönlichkeiten wie der Produzent Erich Pommer, der Regisseur Fritz Lang und die Schauspielerin Hertha Thiele, die als entschiedene Gegner_innen des Nationalsozialismus aus Deutschland emigrierten, oder der Drehbuchautor, Regisseur und Produzent Ernst Lubitsch, der sich in seinem Filmschaffen deutlich gegen das nationalsozialistische Deutschland wandte, sondern auch der Schauspieler Conrad Veidt – ein weiterer Meister der Übergänge, der sowohl dem Nazionalsozialismus als auch allen anderen Formen von Intoleranz den Rücken kehrte.

Die zentrale Säule stellt in Drewitz das DEFA-Filmschaffen dar: Mit Slatan Dudow wird ein Protagonist der ersten Regie-Generation des sozialistischen Filmstudios gewürdigt. In der Beschlussvorlage aus dem Jahre 1988 heißt es, dass er mit *Kuhle Wampe* einen der „weltanschaulich konsequentesten proletarischen Film[e] in Deutschland“ realisierte und „nach seiner Rückkehr aus der Emigration“ Filme drehte, die „das sozialistische Profil der DEFA prägten“⁶⁶, wie

⁶⁶ Rat der Stadt Potsdam: Beschluß zur Benennung der Straßen im 1. Teilkomplex des Neubaugebietes Drewitz, 97.



Abbildung 9: Die Konrad-Wolf-Allee, von der verschiedene filmische Straßen abgehen, führt durch den Stadtteil Drewitz.

z. B. *Unser täglich Brot* (1949). Gerade mit der Benennung nach dem Schauspieler Günther Simon – dem Darsteller des Arbeiterführers und KPD-Vorsitzenden Ernst Thälmann in den gleichnamigen Großproduktionen *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954, Regie: Kurt Maetzig) und *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955, Regie: Kurt Maetzig) – wurden aus der Sicht der DDR-Kulturpolitik ein Star der sozialistischen Filmkunst und seine filmischen Meilensteine markiert. Eine herausgehobene Stellung nimmt Konrad Wolf ein. Er war nicht nur, wie es in der Beschlussvorlage heißt, „Regisseur profilbestimmender

DEFA-Spielfilme⁶⁷, die weit über die DDR hinaus Beachtung fanden, sondern entfaltete auch „kulturpolitische Wirksamkeit u. a. als Präsident der Akademie der Künste der DDR“⁶⁸. Herausgehoben ist seine Stellung deshalb, weil ihm eine Allee gewidmet wurde, die durch das Wohnquartier einmal komplett hindurchführt und von der verschiedene filmische Straßen abgehen (Abbildung 9).

Der Fokus auf die DEFA ergibt sich jedoch nicht allein aus diesen drei Filmschaffenden, die eindeutig der DEFA zugeordnet werden können, sondern auch aus sechs weiteren Persönlichkeiten, die als Meister der Übergänge zu werten sind. So ist mit dem Szenografen **Willy Schiller**, der bereits unter den Nationalsozialist_innen für den Film tätig war, einer der Gründungsväter der DEFA Teil des Palimpsestes. Der Kameramann **Robert Baberske** arbeitete ebenfalls sowohl für die Ufa als auch für die DEFA. Für die Letztere drehte er über ein Duzend teilweise bis heute anerkannte antifaschistische und proletarische Filme und wurde mit dem Nationalpreis der DDR ausgezeichnet. In der Beschlussvorlage aus dem Jahre 1988 heißt es, dass er „von 1948 an [...] einer der profilierten Kameramänner der DEFA“⁶⁹ war. Der stets vielbeschäftigte Schauspieler **Eduard von Winterstein** meisterte den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm und von der Ufa zur DEFA. Dreifach zeichnete man ihn mit dem Nationalpreis der DDR aus, darüber hinaus mit dem **Goethepreis** in Ost-Berlin. Mit **Wolfgang Staudte** wurde jenem Regisseur eine Straße gewidmet, der mit *Die Mörder sind unter uns* (1946) den ersten DEFA-Film überhaupt realisierte – und dass, obwohl er vor dem Bau der Mauer zwischen Ost und West zu pendeln pflegte und seine Karriere nach 1955 im Westen vorsetzte. Der Theater- und Filmregisseur **Erich Engel** war bereits zur NS-Zeit als Regisseur tätig, rechnete aber mit dem DEFA-Aufarbeitungsfilm *Affaire Blum* (1948) in bemerkenswerter und preisgekrönter Form mit der NS-Diktatur ab. Obwohl auch er der DEFA den Rücken kehrte, ist auch ihm eine Straße gewidmet. Erwähnung findet in der Beschlussvorlage, dass er sich „in beiden Teilen Deutschlands“ nach dem Zweiten Weltkrieg für den „Wiederaufbau der Film- und Theaterarbeit [...] zur Verfügung“⁷⁰ gestellt habe. Der Schauspieler

⁶⁷ Ebd., 102.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd., 97.

⁷⁰ Ebd.



Abbildung 10: Ein Weg in Drewitz ist dem Schauspieler Willy A. Kleinau gewidmet.

Willy A. Kleinau war wie Staudte und Engel ein Pendler zwischen Ost und West. Er sollte aber nach der Drewitzer Beschlussvorlage als „einer der markantesten DEFA-Schauspieler in den 50er Jahren“⁷¹ hervortreten (Abbildung 10).

Bemerkenswert ist, dass mit der Benennung eines zentralen Platzes in Drewitz nach Ernst Busch im Jahre 2000 – also ein Jahrzehnt nach der Wiedervereinigung – die Ausrichtung der filmischen Straßenlandschaft auf das antifaschistische und sozialistische Filmschaffen als Identifikations- und Identitätsangebot im Alltag der

⁷¹ Ebd., 98.



Abbildung 11: Straßenschild des Ernst-Busch-Platzes in Drewitz.

Bewohner_innen markant unterstrichen wurde (Abbildung 11). Der Schauspieler und Sänger **Busch** stellte sich mit seiner künstlerischen Arbeit – dazu gehört, wie erwähnt, die Mitwirkung an *Kuhle Wampe* – zunächst in den Dienst des antifaschistischen Kampfes, später in den des Sozialismus der DDR.

9.3 Dritte Einschreibphase

Eine deutliche Erweiterung erfuhr das Palimpsest in den 1990er Jahren in **Babelsberg**, als die Studioleitung auf ihrem Gelände zehn Straßen nach Filmschaffenden benannt hat – allesamt nicht öffentlich zugänglich. Auch hier erfolgte eine Würdigung von Filmpersönlichkeiten, die mit der Studiogeschichte verknüpft sind, für die also – wie für die Mehrheit der Filmschaffenden in **Drewitz** – ein regionaler Bezug zu Potsdam festgestellt werden kann. Mit dem Regisseur **Georg Wilhelm Pabst** (Abbildung 12) und dem Regisseur, Drehbuchautor und Produzenten **Joe May** sind zwei Stummfilm-Meister auf dem Studiogelände gewürdigt worden, mit der Schauspielerin **Lilian Harvey** (Abbildung 12), dem Regisseur **Josef von Sternberg** und dem Komponisten **Friedrich Holländer** drei Pionier_innen des Tonfilms. Mit **Zarah Leander** ist eine Schauspielerin mit einer Straße geehrt worden, die dem nationalsozialistischen Filmschaffen zuzuordnen ist, während der Drehbuchautor und Regisseur **Billy Wilder**, dem ein Platz gewidmet wurde, als entschiedener Gegner der Nationalsozialist_innen aus Deutschland emigrierte und für das klassische Hollywood steht. Mit dem



Abbildung 12: Straßenschilder für den Regisseur **Georg Wilhelm Pabst** und die Schauspielerin **Lilian Harvey** auf dem Gelände des **Studio Babelsberg**.

Szenografen **Alfred Hirschmeier**, dem Regisseur **Heiner Carow** und dem langjährigen DEFA-Direktor **Albert Wilkening** wurde auch die DEFA-Geschichte des Studios berücksichtigt.

Im Laufe der Jahre kamen fünf weitere Straßen in der **Medienstadt Babelsberg** hinzu: drei davon 1998, eine 2011 und eine 2019. Außerhalb, aber in unmittelbarer Nähe des Studiogeländes wurde 1998 eine Allee nach der Schauspielerin **Marlene Dietrich** benannt (Abbildung 13). Die Namensgebung erfolgte abermals unter Beteiligung der Studioleitung, diesmal jedoch wurde sie von der Stadtverordnetenversammlung offiziell beschlossen.⁷² Des Weiteren wurden die Schauspieler **Emil Jannings** und **Heinrich George** mit einer Straße in der Nähe des Studiogeländes geehrt.⁷³ Hierdurch wurde der Fokus auf die Pionier_innen des Tonfilms nochmals verstärkt. Insbesondere die Produktion *Der blaue Engel* sticht hervor, denn neben dem Regisseur **Sternberg** und dem Komponisten **Holländer** (Abbildung 14) erfuhren nun auch die Hauptdarsteller_innen **Dietrich** und **Jannings** eine prominente Ehrung.

Durch die Erweiterung der Straßenlandschaft im Jahre 1998 kam es zugleich zu einer Akzentverschiebung in Richtung der NS-Zeit: Nachdem in den 1990er

⁷² Siehe SVV: Niederschrift der 54. öffentlichen Sitzung der Stadtverordnetenversammlung am 28.01.1998, *Stadtarchiv Potsdam*, Signatur 12/0113, Drucksache Nr. 98/087, 56.

⁷³ Vgl. ebd.



Abbildung 13: Die **Marlene-Dietrich-Allee** liegt direkt am **Studio Babelsberg**.

Jahren mit **Zarah Leander** ein Star des NS-Films eine Straße erhalten hatte (Abbildung 14), kamen mit **Emil Jannings** und **Heinrich George** nun zwei weitere NS-Stars hinzu. Diese Tendenz wurde erneut verstärkt, als 2011 – diesmal durch die Filmpark Babelsberg GmbH vorgeschlagen und durch die Stadtverordnetenversammlung beschlossen – ein Weg in unmittelbarer Nähe zum **Studio** und dem **Filmpark Babelsberg** nach **Heinz Rühmann** benannt wurde. **Rühmann** war ein prominenter Protagonist innerhalb der NS-Filmbranche, kann aber – wie auch **George** – zugleich als ein Meister der Übergänge angesehen werden: Bereits zur Zeit der **Babelsberger** Tonfilm-Operetten avancierte er zum Star, und er blieb



Abbildung 14: Zarah-Leander-Straße neben der Friedrich-Holländer-Straße auf dem Studiogelände in Babelsberg.



Abbildung 15: Dieser Platz in Babelsberg wurde nach Hedy Lamarr benannt.

auch nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges einer der beliebtesten Schauspieler Deutschlands.

Trotz eines NS-Schwerpunktes bildet die dritte Einschreibphase in Babelsberg zugleich ein deutliches Gegengewicht zum nationalsozialistischen Filmschaffen aus: Schon mit Billy Wilder, Friedrich Holländer, Joe May, Lilian Harvey und Marlene Dietrich waren auf dem Studiogelände oder in seiner unmittelbaren Nähe Filmpersönlichkeiten als Namensgeber_innen ausgewählt worden, die durch Emigration und teilweise auch durch ihr filmisches Schaffen ein Zeichen gegen das Nazi-Regime gesetzt hatten. Im Jahre 2019 erfolgte außerdem – auf

Vorschlag der konservativen Fraktion aus der Partei CDU und dem Aktionsbündnis Potsdam Nord/West – die Benennung eines Platzes in **Babelsberg** nach der Schauspielerin und Erfinderin **Hedy Lamarr** (Abbildung 15),⁷⁴ die sich insbesondere als Wissenschaftlerin gegen das Nazi-Regime engagierte.

9.4 Vierte Einschreibphase

Eine erneute größere Erweiterung des filmischen Palimpsestes erfolgte in **Groß Glienicke** – und zwar in den Jahren 2012 und 2017. Der Ort wurde zur Zeit der Berliner Mauer in zwei Teile getrennt. Seit 2003 ist der ehemalige Ostteil von **Groß Glienicke** in Potsdam eingemeindet. Der ehemalige Westteil gehört zum Berliner Stadtbezirk Spandau. Die Verbindungen zum Film sind für beide Teile vielfältig: Neben Dreharbeiten, die in **Groß Glienicke** immer wieder stattfanden,⁷⁵ waren es Filmschaffende der Ufa und der DEFA, die dort aufgrund der Nähe zum **Studio Babelsberg** dauerhaft wohnten oder Sommerhäuser bzw. Datschas hatten. Zu den **Groß Glienicker_innen** gehörten z. B. die Schauspieler_innen **Carl Raddatz**, **Maly Delschaft** und **Olga Tschschowa**, der Drehbuchautor und Regisseur **Egon Günther**, der Kameramann und Regisseur **Ernst Laude**, der Drehbuchautor, Dramaturg und Regisseur **Dieter Scharfenberg**

⁷⁴ SVV: Hedy-Lamarr-Platz in Potsdam (Antrag), 3.4.2019, *Ratsinformationssystem*, Drucksache Nr. 19/SVV/0333. Die im Ratsinformationssystem hinterlegten Dokumente lassen sich bequem finden, wenn man im Recherche-Feld die entsprechende Nummer der Drucksache als Suchkriterium eingibt.

⁷⁵ Beispielsweise wurden Teile des NS-Films *Kolberg* (1945, Regie: **Veit Harlan**) in **Groß Glienicke** gedreht. Häuser der Stadt Kolberg, des zentralen Handlungsortes, wurden hier aufgebaut und vor der Kamera in Flammen gesetzt; vgl. Alexander Vogel, Marcel Pieth: *Filmstadt Potsdam. Drehorte und Geschichten*, Berlin 2013, 177–179. 1960 wurden außerdem auf der damals westlichen Seite Szenen für *Der Rächer* unter der Regie von **Karl Anton** gedreht, einen der drei Teile der **Edgar-Wallace-Krimireihe**; vgl. ebd. Ferner nutzte der Regisseur **Egon Günther** für seine letzte Regiearbeit in der DDR, die deutsch-schweizerische Literaturverfilmung *Ursula* (1978), die Waldlandschaft am sogenannten **Groß Glienicker Bullenwinkel**; laut **Helga Schütz** in einem Telefonat vom 5.8.2020 mit Anna Luise Kiss und in einer E-Mail vom 6.8.2020 an dieselbe.



Abbildung 16: Dem Tierfilmer und Umweltaktivisten **Heinz Sielmann** ist in **Groß Glienicke** ein Ring gewidmet.

und die Schriftstellerin und Drehbuchautorin **Helga Schütz**.⁷⁶ **Schütz** ist unter den aktuell 42 Ehrenbürger_innen von Potsdam die einzige Frau. Sie lebte von 1962 bis 1980 in **Groß Glienicke**.⁷⁷

2012 fiel zunächst die Entscheidung, in einem neuen, hochpreisigen Wohngebiet in **Groß Glienicke** einen Straßenring nach **Heinz Sielmann** zu benennen (Abbildung 16). Die Hauptstraße sollte „einen Namen mit lokalen [sic!] bzw. regionalen [sic!] Bezug erhalten, der allerdings auch überregional bekannt ist, um so das Wohngebiet, welches im [sic!] Rande Potsdams liegt, besser bekannt zu machen“⁷⁸. **Sielmann** kann als Repräsentant der Film- und Fernsehproduktion der BRD gewertet werden. Als prominenter Tierfilmer und Umweltaktivist setzte er sich während seiner gesamten Karriere in Filmen und im Fernsehen für den Tier- und Umweltschutz ein.

⁷⁶ Zu den Bewohner_innen von Groß Glienicke siehe Annelies Laude: Etwas über die Einwohner unseres Ortes, in: Annelies Laude, **Ernst Laude** (Hg.): *Groß Glienicke. Geschichte und Geschichten*, Groß Glienicke 2005, 69–71. Die Information zu **Dieter Scharfenberg** stammt von **Helga Schütz** in einer E-Mail vom 6.8.2020 an Anna Luise Kiss.

⁷⁷ Laut **Helga Schütz** in einem Telefonat vom 5.8.2020 mit Anna Luise Kiss und in einer E-Mail vom 6.8.2020 an dieselbe.

⁷⁸ SVV: Straßenbenennung im OT Groß Glienicke in 14476 Potsdam, B-Plan GG Nr. 11A „Waldsiedlung“ – Heinz-Sielmann-Ring (Beschlussvorlage), 2.5.2012, *Ratsinformationssystem*, Drucksache Nr. 12/SVV/0247.

2017 hatte der Ortsbeirat gemeinsam mit dem Entwickler des neuen Wohngebietes entschieden, vier weitere Straßen nach Filmpersönlichkeiten zu benennen, um die Geschichte von **Groß Glienicke** als Wohn- und Inspirationsort von Filmschaffenden sowie die Beziehung zum **Studio Babelsberg** sichtbar zu machen. Der Ortsvorsteher **Winfried Sträter**: „Da südlich des alten Dorfkerns in **Groß Glienicke** seit den 1930-er [sic!] Jahren viele Kultur- und vor allem Filmschaffende wohnten, tragen nun im südlichen Quartier der Waldsiedlung mehrere Straßen Namen von Filmschaffenden.“⁷⁹

Mit Straßennamen bedacht wurden die Schauspielerinnen **Ida Wüst**, **Käthe Haack** und **Maly Delschaft** sowie die Kabarettistin und Schauspielerin **Edith Schollwer** (Abbildung 17). Die drei erstgenannten sind Meisterinnen der Übergänge, denn sie vollzogen den Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm und in die NS-Filmproduktion und waren auch nach 1945 vielbeschäftigte Schauspielerinnen. **Edith Schollwer** spielte von 1931 bis 1991 in zahlreichen Kinofilmen mit, war auf der Bühne und vor allem im Hörfunk zu erleben und später auch fürs Fernsehen tätig. Ihre Karriere als West-Berliner Star ist aufs Engste mit der deutsch-deutschen Teilung und der Mediengeschichte der BRD zur Zeit des Kalten Krieges verbunden.

Vergleichbar mit den Filmschaffenden in **Drewitz** kommen in **Groß Glienicke** durch die langen Karrieren der Schauspielerinnen diverse Phasen der lokalen Filmgeschichte zum Tragen – darunter auch die Tätigkeit für das NS-Filmwesen. Die Geschichte des über Jahrzehnte geteilten Ortes als Grenzgebiet aufgreifend, wurden zugleich Persönlichkeiten ausgewählt, deren Karrieren in besonderer Weise von der deutsch-deutschen Teilung und der Mediengeschichte der BRD erzählen (siehe **Tabelle 17** in Kapitel 8).

Anders als in den vorausgegangenen Einschreibungen wurde in **Groß Glienicke** nicht auf die ganz großen Namen der lokalen Filmgeschichte gesetzt. **Edith Schollwer**, **Ida Wüst**, **Käthe Haack** und **Maly Delschaft** sind Schauspielerinnen zweiten Ranges, die weniger in Hauptrollen, sondern vielmehr in fast unüberschaubar vielen handlungstragenden Nebenrollen zu erleben waren (siehe **Tabelle 16** in Kapitel 8). Hier wurde also die Erinnerungswürdigkeit nicht mehr wie zuvor primär über den ersten Rang als Pionier_in oder über andere film-

⁷⁹ **Winfried Sträter** in einer E-Mail vom 1.3.2020 an Anna Luise Kiss.

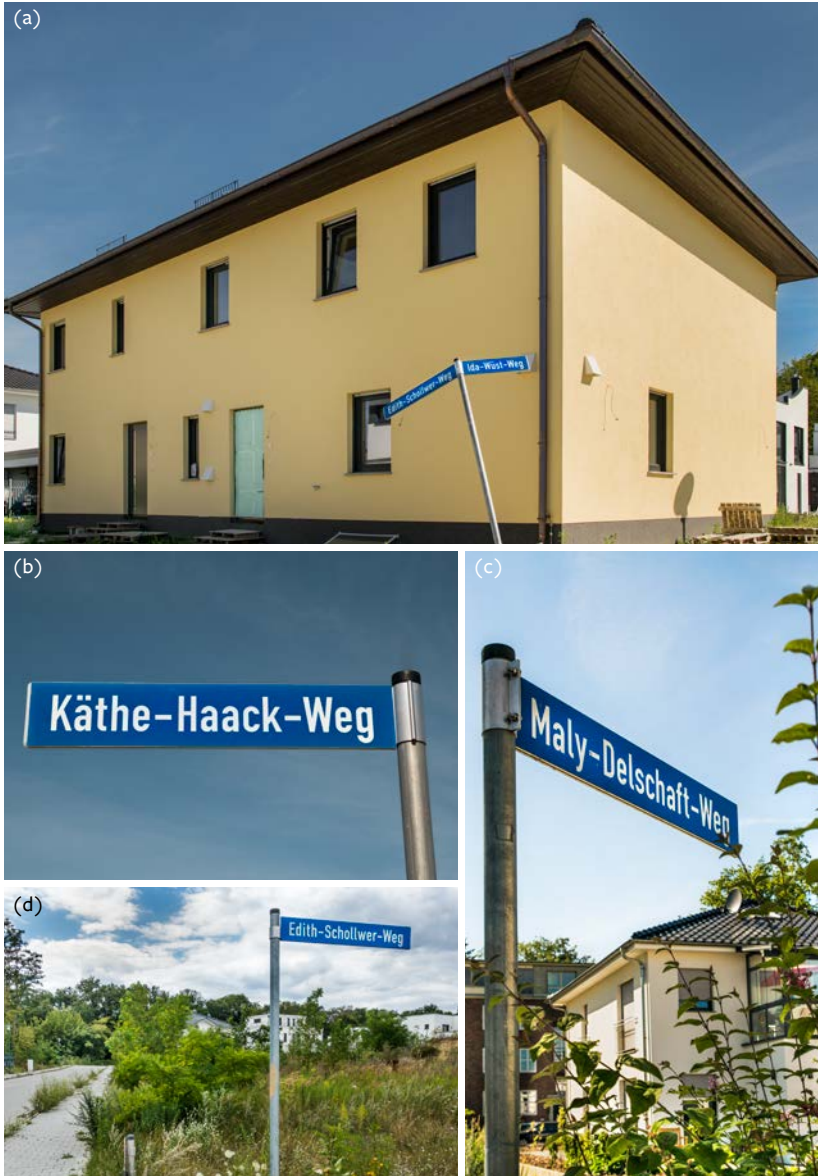


Abbildung 17: Straßenschilder in Groß Glienicke mit den Namen der Schauspielerinnen Ida Wüst (a), Käthe Haack (b) und Maly Delschaft (c) sowie der Kabarettistin und Schauspielerin Edith Schollwer (d).

historische Prominenz begründet, sondern über den Erfolg einer langanhaltenden und facettenreichen Karriere in prägenden Nebenrollen in Film- und Fernsehproduktionen. Mit **Heinz Sielmann**, ebenfalls zweiten Ranges, wurde außerdem erstmals ein Filmschaffender in die Straßenlandschaft eingeschrieben, der heute vielen vor allem durch seine Arbeit fürs Fernsehen bekannt sein dürfte, und der darüber hinaus nicht für den Spiel-, sondern für den Dokumentarfilm steht.

Des Weiteren wurde in **Groß Glienicke** – wie schon im Falle von **Hedy Lamarr** in **Babelsberg** – trotz des vorherrschenden regionalen Bezuges eine gewisse Lösung von der **Babelsberger** Studiogeschichte vollzogen. Zum einen, weil die Schauspielerinnen zwar auch im **Studio Babelsberg** drehten, ebenso stark aber auch Bezüge zu anderen Produktionsstandorten aufweisen; zum anderen, weil zwischen **Heinz Sielmann** und dem Studio Babelsberg keine direkte Beziehung besteht. Der Regionalbezug wurde hier durch seine Verbindung zur Brandenburger Landschaft hergestellt, für die er sich bewahrend einsetzte.

Mit der Erweiterung des Palimpsestes in **Groß Glienicke** geht schließlich eine bemerkenswerte Verschiebung einher: Die Geehrten sind überwiegend Frauen. In **Groß Glienicke** wurden im Jahre 2017 so viele Frauen wie in keinem Benennungsjahr zuvor gewürdigt (siehe **Tabelle 10** in Kapitel 8), wodurch sich ihr Anteil im filmischen Palimpsest damals von fünf auf neun erhöhte. Von den Stadtteilen, in denen filmische Straßennamen zu finden sind, weist **Groß Glienicke** heute genauso viele Frauen auf wie **Babelsberg** – nämlich vier –, wobei der Frauenanteil in **Groß Glienicke** mit 80,0 Prozent deutlich höher ausfällt als in **Babelsberg** mit 26,7 Prozent (siehe **Tabelle 11** in Kapitel 8).

9.5 Zwischenfazit: Ein Text der erfolgsorientierten Erinnerung

Die wohl in den 1910er Jahren benannte **Peter-Heuser-Straße** nimmt die Konsolidierung des **Studio Babelsberg** als groß angelegter Produktionsstandort vorweg. Die Filmakademiestraße (1938–1945) und die Ufastraße (1938–1948) gehörten zu einer Welle von Straßen-Neubenennungen, mit der die Nationalsozialist_innen ihre Ideologie im Alltag der Menschen zu verfestigen versuchten.⁸⁰ Diese Neu-

⁸⁰ Siehe dazu am Beispiel der Stadt Nürnberg Herbert Maas: **Nürnberger Straßennamen. Die Problematik der Straßenbenennung einer modernen Großstadt**, in: Verein für

benennungen waren begleitet von einer antisemitischen, homosexuellen- und ausländerfeindlichen Streichung von Straßennamen.⁸¹ Zugleich zeugen die Filmakademiestraße und die Ufastraße als verdeckte Schichten des Palimpsestes davon, wie sehr die Zentralisierungspolitik im Filmwesen und der Versuch, mit der **Babelsberger** Filmstadt Hollywood Konkurrenz zu machen, von ideologisch motiviertem Gigantismus geprägt waren, der sich in radikalen baulichen und die Straßenlandschaft umformenden Maßnahmen hätte ausdrücken können.

Die drei ersten filmischen Straßennamen Potsdams aus den 1910er und 1930er Jahren sind von einer lokalen Autor_innenschaft geprägt, der es um ein explizites und deutliches Einschreiben von unternehmerischem, ideologischem und politischem Herrschaftswillen ging – um das Schaffen von Tatsachen vor Ort, die sich jedoch nicht einlösen sollten. Die Ausradierung der **Peter-Heuser**-Straße bringt etwa den klaren Willen zum Ausdruck, den spezifischen Einschreibversuchen etwas entgegenzusetzen – und zwar aus der Perspektive der Ufa als ein unternehmerisch und politisch erfolgreicher Filmunternehmen. Die Umbenennungen der Filmakademiestraße und der Ufastraße sind wiederum Teil einer langandauernden Phase der Entnazifizierung der Straßenlandschaft und der symbolischen Wiedergutmachung mittels Straßennamen nach 1945.⁸² Insbesondere die Benennung der Filmakademiestraße nach **August Bebel**, dem Begründer der Sozialdemokratie, im Jahre 1945 setzte dem faschistischen Gigantismus, der die Pläne für die **Babelsberger** Filmstadt prägte, ein deutliches Zeichen der politischen Wende und eines symbolischen Neuanfangs entgegen.

Die erste große und bis heute die filmische Straßenlandschaft als Palimpsest prägende Welle der Benennungen im Stadtteil **Drewitz** markierte in einem Gestus des Rückblickes Stationen der Potsdamer Filmgeschichte als erinnerungswürdig. Über die Straßennamen wurde ein Bogen von den Anfängen des Films und vom Beginn der Produktion im **Studio Babelsberg** über die Stummfilm-Meister und

Geschichte der Stadt Nürnberg (Hg.): *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* (Bd. 81), Nürnberg 1994, 119–217, hier 160–167.

⁸¹ Vgl. ebd.

⁸² Siehe dazu ebd., 167–173. Siehe auch Ingrid Kühn: Umkodierung von öffentlicher Erinnerungskultur am Beispiel von Straßennamen in den neuen Bundesländern, in: Eichhoff u. a. (Hg.): *Name und Gesellschaft*, 303–317, hier 307.

den Widerstand in der Weimarer Republik bis in die damalige Gegenwart des DEFA-Filmschaffens gespannt. Mit der sich in **Drewitz** manifestierenden Version der lokalen Filmgeschichte, in der die Stars des NS-Filmschaffens fast vollständig ausgeklammert und die Leistungen der DEFA deutlich unterstrichen wurden, zeigt sich eine Autor_innenschaft, die von einer ideologisch grundierten Erinnerungspolitik geleitet wurde: Im Alltag der Menschen sollte das sozialistische Filmschaffen als leitendes Identifikations- und Identitätsangebot platziert werden.

Trotzdem kann bei dieser Benennungspraxis nicht von einer rein doktrinären Erinnerungspolitik gesprochen werden, denn mit neun Meistern der Übergänge kamen in **Drewitz** auch solche Persönlichkeiten zu Ehren, die für den NS-Film tätig waren, und insbesondere solche, die für westliche Produktionsfirmen arbeiteten oder gar der DDR ein Leben und Arbeiten im Westen vorzogen. Gerade die personellen Kontinuitäten, die zwischen der Ufa und der DEFA bestanden, sowie die Tatsache, dass einige Filmschaffende mit den ideologischen Vorgaben des sozialistischen Filmschaffens in Konflikt gerieten, wurden mit diesen Benennungen nicht verschleiert. Darüber hinaus haben mit den Stummfilm-Meistern **Erich Pommer**, **Friedrich W. Murnau**, **Fritz Lang** und vor allem **Ernst Lubitsch** solche Filmschaffende eine Würdigung erfahren, die später auch in Hollywood Karriere machten, wodurch die Anerkennung der filmhistorischen Leistungen Vorrang vor der Tatsache hatte, dass diese Filmemacher in einem kapitalistischen Filmsystem tätig waren (Abbildung 18).

Die **Babelsberger** Straßenbenennungen seit den 1990er Jahren vertiefen bestehende Grundzüge des filmischen Palimpsestes, wie sie in **Drewitz** angelegt wurden, weil auch die **Babelsberger** Autor_innenschaft den Fokus darauf legte, Meilensteine der Studiogeschichte zu präsentieren und einen filmhistorischen Bogen zu spannen, der aus den Benennungen herausgelesen werden kann. Außerdem erfolgte auch hier eine Konzentration auf Stars der Spielfilmgeschichte (siehe **Tabelle 16** in Kapitel 8). In **Babelsberg** sind ferner – wie schon in **Drewitz** – die männlichen Filmschaffenden in der Mehrzahl. Unter den insgesamt 36 Filmpersönlichkeiten, nach denen heute in **Babelsberg** und **Drewitz** Straßen benannt sind, finden sich nur 6 Frauen (siehe **Tabelle 11** in Kapitel 8). Sie alle sind trotz verschiedener Tätigkeiten im Filmbereich – z. B. als Produzentinnen – in erster Linie als Schauspielerinnen bekannt. Weibliches Filmschaffen wird damit vollständig auf die Arbeit vor der Kamera reduziert. Im Gegensatz dazu



Abbildung 18: Der Ernst-Lubitsch-Weg in Drewitz.

vertreten die männlichen Filmschaffenden die Berufe Schauspieler, Regisseur, Produzent, Kameramann, Szenograf, Komponist oder gar Studiodirektor (siehe [Tabelle 12](#) in Kapitel 8).

Des Weiteren wurde mit den Benennungen in [Babelsberg](#) das Palimpsest weiß fortgeschrieben. Zwar sind die Entstehungskontexte dieses Palimpsestes nicht mit jenen zu vergleichen, die in den USA zur systematischen und rassistisch motivierten Exklusion von Afroamerikaner_innen, People of Color und Indigenen aus den Straßenlandschaften führten. Dennoch ist festzustellen: Nicht-weißes Filmschaffen wurde aus der Repräsentationsstruktur herausgeschrieben.⁸³ Schließlich liegt der Schwerpunkt der Benennungen in [Babelsberg](#) und [Drewitz](#) auf europäischen und US-amerikanischen Filmschaffenden, selbst wenn die Benennungen auf dem nicht öffentlich zugänglichen Studiogelände in [Babelsberg](#) im Gegensatz zum öffentlichen Teil der Straßenlandschaft internationaler ausfallen (siehe [Tabelle 9](#) in Kapitel 8).

Insgesamt reproduzieren die Benennungen in [Babelsberg](#) und [Drewitz](#) zu einem gewissen Grade das Paradigma der klassischen Filmgeschichtsschreibung. Überspitzt formuliert, präsentiert sich die filmische Straßenlandschaft in [Babelsberg](#) und [Drewitz](#) in ähnlicher Form wie die Werke der klassischen Film-

⁸³ Vgl. in Anlehnung [Derek H. Alderman](#), [Joshua Inwood](#): [Street naming and the politics of belonging: spatial injustices in the toponymic commemoration of Martin Luther King Jr.](#), in: *Social & Cultural Geography*, Bd. 14, Nr. 2, 2013, 211–233, hier 219.

geschichtsschreibung, die als „Führer durch einen Heldenfriedhof“⁸⁴ bezeichnet werden können (siehe Kapitel 3). Diese Gemeinsamkeit ist bemerkenswert, weil die filmische Straßenlandschaft in zwei sehr unterschiedlichen Systemen, zu zwei auseinanderliegenden Zeitpunkten, von verschiedenen Autor_innen und damit unter sehr unterschiedlichen Bedingungen geschrieben wurde.

Allerdings wird die Reproduktion des klassischen filmhistoriografischen Paradigmas durch zwei Aspekte relativiert: Zum einen werden in *Babelsberg* – vermutlich durch den engeren Bezug der Benennenden zur filmischen Praxis – auch Berufe gewürdigt, die in der klassischen Filmgeschichte unterbeleuchtet geblieben sind, wie z. B. Szenografie, Komposition und Studioleitung (siehe Tabelle 13 in Kapitel 8). Dadurch kommen ansatzweise die vielen Abteilungen in den Blick, die neben Schauspiel, Regie und Produktion für einen Film erforderlich sind. Zum anderen handelt es sich bei *Babelsberg* und *Drewitz* um ein Palimpsest, dem keine rein heteronormative Einschreibung vorgeworfen werden kann. Durch *Conrad Veidt*, *Hertha Thiele* und *Heiner Carow* sind aus heutiger Perspektive wichtige Meilensteine des queeren Kinos – *Anders als die Andern* (1919, Regie: *Richard Oswald*), *Mädchen in Uniform* und *Coming Out* (1989, Regie: *Heiner Carow*) – mittelbar präsent (Abbildung 19). Außerdem sind mit *Friedrich W. Murnau*, *Lilian Harvey* und *Marlene Dietrich* Persönlichkeiten vertreten, die mit der von ihnen geschaffenen Filmästhetik, durch ihre Lebensführung oder durch ihre Starpersona einen Beitrag zu queerer Gleichberechtigung über die Filmbranche hinaus geleistet haben.

Was an der *Babelsberger* Fortschreibung der filmischen Straßenlandschaft als Palimpsest als eklatanter Unterschied zu *Drewitz* auffällt, ist, dass hier der Text um prominente Protagonist_innen des NS-Films erweitert wurde. In gewisser Weise füllen die Benennungen in *Babelsberg* damit die filmhistorische Lücke, die in *Drewitz* – abgesehen von *Hans Albers* – in Bezug auf die Stars des NS-Regimes festzustellen ist. Die Frage, warum man sich in *Babelsberg* mit *Zarah Leander*, *Emil Jannings*, *Heinrich George* und *Heinz Rühmann* im Laufe

⁸⁴ Gabriele Jutz, Gottfried Schlemmer: Vorschläge zur Filmgeschichtsschreibung. Mit einigen Beispielen zur Geschichte filmischer Repräsentations- und Wahrnehmungskonventionen, in: Knut Hickethier (Hg.): *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988*, Berlin 1989, 61–67, hier 62.



Abbildung 19: Mit der Conrad-Veidt-Straße ist in der filmischen Straßenlandschaft der Meilenstein des queeren Kinos *Anders als die Andern* aus dem Jahre 1919 mittelbar präsent.

der Zeit für mehrere Benennungen nach Stars des NS-Films entschied, kann nur spekulativ beantwortet werden: Ein praktischer Grund dürfte gewesen sein, dass bei der Benennung von Straßen keine Doppelungen mit vorhandenen Straßen im Stadtgebiet eintreten dürfen. Mit dem großen Konvolut prominenter Namen in Drewitz hatten die Studioleitung und die Filmpark Babelsberg GmbH eine ganze Reihe von Persönlichkeiten der Studio- und Filmgeschichte nicht mehr für die Benennung zur Verfügung. Insbesondere die Gründungsgestalten des Studios wie Oskar Meßter, Guido Seeber, Asta Nielsen und Paul Wegener sowie



Abbildung 20: Da in Drewitz bereits ein Weg nach Guido Seeber benannt worden war, konnte die Leitung des Studio Babelsberg auf diesen Namen nicht mehr zurückgreifen.

die Stummfilmgrößen wie Erich Pommer, Ernst Lubitsch, Friedrich W. Murnau und Fritz Lang waren bereits vergeben (Abbildung 20).

Ein weiterer Grund könnte in der Überzeugung gelegen haben, dass auch ein erinnerndes Bekenntnis zur NS-Vergangenheit des Studios erforderlich ist; oder aber der Gedanke, dass eine filmhistorische Persönlichkeit auch dann gewürdigt werden sollte, wenn ihre Bedeutung von der prominenten Mitwirkung an faschistischen Filmproduktionen überschattet wird. In einem solchen gedanklichen Kontext dürften als wichtiger Ausgleich jene Filmschaffenden angesehen worden sein, die sich dem Hitler-Regime verweigerten und in die Emigration gingen; zu ihnen gehören Joe May, Billy Wilder, Marlene Dietrich, Friedrich Holländer, Lillian Harvey und Hedy Lamarr. Die Würdigung einer Marlene Dietrich mit einer Allee sowie eines Billy Wilder und einer Hedy Lamarr mit einem Platz ziehen in den lokalen Text eine erkennbare Höherstufung des antifaschistischen Filmschaffens ein, was als eine Geste der Relativierung gegenüber dem gleichzeitigen Erinnern an NS-Filmstars verstanden werden kann (Abbildung 21).

Bei der Entscheidung für eine Ehrung trotz Starseins im NS-Filmwesen können außerdem marketingstrategische Überlegungen wie die internationale Bekanntheit eines Emil Jannings', Heinrich Georges, Heinz Rühmanns und einer Zarah Leander eine Rolle gespielt haben. Es kann angenommen werden, dass die Autor_innen mit den Namensgebungen andere Erwartungen hegten, als dies in Drewitz der Fall war: Die Drewitzer Autor_innen verfolgten mit



Abbildung 21: Auf dem Studiogelände in Babelsberg wurde der anti-faschistische Regisseur Billy Wilder mit einem zentralen Platz geehrt.

den öffentlichen Straßen primär das Ziel, ein mit der damaligen Kulturpolitik konformes Identifikationsangebot für die Bewohner_innen des neuen Stadtteils zu schaffen und ideologisch motiviert die Leistungen des sozialistischen Films in den Alltag der Menschen einzuschreiben. Die Babelsberger Autor_innen setzten, so meine These, die Straßenbenennungen sicherlich auch nach innen ein, d. h. für eine Identifikation mit der Geschichte des Standortes durch die Studio-Mitarbeiter_innen – vor allem aber als Marketing-Instrument, das nach außen, in Richtung potenzieller Produzent_innen, Unternehmer_innen und Investor_innen wirken soll. Aus der Logik heraus, dass es sich beim Studio Babelsberg seit den 1990er Jahren – wie beim angrenzenden Filmpark Babelsberg auch – um ein privatwirtschaftliches Unternehmen handelt und der Standort insgesamt von der lokalen Wirtschaftspolitik als Medienstadt Babelsberg beworben wird,⁸⁵ ergibt es Sinn, einen internationalen Welthit wie *Der blaue Engel*, den ersten Schauspieloscar-Preisträger Emil Jannings sowie international bekannte Schauspieler_innen wie Heinrich George, Heinz Rühmann und Zarah Leander im Stadtbild hervorzuheben, auch wenn ihre Karriere teilweise mehr als ambivalent beurteilt wird.

Diese These wird durch eine Umbenennung gestützt, die 2009 auf dem Babelsberger Studiogelände erfolgte: In diesem Jahr wurde aus der Heiner-Carow- die

⁸⁵ Siehe Landeshauptstadt Potsdam (Hg.): *Medienstandort Potsdam*, Potsdam 2013, 3.

Quentin-Tarantino-Straße. Mit der Umbenennung wollte die Studioleitung „Image-Pflege“⁸⁶ betreiben und darauf hinwirken, dass das Studio Babelsberg „als ein heutiges Filmstudio wahrgenommen“⁸⁷ wird. Durch die Benennung einer Straße nach einem noch lebenden und äußerst populären US-amerikanischen Regisseur wurde eine explizite Anbindung an das heutige Hollywood vorgenommen, nachdem es bereits eine Verknüpfung zum klassischen Hollywood durch Filmschaffende gab, die nach ihrer Emigration in den USA Karriere machten. Dieser Ansatz wurde genau zehn Jahre später durch die Benennung eines Platzes nach Hedy Lamarr, die zu einer ‚Filmgöttin‘ in Hollywood avancierte, durch politische Entscheider_innen aufgegriffen und bestärkt.

Die Autor_innen des Palimpsestes in Groß Glienicke machten im Vergleich vieles anders. Es erfolgte eine gewisse Lockerung des Bezuges zur Studiogeschichte, die Mediengeschichte der BRD wurde präsenter, nicht mehr nur der erste Rang – also die Stars der lokalen Filmgeschichte – wurden gewürdigt, und es wurde erstmals der Fokus auf die Straßenbenennung nach Frauen gelegt. Damit folgten die Benennungen in Groß Glienicke einer mittlerweile insgesamt kritischeren öffentlichen Reflexion von Straßenbenennungen⁸⁸ sowie einer lokal gewachsenen kritischen Sensibilität für die Tatsache, dass in Potsdam bei Benennungen von Straßen nach historischen Persönlichkeiten bislang mehrheitlich Männer ausgewählt worden waren.⁸⁹

Um dem Verhältnis von 46 Frauen (12,7 Prozent) zu 317 Männern (siehe Tabelle 1 in Kapitel 6)⁹⁰ entgegenzuwirken, beschloss die Stadtverordnetenver-

⁸⁶ dpa/JaHa: Quentin Tarantino bekommt Straße in Babelsberg, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 28.7.2009.

⁸⁷ Studio-Babelsberg-Sprecher Eike Wolf, zit. n. ebd.

⁸⁸ Derek H. Alderman und Joshua Inwood führen mehrere Beispiele dafür auf, wie Städte bewusst Straßenumbenennungen und -umwidmungen vornahmen, um marginalisierten Gruppen der Gesellschaft mehr öffentliche Sichtbarkeit zu verschaffen; siehe Alderman u. a.: *Street naming and the politics of belonging*, 216.

⁸⁹ Zur kritischen Reflexion der Dominanz von Straßenbenennungen nach männlichen Persönlichkeiten in Potsdam siehe Henri Kramer: *Nur wenige Straßen nach Frauen benannt. Ungleichgewicht in Potsdam*, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 26.10.2019.

⁹⁰ Mit diesem Verhältnis stellt Potsdam keine Ausnahme dar. Nachweislich wurden

sammlung von Potsdam 2015, in den folgenden fünf Jahren Straßen vorrangig nach Frauen zu benennen und den Straßennamenpool um Namen von weiblichen Persönlichkeiten zu ergänzen.⁹¹ In der Antragsbegründung wurde ein „erhebliches Desiderat im Bereich der Straßennamen“ festgestellt, und es wurde gefordert, das „Wirken“ von Frauen „aus dem Schatten der Geschichte zu holen“⁹². Entsprechend sind zwischen 2015 und 2020 zwanzig weibliche und zehn männliche Straßennamen in Potsdam hinzugekommen.⁹³ Die vier Benennungen nach weiblichen Filmpersönlichkeiten in **Groß Gliencke** brachen allerdings nicht die Reduzierung des weiblichen Filmschaffens auf den Beruf der Schauspielerin auf: Während die Benennung nach dem Tierfilmer und Umweltaktivisten **Heinz Sielmann** bei männlichen Filmpersönlichkeiten zu einer Diversifikation des beruflichen Repertoires beitrug, blieb das weibliche Filmschaffen auf das Gewerk des Schauspiels reduziert.

Insgesamt kann die heutige filmische Straßenlandschaft von Potsdam als ein Text beschrieben werden, der durch vier große Einschreibphasen sowie verschiedene Autor_innenschaften mit unterschiedlichen Motivlagen geprägt wurde. Die Benennungspraxis hat sich dabei immer wieder modifiziert: von einer auf unternehmerische und ideologische Machtmanifestation ausgerichteten Praxis in den 1910er und 1930er Jahren über eine ebenfalls ideologisch grundierte Praxis

in vielen anderen Städten weltweit überwiegend Männer mit Straßenbenennungen geehrt, z. B. in Helsinki; siehe dazu Kari Palonen: *Reading Street Names Politically*, in: Kari Palonen, Tuija Parvikko (Hg.): *Reading the Political: Exploring the Margins of Politics*, Helsinki 1993, 103–121. Zur genderspezifischen Exklusion siehe auch **Reuben S. Rose-Redwood**: *From number to name: symbolic capital, places of memory and the politics of street renaming in New York City*, in: *Social & Cultural Geography*, Bd. 9, Nr. 4, 2008, 431–452, Linda Poon: *Mapping the Sexism of City Street Names*, in: *bloomberg.com*, 4.11.2015, **Alderman** u. a.: *Street naming and the politics of belonging*, 213 und **Rose-Redwood** u. a.: *The urban streetscape as political cosmos*, 13.

⁹¹ Siehe SVV: Frauennamen für Potsdamer Straßen. Beschluss der 9. öffentlichen Sitzung der Stadtverordnetenversammlung der Landeshauptstadt Potsdam am 01.04.2015, *Ratsinformationssystem*, Drucksache Nr. 15/SVV/0047.

⁹² SVV: Frauennamen für Potsdamer Straßen (Antrag), 28.1.2015, *Ratsinformationssystem*, Drucksache Nr. 15/SVV/0047.

⁹³ Laut Christian Loyal-Wieck, *Sachbearbeiter Straßenverwaltung der Stadt Potsdam*, per E-Mail vom 16.2.2021 an Anna Luise Kiss.

der sozialistischen Filmgeschichtskonstruktion als Leitbild für neue Bewohner_innen bis hin zu einer auf ein internationales Standortmarketing abzielenden Benennungspraxis und einer solchen, die die Geschichte eines besonderen Stadtteils am Rande der Stadt über Filmschaffende zu erzählen versucht.

Bemerkenswert ist, dass es sich bei der heutigen filmischen Straßenlandschaft als Palimpsest in der Gesamtschau um einen Text der klassischen Filmgeschichtsschreibung handelt, obwohl er zu verschiedenen Zeiten, im Kontext ungleicher politischer Systeme und ausgehend von unterschiedlichen Beweggründen verfasst wurde. Ein Grund dafür ist, dass die klassische Filmgeschichtsschreibung mit ihrer Konstruktion von Pionier- und Stargeschichten eine günstige Vorlage für die marketingorientierten Benennungen zur Förderung des Medienstandortes nach der Wiedervereinigung darstellte. Die klassische Textur des Palimpsestes geht aber auch darauf zurück, dass die Ansätze und Leistungen der New Film History sich erst allmählich im akademischen Kontext durchzusetzen begannen, als ein großer Teil der filmischen Benennungen in den 1980er Jahren bereits geplant und beschlossen wurde. Es braucht einige Zeit, bis sich neue wissenschaftliche Erkenntnisse und Ansätze in öffentlichen erinnerungspolitischen Kontexten manifestieren.

Der Abstand zwischen den Benennungen und dem seit den späten 1970er Jahren sukzessive erarbeiteten neuen filmwissenschaftlichen Paradigma hat durchaus eklatante Folgen: Aufgrund der Ausrichtung auf ein erfolgsorientiertes Erinnern, ist in der filmischen Straßenlandschaft von Potsdam bislang kein Platz für Gedenken. Gerade jene filmischen Persönlichkeiten, die durch genderspezifische oder rassistische Ausschlussmechanismen an ihrer Entfaltung gehindert oder gar von den Nationalsozialist_innen vernichtet wurden, haben bislang keinen Platz im Palimpsest erhalten. Die Betroffenheit vom Nationalsozialismus wird – aufgrund der Fokussierung auf Erfolge – primär über diejenigen erzählt, die dank ihrer Prominenz bzw. Kontakte ins Exil gehen und dort ihre Karrieren fortsetzen konnten (siehe **Tabelle 8** in Kapitel 8). Allerdings wird durch die Namensgebungen in **Groß Glienicke** deutlich, dass jede neue Benennung eine Chance darstellt, das Palimpsest aufzubrechen und ihm eine neue Richtung zu geben.

10. Kulturelle Arena

Die Straßenbenennung stellt eine potenziell „politische Technologie“¹ dar, die eine unmittelbare Auswirkung auf den Alltag der Menschen hat. Deshalb ist die Straßenlandschaft kein neutrales Feld, sondern kann vielmehr als eine kulturelle Arena angesehen werden:² Hier ringen unterschiedliche politische Auffassungen und Weltansichten, Konfessionen und Ideologien, konservative und progressive Strömungen, etablierte Strukturen und die Avantgarde, Minoritäten und Mehrheiten, marginalisierte und machthabende Gruppen immer wieder um Repräsentation. Gerade im Zuge der US-amerikanischen Civil Rights Movement und der Black-Lives-Matter-Bewegung sind Fragen nach den normierenden Repräsentations- und Exklusionsmechanismen von Straßenbenennungen und Denkmälern zum Gegenstand öffentlicher Auseinandersetzungen geworden (siehe Kapitel 2).

In Potsdam kann der im vorherigen Kapitel erwähnte Beschluss der Stadtverordnetenversammlung, der Unterrepräsentanz von Frauen in der Straßenlandschaft entgegenzusteuern, als eine Auseinandersetzung innerhalb der kulturellen Arena gewertet werden. Der Beschluss aus dem Jahre 2015 stellt eine unmittelbare revisionistische Reaktion auf die wenigen Benennungen nach Frauen dar und führte zu einer Gegenreaktion: Als 2019 drei historische Straßenverläufe auf der Fläche eines abgerissenen Gebäudes der Fachhochschule in Potsdams Mitte benannt werden sollten (Abbildung 22), standen eine Rückbenennung nach Straßennamen aus dem 17. und 18. Jahrhundert oder eine Neubenennung mit den Namen von drei herausragenden Frauen aus der Potsdamer Geschichte zur Debatte. Die Entscheidung fiel für eine Benennung nach **Maria von Pawelsz-Wolf**, **Anna Zielenziger** und **Anna Flügge**. Gegen diese Benennung protestierte die Bürgerinitiative „**Mitteschön!**“³ und erklärte: „Politisch motivierte Straßen-

¹ **Reuben Rose-Redwood**, **Derek Alderman**, **Maoz Azaryahu**: The urban streetscape as political cosmos, in: dies. (Hg.): *The Political Life of Urban Streetscapes. Naming, Politics, and Place*, Abingdon 2018, 1–24, hier 1, eigene Übersetzung.

² Vgl. ebd., 1, 3 und 11–13.

³ Vgl. Henri Kramer: **Die Initiative Mitteschön kündigt Protest an**, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 27.09.2019.



Abbildung 22: Als es 2019 drei historische Straßenverläufe auf dieser Fläche eines abgerissenen Gebäudes der Fachhochschule in Potsdams Mitte zu benennen galt, kam es zu öffentlichen Auseinandersetzungen. Foto der Baustelle aus dem Jahre 2020.

namen gehören nicht in einen Stadtkern, denn sie unterliegen den wechselnden Zeiten.“⁴ Auf dem Blog des Projektes „[Potsdam – Stadt für alle](#)“ wurde sich indes für die Benennung ausgesprochen und unter anderem argumentiert, dass es sich bei den von „Mitteschön!“ präferierten Rückbenennungen Schlossstraße, Kaiserstraße und Schwertfegerstraße ebenfalls um politische Namen handeln würde.⁵

Auch in Bezug auf zwei Benennungsvorgänge nach Filmschaffenden können anhand von Archivmaterialien Spuren von Auseinandersetzungen um Repräsentationsfragen entdeckt werden: einmal in Form einer Problematisierung der Würdigung von Stars des NS-Filmwesens (Abschnitt 10.1) und einmal als ein Ringen um den Erhalt des filmkulturellen Erbes der DDR (Abschnitt 10.2). Im Zwischenfazit (Abschnitt 10.3) wird anhand der beiden beschriebenen Vorgänge aufgezeigt, inwiefern die Benennungen nach Filmschaffenden in Potsdam in lokalgeschichtliche Repräsentationsfragen hineinreichen.

⁴ Mitteschön! Initiative „Bürger für die Mitte“: [AUFRUF!](#), in: [mitteschoen.de](#), 27.9.2019.

⁵ Siehe Potsdam – Stadt für alle: [Namensstreit in der neuen Mitte](#), in: [potsdam-stadtforall.de](#), 29.10.2019.

10.1 Problematisierung der Würdigung von Stars des NS-Filmwesens

In den späten 1990er Jahren wurde die heutige **Medienstadt Babelsberg** baulich erweitert. Die Investoren und Bauherren Euromedien Babelsberg GmbH und Studio Babelsberg GmbH legten dabei drei neue Straßen rund um das **Studio-Babelsberg**- und das **Filmpark-Babelsberg**-Gelände an und übergaben die Straßen an die Stadt Potsdam, sodass sie zu öffentlichen Straßen gewidmet werden konnten – ein üblicher Vorgang in vielen Städten und Gemeinden. Wenn private Unternehmen Straßen einrichten, ist es außerdem gängige Praxis, dass der Investor eine Empfehlung zur Benennung abgeben kann. Im Falle der neuen Straßen in der Medienstadt wurden eine **Marlene-Dietrich-Allee**, eine **Emil-Jannings-Straße** und eine **Heinrich-George-Straße** vorgeschlagen. Diese Vorschläge mussten durch die üblichen Gremien der Stadt. Dem Hauptausschuss – jenem Gremium, das Vorlagen für die Stadtverordnetenversammlung bis zur Beschlussreife bearbeitet – lagen Kurzbiografien der drei Schauspieler_innen vor.⁶

In der Biografie zu **Marlene Dietrich** ist zu erfahren, dass die Schauspielerin 1929 durch den Regisseur **Josef von Sternberg** als Lola Lola für *Der blaue Engel* (1930) entdeckt wurde und zwischen 1930 und 1935 in zahlreichen Hollywood-Filmen zu erleben war. 1939 habe **Dietrich** die amerikanische Staatsbürgerschaft angenommen. Während des Zweiten Weltkrieges habe sie „antifaschistische Organisationen“⁷ unterstützt und sei in der Truppenbetreuung tätig gewesen. Nach dem Kriege habe sie „große Triumphe als Sängerin von sozialkritisch gefärbten Liedern“⁸ gefeiert und in weiteren bedeutenden Filmen mitgewirkt.

Zu **Emil Jannings** ist indes nur zu erfahren, dass er in Rorschach in der Schweiz geboren und von **Max Reinhardt** nach Berlin ans Theater geholt wurde. **Ernst Lubitsch** habe ihn 1916 zum Film gebracht, „wo er sowohl wuchtige als

⁶ Siehe Hauptausschuss: Straßenbenennung in Potsdam-Babelsberg (Beschlussvorlage), 10.12.1997, *Stadtarchiv Potsdam*, Signatur: 12/0221, Drucksache Nr. 98/087, 116–118, hier 118.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

auch subtile Helden und Charaktere darstellte“⁹. Aufgrund seiner Erfolge in Deutschland sei Jannings eine Zeit lang in Hollywood beschäftigt gewesen und habe einen Oscar gewonnen. Es wird darüber informiert, dass er nach Deutschland zurückkehrte und 1930 an Dietrichs Seite in *Der blaue Engel* spielte. Dann heißt es, Jannings sei 1950 verstorben, und ein Jahr später sei seine Autobiografie erschienen. Darauf, dass er ab 1933 zu einem Star des nationalsozialistischen Kinos aufstieg,¹⁰ mit *Ohm Krüger* (1941) als Gesamtleitung ein NS-Prestigeprojekt verantwortete und durch die Alliierten mit einem lebenslangen Berufsverbot belegt wurde, wird nicht eingegangen. Nur aus der aufgeführten Auswahl von Filmen ist indirekt über die Jahreszahlen abzulesen, dass Jannings in der NS-Filmindustrie weiter als Schauspieler tätig war.

Zu Heinrich George wird mitgeteilt, dass er Intendant des Schillertheaters in Berlin war und dort „Helden- und Charakterrollen“¹¹ spielte. Er sei mit der Schauspielerin Berta Drews verheiratet und an verschiedenen Berliner Bühnen zu erleben gewesen. In der Filmauswahl werden *Berlin-Alexanderplatz* (1931, Regie: Phil Jutzi), *Der Postmeister* (1940, Regie: Gustav Ucicky), *Dreimal Hochzeit* (1941, Regie: Géza von Bolváry) und *Schicksal* (1942, Regie: Géza von Bolváry) aufgeführt.¹² Abschließend heißt es: „Verhaftet von der sowjetischen Besatzungsmacht, starb er am 26.09.1946 im Internierungslager Sachsenhausen.“¹³ Dass George in den NS-Propagandafilmen *Hitlerjunge Quex* (1933, Regie: Hans Steinhoff), *Jud Süß* (1940, Regie: Veit Harlan) und *Kolberg* (1945, Regie: Veit Harlan) mitwirkte, zum „Starschauspieler des Regimes“¹⁴ avancierte und zugleich seine Position als Intendant nutzte, um bedrohte Künstler_innen vor der Verfolgung durch die Nationalsozialist_innen zu schützen,¹⁵ wird nicht erwähnt.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Friedemann Beyer: *Die Gesichter der UFA. Starportraits einer Epoche*, München 1992, 208.

¹¹ Hauptausschuss: Straßenbenennung in Potsdam-Babelsberg, 118.

¹² Siehe ebd. Angemerkt sei, dass in Georges Kurzbiografie die Erscheinungsjahre von *Dreimal Hochzeit* und *Schicksal* vertauscht angegeben sind und der Titel des ersten Films fälschlicherweise mit *Die Hochzeit* geführt wird.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ulrich Gregor, Enno Patalas: *Geschichte des Films*, München 1973, 154.

¹⁵ Vgl. anonym: *Nachlässe von Heinrich George und Berta Drews in der Akademie der*



Abbildung 23: Die Benennung von Straßen nach den Schauspielern **Emil Jannings** (a) und **Heinrich George** (b) führte zu Diskussionen in der Stadtverordnetenversammlung.

Trotz der gewissermaßen lückenhaften Biografien verweist eine Protokollnotiz darauf, dass im Hauptausschuss die Tätigkeit für das NS-Filmwesen dennoch zum Thema wurde.¹⁶ Ein Fraktionsmitglied der Partei des Demokratischen Sozialismus (PDS) „bemerkt[e], daß er – insbesondere vor dem Hintergrund des Wirkens von Herrn George und Herrn Jannings im Dritten Reich – Probleme mit den Straßenbenennungen habe“¹⁷. Trotzdem wurde der Antrag mit acht Ja-Stimmen und fünf Enthaltungen an die Stadtverordnetenversammlung weitergegeben.¹⁸ Als er dort zur Bewilligung eintraf, herrschte Zeitdruck, denn die ersten Bewohner_innen sollten bald die Häuser in den neu angelegten Straßen beziehen. Es war zunächst vorgesehen, über alle drei Benennungen gleichzeitig abzustimmen, doch auf Antrag der PDS-Fraktion wurde separat über die Straßennamen entschieden.¹⁹ Während die *Marlene-Dietrich-Allee* und die *Emil-Jannings-Straße* mit Stimmenmehrheit angenommen wurden, ist zur *Heinrich-George-Straße* zu lesen: „mit 18 Ja-Stimmen, bei 16 Nein-Stimmen angenommen“²⁰ (Abbildung 23).

10.2 Ringen um den Erhalt des filmkulturellen Erbes der DDR

Die Akten aus der Stadtverordnetenversammlung dokumentieren des Weiteren eine Auseinandersetzung um die Benennung eines Platzes im Stadtteil *Kirchsteigfeld* nach dem DEFA-Regisseur *Heiner Carow*. Immer wieder wurden seinen Projekten durch die Verhinderungs- und Zensurpolitik des sozialistischen Staates Steine in den Weg gelegt. Doch der große und bis heute anhaltende Erfolg von *Die Legende von Paul und Paula* (1973) und der erste DDR-Film

Künste, in: *Akademie der Künste*, 9.1.2006, *Ralf Schenk*: „Bei ihm zu spielen, war eine Auszeichnung“. Götz George im Gespräch, in: *film-dienst*, Nr. 21, 2006, 22–24, hier 23 und anonym: *Heinrich George*, in: *Stiftung Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen*.

¹⁶ Siehe Protokoll der 69. Sitzung des Hauptausschusses am 11. Juni 1997 in der Wahlperiode 1993/98 (Auszug), *Stadtarchiv Potsdam*, Signatur: 12/0221, 119.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Siehe ebd.

¹⁹ Siehe SVV: Niederschrift der 54. öffentlichen Sitzung der Stadtverordnetenversammlung am 28.01.1998, *Stadtarchiv Potsdam*, Signatur 12/0113, Drucksache Nr. 98/087, 56.

²⁰ Ebd.

über homosexuelle Liebe – *Coming Out* (1989) – sicherten ihm einen Platz auf der Liste der „wichtige[n] DEFA-Regisseure“ auf Wikipedia.²¹ In den 1990er Jahren war entsprechend eine Privatstraße in Babelsberg auf dem Gelände des Studios nach ihm benannt worden. 2009 beschloss jedoch die Studioleitung, eine Straße nach dem US-amerikanischen Regisseur Quentin Tarantino zu benennen, dessen zu großen Teilen im Studio realisierte Produktion *Inglourious Basterds* (2009) dabei geholfen hatte, Babelsberg als Standort für internationale Kinoproduktionen zu bewerben. Für die Benennung musste eine bestehende Straßenbenennung weichen, und die Wahl fiel auf die Heiner-Carow-Straße.

Die Anwesenheit Tarantinos bei der feierlichen Einweihung seiner Straße sorgte für ein entsprechendes Medienecho in der regionalen und überregionalen Presse. Stadtverordnete der Fraktion DIE LINKE wurden auf die Umbenennung aufmerksam. Sie beantragten zunächst eine Überprüfung des Vorgangs über das Rechtsamt der Stadt Potsdam. Die Prüfung ergab, dass die Umbenennung der Privatstraße rechtens gewesen war und eine Beteiligung der Stadt hätte nicht erfolgen müssen.²² Daraufhin reichte die DIE LINKE im Herbst 2009 einen Antrag zur Benennung einer Potsdamer Straße nach Heiner Carow als Ersatz ein, mit der Begründung:

Die bisherige Heiner-Carow-Straße in der Medienstadt ist kürzlich in Tarantino-Straße umbenannt worden. Diesem unsensiblen Vorgehen sollte dadurch begegnet werden, dass zeitnah eine öffentliche Straße nach dem Potsdamer Filmregisseur benannt wird, um sein künstlerisches Werk zu würdigen, mit dem er Filmgeschichte geschrieben hat.²³

Die Akten dokumentieren, dass sich nach Aussagen des zuständigen Referats in Babelsberg keine Straße als Ersatz finden ließ, weshalb der „Stadtplatz Kirchsteigfeld“ für die Benennung nach Carow vorgeschlagen wurde.²⁴ Die Stadtver-

²¹ Siehe Wikipedia: DEFA, in: *wikipedia.org*.

²² Siehe SVV: Beschluss der 16. öffentlichen Sitzung der Stadtverordnetenversammlung der Landeshauptstadt Potsdam am 03.03.2010, *Stadtarchiv Potsdam*, Signatur 12/0751, Drucksache Nr. 10/SVV/0094, 1–2, hier 2.

²³ SVV: Heiner-Carow-Straße (Antrag), 2.9.2009, *Ratsinformationssystem*, Drucksache Nr. 09/SVV/0678.

²⁴ Siehe SVV: Straßenbenennung nach Heiner Carow (Mitteilungsvorlage), 7.10.2009, *Ratsinformationssystem*, Drucksache Nr. 09/SVV/0918.



Abbildung 24: Nachdem die Heiner-Carow-Straße auf dem Studiogelände in Babelsberg in Quentin-Tarantino-Straße umbenannt worden war, erfolgte mit einiger Verzögerung die Benennung eines Platzes in Kirchsteigfeld nach dem DEFA-Regisseur.

ordneten folgten diesem Vorschlag, woraufhin die Benennung 2010 umgesetzt wurde (Abbildung 24).²⁵

Der Platz wurde jedoch von der Fraktion DIE LINKE als unangemessen bewertet. Es handelte sich bei dem Stadtplatz nämlich um einen Parkplatz, der „dem Wirken und Schaffen von Heiner Carow in keiner Weise gerecht wird“²⁶. Ebenfalls kritisiert wurde, dass der Platz „in völliger Stille und ohne öffentliche Beteiligung“²⁷ benannt worden sei, während der Oberbürgermeister sich für andere Benennungen Zeit nehme. Dieser erklärte daraufhin, dass „der Verzicht auf eine besondere Würdigung als Versäumnis zu bewerten“²⁸ sei und versicherte, dass eine Einweihung nachgeholt werde. Im März 2012, also über zwei Jahre nach dem Wegfall der Heiner-Carow-Straße auf dem Babelsberger Studiogelände, wurde die Benennung des Stadtplatzes Kirchsteigfeld nach Heiner Carow feierlich

²⁵ Vgl. Der Oberbürgermeister, Christian Loyal-Wieck (Sachbearbeiter): Benennung eines Platzes nach Heiner Carow (Beantwortung der Anfrage), 4.5.2011, *Ratsinformationssystem*, Drucksachen Nr. 11/SVV/0365.

²⁶ Stadtverordnete Müller, Fraktion DIE LINKE: Benennung eines Platzes nach Heiner Carow (Anfrage), 27.4.2011, *Ratsinformationssystem*, Drucksachen Nr. 11/SVV/0365.

²⁷ Ebd.

²⁸ Der Oberbürgermeister u. a.: Benennung eines Platzes nach Heiner Carow.

begangen. Als Feieranlass diente die Erinnerung an die Uraufführung des Filmes *Die Legende von Paul und Paula* im März 1973. In einem Grußwort durch den Beigeordneten für Stadtentwicklung wurde betont, dass „die Filmstadt Potsdam [...] gut daran [tue], **Heiner Carow** an diesem Tag zu ehren“²⁹.

10.3 Zwischenfazit: Erinnerungspolitische Auseinandersetzungen um das NS-Filmwesen und das filmkulturelle Erbe der DDR

In beiden Fällen waren es linke politische Kräfte, die ihre Bedenken gegen **Emil Jannings** und **Heinrich George** zum Ausdruck brachten bzw. gegen den Umgang mit der Erinnerung an **Heiner Carow** aktiv wurden. Bei der PDS handelt es sich um die Nachfolgepartei der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED).³⁰ Aus einem Zusammenschluss der Linkspartei.PDS mit der Wahlalternative Arbeit und soziale Gerechtigkeit (WASG) ging wiederum DIE LINKE hervor.³¹ Die ehemalige PDS und DIE LINKE sind Parteien, die sich aus politischer Überzeugung und aufgrund ihrer Geschichte antifaschistisch positionieren und sich stark mit der Geschichte der DDR und ihrer Bewahrung identifizieren.

Die Bedenken der PDS gegenüber **Emil Jannings** und **Heinrich George** dokumentieren, dass es nicht nur zwischen politischen Entscheider_innen und Bürger_innen zu Diskussionen über Straßenbenennungen kommen kann, sondern dass auch politische Fraktionen innerhalb der administrativen städtischen Gremien unterschiedlich auf Namensvorschläge reagieren können. Die Auseinandersetzung innerhalb zweier städtischer Gremien – dem Hauptausschuss und der Stadtverordnetenversammlung – bestätigt also, was der Straßennamenforscher **Reuben Rose-Redwood** angemerkt hat – nämlich, dass es zu einfach ist, in der kulturellen Arena allein von Auseinandersetzungen zwischen Eliten bzw.

²⁹ Anonym: *Feierliche Namensgebung für den Heiner-Carow-Platz*. Pressemitteilung Nr. 196 vom 29.03.2012, in: *potsdam.de*.

³⁰ Vgl. Klaus Schubert, Martina Klein: *Das Politiklexikon. Begriffe – Fakten – Zusammenhänge* (7. Aufl.), Bonn 2018, zit. n. Bundeszentrale für politische Bildung: *Partei des Demokratischen Sozialismus (PDS)*, in: *bpb.de*.

³¹ Vgl. ebd.

Machthabenden und marginalisierten Gruppen auszugehen.³² Der Antrag, nicht über die Antifaschistin **Marlene Dietrich** und über die beiden NS-Stars **Jannings** und **George** in einem gemeinsamen Wahlgang abstimmen zu müssen, kann als ein vor allem symbolischer Akt gewertet werden, die entsprechende Ablehnung wenigstens in einem konkreten Stimmenverhältnis jeweils zum Ausdruck zu bringen und **Jannings** und **George** nicht gewissermaßen im Windschatten einer anerkannten Gegnerin des Nationalsozialismus ‚durchzuwinken‘. An diesem Vorgang wird deutlich, dass die filmischen Straßennamen nicht für alle das Gleiche bedeuten, sondern je nach politischer, weltanschaulicher Position und vorhandenem Wissen unterschiedlich eingeschätzt werden. Bei der Benennung einer Straße nach Filmschaffenden geht es – wie bei allen anderen Benennungen auch – immer gleichermaßen um die Frage, wofür die Person steht und was zusätzlich mit ihr gewürdigt wird.

Dies drückt sich ebenfalls in den Auseinandersetzungen um die Benennung einer Straße nach **Quentin Tarantino** zuungunsten von **Heiner Carow** aus. Das Bemühen um eine juristische Prüfung dieses Vorgangs und um eine würdige Ersatzbenennung nach **Carow** sowie der Verweis auf die mangelnde Sensibilität bei der Umbenennung und das Insistieren auf einen feierlichen Akt verweisen darauf, dass hier die Straßenumbenennung als symptomatisch für den Umgang mit der DDR-Kulturgeschichte aufgefasst wurde. Schon die Umbenennung von Straßennamen in den neuen Bundesländern nach der Wiedervereinigung hatte heftige Debatten ausgelöst, weil das Gefühl vermittelt wurde, dass es sich hier um eine Form kultureller Enteignung und Umdeutung durch den Westen handelte.³³ Die **Quentin-Tarantino**-Straße mit ihrer Würdigung eines US-amerikanischen Hollywood-Regisseurs rief ähnliche Gegenreaktionen hervor wie andere An eignungsprozesse durch den Westen nach dem Mauerfall. DIE LINKE reagierte

³² Siehe **Reuben S. Rose-Redwood**: *From number to name: symbolic capital, places of memory and the politics of street renaming in New York City*, in: *Social & Cultural Geography*, Bd. 9, Nr. 4, 2008, 431–452, hier 447.

³³ Vgl. Ingrid Kühn: Umkodierung von öffentlicher Erinnerungskultur am Beispiel von Straßennamen in den neuen Bundesländern, in: Jürgen Eichhoff, Wilfried Seibicke, Michael Wolffsohn (Hg.): *Name und Gesellschaft. Soziale und historische Aspekte der Namengebung und Namenentwicklung*, Mannheim 2001, 303–317.

außerdem auf ein Phänomen, das auch in anderen Städten bereits beobachtet wurde – nämlich, dass eine Ersatzbenennung allein noch nicht bedeutet, dass sich eine ‚heilende‘ Wirkung entfalten kann. Es kommt auch darauf an, dass die Ersatzbenennung an einem Ort erfolgt, der für die reklamierende Gruppe als angemessen aufgefasst wird.³⁴ Die Bedenken, die Aktivitäten und das Insistieren der PDS und der LINKEN können als „Wortmeldungen“ des kulturellen Gedächtnisses³⁵ einer Stadt gewertet werden, die anhand ihrer filmischen Straßennamen immer wieder um eine Positionierung gegenüber ihrer wechselvollen Geschichte und gegenüber der Frage nach Erinnern oder Vergessen ringt.

³⁴ Vgl. Rose-Redwood u. a.: The urban streetscape as political cosmos, 7.

³⁵ Arndt Kremer: Namen schildern: Straßennamen und andere Namensfelder im DaF-Unterricht, in: Marc Hieronimus (Hg.): *Historische Quellen im DaF-Unterricht*, Göttingen 2012, 135–176, hier 155.

11. Performativer Raum

Der Ansatz, die filmische Straßenlandschaft Potsdams als performativen Raum zu verstehen, führt uns weg vom Verständnis der Straßenlandschaft als Palimpsest und als kulturelle Arena und hin zu der Frage, wie mit der filmischen Straßenlandschaft interagiert wird. Diese Frage soll ausgehend von Beobachtungen zum räumlichen Kontext der Straßen beantwortet werden. Nachdem die filmischen Straßen und die von den Bürger_innen und dem Projektteam im Rahmen des Bürger_innen-Forschungsprojektes gefundenen filmischen Artefakte in eine Online-Karte auf Google Maps eingetragen wurden (siehe [Kapitel 7](#)), zeigte sich, dass die filmischen Artefakte, von denen nachfolgend einige beispielhaft vorgestellt werden, in den filmischen Straßen (Abschnitt 11.1), in der Nähe von filmischen Institutionen (Abschnitt 11.2) und völlig unabhängig davon (Abschnitt 11.3) auftreten. Im Zwischenfazit wird die Entstehung der Artefakte anhand der erfolgten Beobachtungen als Echo-Effekte beschrieben und die mit den Artefakten in Verbindung stehenden Cluster aufgezeigt (Abschnitt 11.4).

11.1 Filmische Artefakte in den filmischen Straßen

In [Drewitz](#) hat ein Begegnungszentrum den Straßennamen seiner Adresse, der [Oskar-Meißter-Straße](#), aufgegriffen und trägt den Namen „oskar.“ (Abbildung 25). Die Außenfassade des „iCafés im Park“ auf der [Konrad-Wolf-Allee](#) wurde ferner mit einer Filmkamera und einem Filmstreifen sowie floralen Elementen dekoriert (Abbildung 26). Vor allem aber ist in der [Konrad-Wolf-Allee](#) ein unübersehbarer Hinweis auf den Namensgeber zu finden: In großen Buchstaben stehen auf dem „Rolle“ genannten Plattenbau-Ensemble die Titel und die Erscheinungsjahre wichtiger Filme des Regisseurs [Konrad Wolf](#), darunter *Ich war neunzehn* (1968) oder *Solo Sunny* (1980). Diese architektonische „Hommage“¹ ist im Rahmen eines umfassenden Wandlungsprozesses des gesamten Ortes realisiert worden: Seit 2009 wird [Drewitz](#) zu einer klimafreundlichen Gartenstadt umgebaut, mit dem Ziel, zum ersten emissionsfreien Stadtteil Potsdams

¹ Ingo Seligmann: Adieu, Tristesse!, in: *alsecco aface*, Jg. 13, Nr. 2, 2019, 8–14, hier 13.



Abbildung 25: Das Logo des Begegnungszentrums „oskar.“. Der Name geht auf die Adresse der Einrichtung zurück. Sie liegt in der Oskar-Meßter-Straße.



Abbildung 27: Ein Drempel in Drewitz erinnert an Konrad Wolf und seine Filme.

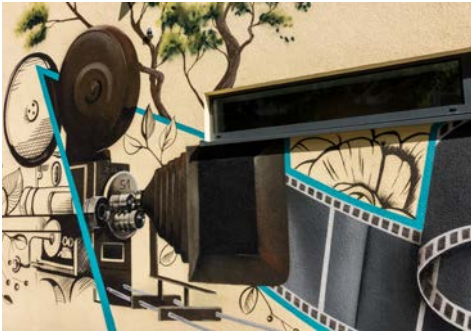


Abbildung 26: Eine Grafik auf der Außenfassade des „iCafés im Park“ auf der Konrad-Wolf-Allee zeigt eine Filmkamera und einen Filmstreifen.

zu werden.² Hierfür ist unter anderem geplant, den kommunalen Wohnungsbestand bis 2025 CO₂-neutral umzugestalten. Die umfassende energetische und die Wohnqualität steigernde Neugestaltung des Stadtteils betraf auch die Gebäudezeile 13 bis 63 in der Konrad-Wolf-Allee. Ab 2015 wurde die „Rolle“ teilweise abgerissen und der restliche Gebäudeteil komplett saniert sowie mit einem besonderen Drempel versehen.³ Bei einem Drempel handelt es sich um einen

² Vgl. anonym: [Gartenstadt Drewitz](#), in: *potsdam.de*.

³ Vgl. Seligmann: *Adieu, Tristesse!*, 13–14.



Abbildung 28: Wer sich mit einem Einkaufswagen durch den **Supermarkt Marlene** bewegt, wird von einer Referenz auf Hollywood begleitet.



Abbildung 29: Eine übergroße Filmklappe dient als Wegweiser zu den Geschäften in der **Marlene-Dietrich-Allee**.

Teil des Dachgeschosses, eine Außenwand, die über das Obergeschoss hinaus gebaut wird. Steht man heute vor dem sanierten Plattenbau und schaut nach oben, erblickt man die Hinweise auf **Wolfs** filmisches Werk (Abbildung 27). Die Buchstaben sollen an die beweglichen Lettern erinnern, mit denen Kinos früher das wechselnde Programm beworben haben.⁴ Auch die Fassadenfarben Weiß, Grau und Schwarz sind ein Verweis auf **Konrad Wolf**; sie sollen „sein Leben mit Höhen und Tiefen spiegeln“⁵.

Als in **Babelsberg** ein Supermarkt auf der **Marlene-Dietrich-Allee** eröffnet wurde, entschied man sich für den Namen **Marlene** und wählte das Thema Film zum dekorativen Leitmotiv. Wer einen Einkaufswagen benutzt, entdeckt auf dessen Griff den Stadtteil-Namen **Babelsberg**, gestaltet wie das **Hollywood Sign** in Los Angeles (Abbildung 28). Der Bäcker in der Filiale heißt Fesche Lola, so wie

⁴ Vgl. Robert Lassenius: **KONRAD-WOLF-ALLEE**, Potsdam, in: *lassenius.de*.

⁵ Seligmann: Adieu, Tristesse!, 14.



Abbildung 30: Entwurf des **Ateliers Allgaier** für die Gestaltung einer Außenfassade in **Babelsberg**. Grundlage bildete ein Standfoto zu dem Film *Der blaue Engel*.

ein Song aus *Der blaue Engel* (1930, Regie: **Josef von Sternberg**), und das Innere ist mit Starporträts von **Marlene Dietrich** geziert. Das Logo des Supermarktes wurde ferner in das Bild einer Filmklappe eingefügt. Eine weitere, größere Filmklappe dient als Wegweiser zum Supermarkt (und einem am gleichen Standort angesiedelten Drogeriemarkt) (Abbildung 29). Grafische Filmstreifen ziehen sich als durchgängiges Motiv durch das Innen- und Außendesign der Filiale.

Auf einer Außenfassade des Wohnensembles Campus am Filmpark, das sich zwischen der Stahnsdorfer Straße und der **Marlene-Dietrich-Allee** befindet, verwirklichte das **Atelier Allgaier** im Auftrag des Bauherren eine großformatige **Marlene Dietrich** als Lola Lola in *Der blaue Engel* (Abbildung 30) und die Figur der Maschinen-Maria aus *Metropolis* (1927, Regie: **Fritz Lang**), die als Vorlage für das Logo des **Studio Babelsberg** gedient hatte.⁶ Kleinere grafische Umsetzungen von Standfotos sind auf weiteren Fassaden des Wohnensembles zu finden, beispielsweise aus dem **Asta-Nielsen**-Film *Der Totentanz* (1912, Regie: **Urban Gad**), aus **Friedrich W. Murnaus** *Der letzte Mann* (1924) und aus *Die Drei von der Tankstelle* (1930, Regie: **Wilhelm Thiele**) mit **Lilian Harvey**. Auch neuere Produktionen finden Berücksichtigung, wie z. B. *Der Pianist* (2002, Regie: **Roman Polanski**), *Operation Walküre – Das Stauffenberg-Attentat* (2008, Regie: **Bryan Singer**) und

⁶ Siehe dazu Sebastian Stielke: *100 Facts about Babelsberg. Wiege des Films und moderne Medienstadt*, Berlin 2021, 35.

Die Tribute von Panem (Filmreihe seit 2012, Regie: Gary Ross, Francis Lawrence), wobei die Filmfiguren der zeitgenössischen Schauspieler_innen Adrien Brody, Tom Cruise und Jennifer Lawrence gezeigt werden. Die Briefkästen der Neubauten sind außerdem mit Bildern von historischen Filmkameras versehen.

In der Emil-Jannings-Straße ist nicht zuletzt ein länglicher Trafokasten neben dem Fröbel-Kindergarten am Filmpark mit einem Filmstreifen und filmischen Szenen bemalt. Ferner entstanden in der gleichen Straße zum Zeitpunkt des Abfassens dieses Buches sieben Stadtvillen im Art-déco-Stil. Sie sollen die Vornamen von Filmstars der 1920er und 1930er Jahre tragen, darunter Marlene (Dietrich), Emil (Jannings), Lilian (Harvey) und Zarah (Leander).⁷

11.2 Filmische Artefakte in der Nähe von filmischen Institutionen

Nicht in einer filmischen Straße gelegen, sondern an der Ecke August-Bebel-Straße/Großbeerenstraße und damit in der Nähe des Studio Babelsberg und des Filmparks Babelsberg, ist eine Gasdruckanlage zu finden, welche die Firma Art-EFX mit einer Collage aus Filmfiguren der Studiogeschichte bemalt hat. Darauf zu sehen sind unter anderem Marlene Dietrich als Lola Lola, Hans Albers in der Figur des Münchhausen aus dem gleichnamigen Film (1943, Regie: Josef von Baky), das Sandmännchen – ein Charakter aus dem Kinderfernsehen – sowie Figuren der DEFA-Geschichte wie Manfred Krug als Brigadeleiter Balla aus *Spur der Steine* (1966, Regie: Frank Beyer), Gojko Mitić in einer seiner Rollen in den sogenannten DEFA-Indianerfilmen⁸ oder die DEFA-Kinderfilmfigur Muck aus *Die Geschichte vom kleinen Muck* (1953, Regie: Wolfgang Staudte). Die Figuren sind von grafischen Elementen umgeben, wie etwa einem Regie-Stuhl, einer Filmkamera, einem Filmstreifen und einem Filmscheinwerfer. Ein weiteres von Art-EFX gestaltetes Trafohaus wurde so bemalt, als ob es sich dabei um einen Kinoeingang handele (Abbildung 31).

⁷ Siehe VERIMAG: *THE SEVEN. Filmreif Wohnen in Babelsberg*, in: *theseven-babelsberg.de*.

⁸ Unter dem Begriff der DEFA-Indianerfilme wird eine Reihe von international erfolgreichen Filmen mit Gojko Mitić in den Hauptrollen als „Winnetou des Ostens“ zusammengefasst; dpa: „Winnetou des Ostens“: Gojko Mitić für Lebenswerk geehrt, in: *Süddeutsche Zeitung*, 13.12.2019.



Abbildung 31: Ein Trafohaus in **Babelsberg** in der Nähe des **Studio Babelsberg** und des **Filmparks Babelsberg** wurde von der Firma **Art-EFX** so gestaltet, als handele es sich um einen Kinoeingang.



Abbildung 32: Eines der **Asta-Nielsen**-Starporträts im **Seminaris Avendi Hotel** am S-Bahnhof Griebnitzsee.



Abbildung 33: Im Speisesaal des **Filmhotels Lili Marleen** sind eine Wand und die Tische filmisch gestaltet.

Eine Forschungseinrichtung in der Nähe des Studios heißt **Erich Pommer Institut**, und eine Ferienwohnung, ebenfalls in der Nachbarschaft des Studios und des Filmparks, trägt den Namen **Ferienwohnung am Filmpark**. Als Logo haben die Betreiber_innen eine Filmrolle und einen Filmstreifen gewählt. Im Hotel **Anno 1900** sind Autogrammkarten von Schauspieler_innen in einem Bilderrahmen an der Rezeption zu sehen. Auch im **Seminaris Avendi Hotel** am S-Bahnhof Griebnitzsee – beide Hotels können zur Umgebung des Studios und des Filmparks gezählt werden – wird auf das Thema Film gesetzt. Hier liegt der Fokus auf **Asta Nielsen** und der DEFA-Filmgeschichte. Starporträts von **Nielsen** (Abbildung 32) sowie Standfotos aus DEFA-Filmen wie *Die Leiden des jungen Werthers* (1976, Regie: **Egon Günther**), *Gritta von Rattenzuhausbeiuns* (1985, Regie: **Jürgen Brauer**) oder *Hälfte des Lebens* (1985, Regie: **Herrmann Zschoche**) zieren die Wände. Zudem werden in der Hotelbar historische Filmkameras und Filmscheinwerfer als dekorative Elemente genutzt.

Im **Filmhotel Lili Marleen**, das sich ebenfalls in der Umgebung des Studios und des Filmparks befindet und nach dem Titel eines Liedes benannt wurde, das unter anderem **Marlene Dietrich** in den 1940er Jahren interpretiert hat, hängt neben der Rezeption ein Plakat zu *Der blaue Engel*, und auch im Speisesaal ist ein Plakat zu diesem Film neben Starporträts von **Dietrich** zu finden. Außerdem ist hier eine Wand mit einem Regie-Stuhl, einer Filmkamera und Filmscheinwerfern bemalt, und unter Glasplatten auf den Tischen liegen zahlreiche Standfotos und



Abbildung 34: Historische Filmplakate dekorieren jenen Ausgang des S-Bahnhofes Babelsberg, der zum Thalia-Kino führt. Hier das Plakat zu dem Film *Die Launen der Nelly Burks* mit Mary Pickford.

Starporträts sowie filmbegleitende Materialien zu Filmen mit z. B. Hans Albers und Heinz Rühmann aus (Abbildung 33). Als zusätzliche Deko-Objekte sind Filmbüchsen und -projektoren aufgestellt und eine Filmklappe aufgehängt. An der Decke ist ferner eine Art Hollywood-Himmel zu sehen, von dem aus diverse Filmstars auf die Gäst_innen hinunterblicken, darunter Alfred Hitchcock, Charlie Chaplin, Humphrey Bogart, James Dean und Marilyn Monroe. Die einem Filmstreifen nachempfundene Speisekarte, die im Außenbereich in einer Vitrine hängt, zeigt neben dem Speise-Angebot die Filmplakate von *Der blaue Engel* und *Metropolis*. Filmplakate und Starporträts verschönern zudem die

Wände der Hotelzimmer. In einem der Zimmer sind es abermals ein Plakat zu *Der blaue Engel* und Bilder von **Dietrich**. In anderen Zimmern finden sich Plakate zu den Filmen *Der Vagabund und das Kind* (1921) und *Der große Diktator* (1940), beide von und mit **Chaplin**, außerdem Bilder von **Doris Day** und **Greta Garbo** oder Filmplakate zu aktuelleren Hollywood-Filmen. Immer wieder begegnet man Referenzen auf den Film *Casablanca* (1942, Regie: **Michael Curtiz**) mit dem Hauptdarsteller **Bogart**. Der Seminarraum des Hotels bietet ein Poster zu *Metropolis*, eines zu *Die Feuerzangenbowle* (1944, Regie: **Helmut Weiss**) und ein Standfoto aus *Fridericus* (1937, Regie: **Johannes Meyer**). Auf einer Mauer in der Nähe des Filmhotels sind ferner **Dietrich** als Lola Lola, der kleine Muck und **Gojko Mitić** in einer seiner Rollen zu erkennen.

Im Café Konsum, das sich im Potsdamer Programmokino **Thalia** befindet, hängen unter anderem Standfotos aus den DEFA-Filmen *Spur der Steine*, *Heißer Sommer* (1968, Regie: **Joachim Hasler**) und *Die Legende von Paul und Paula* (1973, Regie: **Heiner Carow**) an der Wand. Der Ausgang des S-Bahnhofes **Babelsberg**, der zum Thalia-Kino führt, präsentiert zahlreiche historische Kinoplakate aus den 1920er Jahren, z. B. zu *Die Launen der Nelly Burks* (1919, Regie: **Sidney Franklin**), *Mit dem Auto ins Morgenland* (1926, Regie: **Willy Achsel**), *Das Fräulein von Kasse 12* (1927, Regie: **Erich Schönfelder**) oder *Das Mädel aus der Provinz* (1929, Regie: **James Bauer**) (Abbildung 34). Ebenfalls in der Nähe des Kinos befindet sich die **Jugendherberge Potsdam**. Hier werden in den Fluren Poster zu verschiedenen Filmen und Plakate zu mehreren vergangenen Ausstellungen des **Filmmuseums Potsdam** präsentiert. Der TV-Raum mit dem Namen Filmounge wurde mit Standfotos zu Ufa-Filmen und einer Deko-Filmleuchte ausgestattet. Zwei Restaurants um die Ecke des Thalia-Kinos wurden dem italienischen Film gewidmet. Das Restaurant **La Strada** wurde nach dem Film *La strada/Das Lied der Straße* (1954) von **Federico Fellini** benannt, zu dessen Filmen zwei Plakate im Inneren zu finden sind. Im Restaurant **FiDeLe** hängen unter anderem Bilder der Schauspieler_innen **Anita Ekberg**, **Fernandel** und **Sophia Loren** an der Wand.

Die **GenussWerkstatt** neben dem **Filmmuseum Potsdam** – der Institution zur Präsentation filmischer Artefakte – hat ebenfalls Standfotos und Starporträts mit einem unmittelbaren Bezug zur Potsdamer Filmgeschichte ausgestellt, sowie eine kleine Statue der Maschinen-Maria als Referenz auf *Metropolis*. Die Stand- und



Abbildung 35: Ein historischer Filmprojektor macht die Gäst_innen im Hotel [Mercure](#) auf das [Film-museum](#) und seine Techniksammlung aufmerksam.

Starfotos sind so angeordnet, dass sie stellvertretend für die Ufa, die DEFA und die heutigen Filmproduktionen im [Studio Babelsberg](#) stehen. Wieder dabei sind [Marlene Dietrich](#) als Lola Lola, [Manfred Krug](#) als Brigadeleiter Balla, [Gojko Mitić](#) in einer seiner Rollen, aber auch der Schauspieler [Adrien Brody](#) und der Regisseur [Roman Polanski](#) bei den Dreharbeiten zu *Der Pianist* sowie [Brad Pitt](#) in *Inglourious Basterds* (2009, Regie: [Quentin Tarantino](#)). Hinter dem Film-museum ist ein Stromkasten so bemalt, dass er wie eine Filmklappe aussieht, und ein anderer ist dem Sandmännchen gewidmet. Im Hotel [Mercure](#), das sich in Sichtweite des Filmmuseums befindet, gibt es eine Cinebar und das Restaurant, das am Eingang mit einer [Oscar](#)-Statue aufwartet, wurde wohl nach dem amerikanischen Filmpreis benannt. Der Speisesaal ist mit Stand- und Making-of-Fotos sowie Starporträts und Filmplakaten vor allem zu DEFA-Filmen dekoriert, ein historischer Filmprojektor verweist auf die Techniksammlung des Filmmuseums (Abbildung 35), und auf dem Weg zu den Toiletten begegnet man einem stilisierten Filmstreifen mit Bildern von alten Kino-Schriftzügen.

11.3 Unabhängige filmische Artefakte

In Potsdam sind viele filmische Artefakte völlig unabhängig von filmischen Straßen und Institutionen zu finden. Eine Eisdielen am Platz der Einheit nennt sich beispielsweise La Dolce Vita und ist mit sogenannten Lobby-Karten des gleich-



Abbildung 36: Die Kaffeerösterei [Buena Vida Coffee Club](#) in Potsdam bedruckt einige ihrer To-go-Becher mit einem Zitat aus einem [Quentin-Tarantino](#)-Film.

namigen Films (*La dolce vita/Das süße Leben*, 1960) von [Federico Fellini](#) dekoriert. Lobby-Karten zeigen ein Standfoto und den Filmtitel. Sie wurden früher genutzt, um in den Lobbys und Außenvitrinen der Kinos für Filme zu werben. Außerdem hängt in der Eisdiele eine Art Holzmodell eines Kinoeingangs. Ob in italienischen, französischen oder indischen Restaurants – in Potsdam werden immer wieder über Porträts der jeweiligen Filmstars Verbindungen zu den entsprechenden Filmnationen hergestellt. Präsent sind etwa die Schauspieler_innen [Bud Spencer](#), [Monica Bellucci](#) und [Sophia Loren](#) (Italien), [Catherine Deneuve](#) und [Jean Gabin](#) (Frankreich) sowie [Aishwarya Rai](#) und [Shah Rukh Khan](#) (Indien). Auch das US-amerikanische Kino ist vertreten, z. B. in der Kaffeerösterei [Buena Vida Coffee Club](#): Hier erhalten die Gäst_innen To-go-Becher mit dem Aufdruck „THIS IS SOME SERIOUS GOURMET SHIT“ (Abbildung 36) – ein Zitat aus dem [Quentin-Tarantino](#)-Film *Pulp Fiction* (1994). Zwei gemalte Bilder von [Tarantinos](#) Filmcharakteren hängen passend dazu an der Wand. Neben den gastronomischen Betrieben finden sich filmische Artefakte – Starporträts von Schauspieler_innen vor allem der 1950er und 1960er Jahre sowie Deko-Objekte wie Filmleuchten oder eine Filmklappe – in einem weiteren Hotel, einem Schuh- und einem Buchladen. Vor allem aber existieren in der Innenstadt mehrere Mode- und Schmuckläden, in denen Starporträts – nicht von [Marlene Dietrich](#), sondern von [Marilyn Monroe](#) und [Audrey Hepburn](#) – als Dekoration dienen.

11.4 Zwischenfazit: Echo-Effekte, Motiv- und Materialcluster

Nach den erfolgten Beobachtungen zur filmischen Artefaktstruktur in Potsdam kann der dialektische Determinierungsprozess, der zwischen den filmischen Elementen in der lokalen Filmstadt-Assemblage wirksam ist, als Echos mit mehreren Effekten innerhalb des Beziehungsgefüges der Assemblage beschrieben werden. Zunächst – und das folgt aus den Beobachtungen zum Palimpsest und zur kulturellen Arena – sind die filmischen Straßen selbst das Ergebnis eines Echos: Sie verdanken sich nämlich der Ausstrahlung des [Studio Babelsberg](#) als filmischer Institution und den Erzählungen zur lokalen Filmgeschichte, die zum Zeitpunkt ihrer Benennung vorlagen. Die beim jeweiligen Benennungsprozess bereits bestehenden filmischen Elemente der lokalen Assemblage haben prägend auf den jeweiligen Benennungsprozess eingewirkt. Ein weiterer Echo-Effekt besteht darin, dass einige filmische Straßen ihrerseits zu einem Echo geführt haben: In [Drewitz](#) und [Babelsberg](#) wurden die filmischen Straßenbenennungen nicht ‚nur‘ wahrgenommen, sondern – mit etwas Verzögerung – aktiv aufgegriffen und angeeignet. Die [Oskar-Meißter-Straße](#) und die [Konrad-Wolf-Allee](#) in [Drewitz](#) sowie die [Marlene-Dietrich-Allee](#) und die [Emil-Jannings-Straße](#) in [Babelsberg](#) haben unmittelbar zur Entstehung von filmischen Artefakten beigetragen. Die in den filmischen Straßen liegenden Artefakte dokumentieren, dass eine produktive Interaktion mit den filmischen Straßen stattgefunden hat, die über eine reine geografische Orientierung hinausgeht und sich als filmbezogene räumliche Praxis zeigt.

Darüber hinaus sind filmische Institutionen wie das [Thalia-Kino](#) oder das [Filmmuseum Potsdam](#) als weitere filmische Elemente der lokalen Assemblage wiederum Ergebnis eines Echos, da sie in Reaktion auf andere filmische Elemente determiniert wurden. Zugleich befördern sie wie die filmischen Straßen das Auftreten von filmischen Artefakten im Stadtbild. Des Weiteren gehen die völlig von filmischen Straßen und Institutionen unabhängigen und im Stadtzentrum verstreuten Artefakte auf ein Echo zurück, das der Film ganz allgemein als Transporteur von (inter)nationalen Identitäten und Schönheitsidealen sowie als positiv belegtes Konsumprodukt entfaltet. Zudem werden die unabhängigen Artefakte von einem Echo befördert, das das bestehende Vorstellungsbild von Potsdam als Filmstadt ausgeprägt hat. Anhand eines Beispiels erläutert: Das be-

stehende Vorstellungsbild von Potsdam als Filmstadt regt Unternehmer_innen in der Innenstadt dazu an, das Thema Film ganz allgemein als dekoratives Leitmotiv für ihre Geschäfte zu nutzen. Insgesamt geht von jedem filmischen Element ein Echo aus. Jedes filmische Element einer Assemblage wirkt determinierend auf die anderen Elemente ein und wird von ihnen zugleich strukturiert. Die Gleichwertigkeit der filmischen Elemente wird durch die Metapher des Echos nicht aufgehoben, denn sie beinhaltet, dass die neu entstandenen Elemente auf das Beziehungsgefüge der Assemblage restrukturierend zurückwirken – so wie das Echo zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt.

Die Metapher des Echos verdeutlicht darüber hinaus, dass filmische Straßen bzw. Institutionen häufig zeitversetzt filmische Artefakte nach sich ziehen. Außerdem ist – im Sinne einer abnehmenden Lautstärke – festzustellen, dass die Verbindung zur lokalen Filmgeschichte loser wird, je größer der Abstand zu den filmischen Straßen bzw. Institutionen ausfällt. In den filmischen Straßen bzw. in der Nähe von filmischen Institutionen gelegen, greifen die filmischen Artefakte den angebotenen Bezug zur lokalen Filmgeschichte explizit auf. Mit zunehmender räumlicher Distanz werden sie jedoch vielfältiger und heterogener. Gerade in der Innenstadt von Potsdam widmen sich die Artefakte anderen Filmnationen und Filmstars, als dies im Kontext der filmischen Straßen bzw. Institutionen mit ihrer lokalgeschichtlichen Vorprägung der Fall ist.

Im Einklang mit der These des zeitversetzten Auftretens von filmischen Artefakten kann angenommen werden, dass die neueren Namensgebungen in **Groß Glienicke** und die jüngste in **Babelsberg** nach **Hedy Lamarr** mit etwas Verzögerung filmische Artefakte passend zu den Benennungen zur Folge haben werden. Es kann außerdem davon ausgegangen werden, dass der geplante Boulevard des Films eine Veränderung der filmischen Artefaktstruktur in der Potsdamer Innenstadt bewirken wird. Nach den Plänen der Stadt Potsdam sollen in den Boden der zentralen Fußgängerzone 50 Granitplatten zur Erinnerung an wichtige Filme der lokalen Filmgeschichte eingelassen werden. Eine Expert_innen-Kommission hat die Filme bereits ausgewählt; die Umsetzung der Bodenplatten soll ab 2022 – im Zuge der geplanten Sanierung der Fußgängerzone – vorgenommen werden.⁹ Die gewürdigten Filme werden einen Bogen schlagen

⁹ Vgl. Erik Wenk: *Ideen für den Boulevard des Films gesucht. Sanierung der Branden-*

von den Anfängen der lokalen Filmgeschichte bis in die Gegenwart, beginnend mit *Der Totentanz* über *Metropolis*, *Der blaue Engel*, *Mädchen in Uniform* (1931, Regie: Leontine Sagan), *Die Mörder sind unter uns* (1946, Regie: Wolfgang Staudte), *Spur der Steine*, oder *Ich war neunzehn* bis hin zu *Inglourious Basterds* und endend mit *Bridge of Spies – Der Unterhändler* (2015, Regie: Steven Spielberg). Die Idee zum Boulevard des Films ist abermals Ergebnis eines Echos, denn sie steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der Ernennung der Stadt Potsdam zur [UNESCO Creative City of Film](#).¹⁰ Sehr wahrscheinlich ist, dass diese neue filmische Straße ihrerseits ein Echo erzeugen wird, das die Heterogenität der filmischen Artefakte im Innenstadtbereich zum Teil ablösen und sie stärker auf die lokale Filmgeschichte ausrichten wird.

Durch die erweiterte räumliche Betrachtung, die das Verständnis der filmischen Straßenlandschaft als performativer Raum mit sich bringt, kann festgestellt werden, dass die Echos der filmischen Elemente der lokalen Filmstadt-Assemblage drei Artefaktcluster im urbanen Raum bzw. in öffentlich zugänglichen Räumlichkeiten¹¹ hervorbringen: ein filmspezifisches Motivcluster, ein personen- bzw. figurespezifisches Motivcluster und ein Materialcluster (Abbildung 37).¹² Zum filmspezifischen Motivcluster gehören die vielen Bilder und grafischen Umsetzungen von Regie-Stühlen, Filmkameras, -projektoren, -scheinwerfern, -leuchten, -klappen, -büchsen, -rollen und -streifen sowie entsprechende Dekorationsstücke. Als motivisches Teil-Bündel machen diese – trotz einer längst digitalen Produktionspraxis – das Thema Film in der Gestalt des analogen Spielfilms im urbanen Raum bzw. in öffentlich zugänglichen Räumlichkeiten präsent. Des Weiteren gehören zum filmspezifischen Motivcluster die wiederkehrenden Referenzen auf den Science-Fiction-Klassiker *Metropolis* und den Tonfilmklassiker *Der blaue Engel*, auf den DEFA-Kinderfilm *Die Geschichte vom kleinen Muck*,

burger Straße, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 7.5.2021.

¹⁰ Siehe dazu anonym: [Gestaltungswettbewerb für den Boulevard des Films startet](#). Pressemitteilung Nr. 239 vom 03.05.2021, in: [potsdam.de](#).

¹¹ Die Unterscheidung zwischen urbanem Raum und öffentlich zugänglichen Räumlichkeiten strukturiert den öffentlichen Raum in ein Außen und ein Innen.

¹² Die drei Artefaktcluster stellen eine Analogie zu den film-, personen- und straßenbezogenen Merkmalen der filmischen Straßen und ihrer Namensgeber_innen dar (siehe [Kapitel 7](#)).

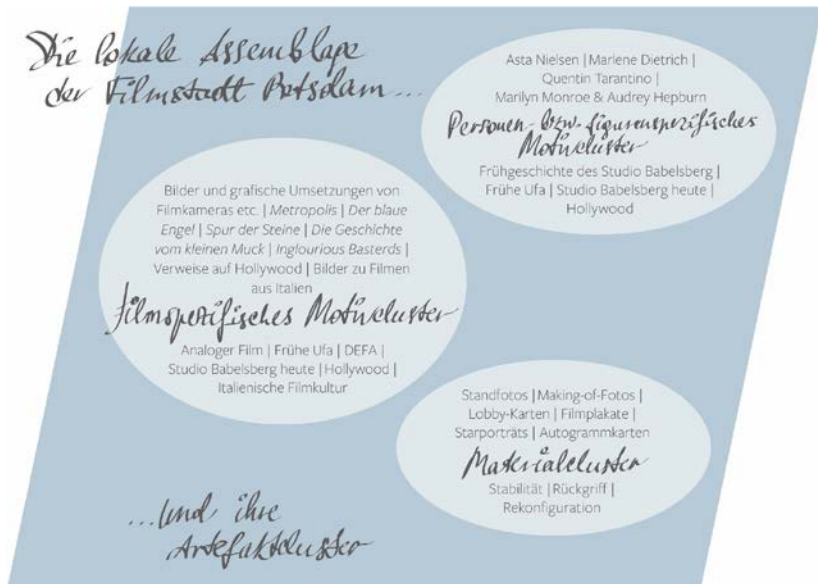


Abbildung 37: Modell der Artefaktcluster der Filmstadt Potsdam. Die Echos der filmischen Elemente bringen ein filmspezifisches Motivcluster, ein personen- bzw. figurespezifisches Motivcluster und ein Materialcluster hervor.

den DEFA-Verbotsfilm *Spur der Steine*¹³ und die sogenannten DEFA-Indianerfilme sowie auf den Hollywood-Blockbuster *Inglourious Basterds*. Als motivisches Teilbündel erinnern die Referenzen auf diese Filme an die Erfolge des [Studio Babelsberg](#) in den 1920er und 1930er Jahren, die DEFA und die aktuelle internationale Ausrichtung des Studios. Neben Hollywood sind die wiederkehrenden Referenzen auf den italienischen Film ein motivisches Teil-Bündel im filmspezifischen Motivcluster. Bei der filmbezogenen Dekoration von italienischen Restaurants handelt es sich nicht um ein exklusives Phänomen der Stadt Potsdam, sondern um eine Form der Innenausstattung in vielen Städten weltweit. Teilweise werden die gleichen Italien-Stereotype genutzt, die bereits im Kino der

¹³ Unter dem Begriff der DEFA-Verbotsfilme werden vor allem jene Filme zusammengefasst, die nach dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED im Jahre 1965 verboten bzw. nicht fertiggestellt wurden; vgl. Andreas Kötzing: [Fanal für die Kunst. Verbotene Filme in der DDR](#), in: *Goethe-Institut*, Dezember 2015.

1950er und 1960er Jahre die Sehnsucht nach Italien auslösten – im Hier und Jetzt sollen sie für einen schnellen Einstieg in eine ‚passende‘ Stimmung sorgen.

Wenn Straßen nach Filmschaffenden benannt sind, die zusätzlich durch diverse Artefakte immer wieder im urbanen Raum bzw. in öffentlich zugänglichen Räumlichkeiten in Erscheinung treten, kann von einem personen- bzw. figurenspezifischen Motivcluster gesprochen werden. Wie Protagonist_innen eines Films stechen **Asta Nielsen**, **Marlene Dietrich**, **Quentin Tarantino** und andere in der Filmstadt Potsdam besonders hervor. **Nielsen** fungiert dabei als Stellvertreterin der Frühgeschichte des **Studio Babelsberg**, **Dietrich** und ihre Figur **Lola Lola** abermals für die Erfolge des Studios in den 1920er und 1930er Jahren und **Tarantino** für die heutige Produktion von Hollywood-Filmen in Babelsberg. Als weiteres motivisches Teil-Bündel innerhalb des personen- bzw. figurenspezifischen Motivclusters ist das Doppelgespann **Marilyn Monroe** und **Audrey Hepburn** anzusehen, auch wenn nach ihnen keine Straßen benannt sind. In Kleider- und Schmuckläden dienen die beiden als Stil-Ikonen, die als konträre Frauentypen Kund_innen zum Kauf inspirieren sollen. Innerhalb des personen- bzw. figurenspezifischen Motivclusters fällt die große Anzahl von weiblichen Stars und Figuren auf. In Bezug auf die vielfältigen Artefakte kann eine Umkehrung der männerdominierten Benennungspraxis der filmischen Straßenlandschaft beobachtet werden, denn der bildliche Kosmos wird von weiblichen Stars und Figuren dominiert. Jene Sphäre also, in der es darum geht, sich an jemanden aufgrund seines Lebenswerkes zu erinnern – wenn sich also jemand einen Namen gemacht hat –, ist dem männlichen Filmschaffen vorbehalten, während jene Sphäre, in der es um ein ‚dekoratives‘ Ansehen geht, dem weiblichen Filmschaffen. Dabei ist das ‚dekorative‘ Ansehen im doppelten Sinne zu verstehen: als ein Anschauen, das ästhetisch Freude bereiten soll, und als eine gesellschaftliche Anerkennung, die insbesondere über die explizite Präsentation normativer Schönheitsideale erlangt wurde.

Ein weiteres Cluster wird hinsichtlich der Materialität der Artefakte erkennbar. Bei den filmischen Artefakten handelt es sich zumeist um ehemals filmbegleitende Materialien, die nun im urbanen Raum bzw. in öffentlich zugänglichen Räumlichkeiten als Dekoration eingesetzt werden. Rückgriff und Rekonfiguration sind damit ein wesentliches Merkmal des Beziehungsgefüges der lokalen Filmstadt-Assemblage. Die in der lokalen Filmstadt-Assemblage

bestehenden und die Räume prägenden Beziehungen reichen stets zu den ursprünglichen Entstehungskontexten der ehemals filmbegleitenden Materialien zurück. Damit ist z. B. gemeint, dass das Bild von **Marlene Dietrich** als Lola Lola an der Wand eines Hauses eine Beziehung zu jenem Tag herstellt, an dem das ikonografische Standfoto am Set des Films *Der blaue Engel* entstanden ist.¹⁴ Die Assemblage nimmt permanent neue Artefakte auf, die aufgrund ihrer funktionalen Vergangenheit das Beziehungsgefüge um Verbindungen in die Filmgeschichte anreichern. Zugleich sorgen Echo-Effekte innerhalb der Assemblage dafür, dass die ehemaligen filmbegleitenden Materialien mit einer neuen, dekorativen Funktion versehen werden. Zum Materialcluster gehört außerdem, dass die materiale Verfasstheit der filmischen Straßen und Artefakte eine „gewisse Stabilität“¹⁵ für die Bezugnahmen der Stadt Potsdam auf den Film sicherstellt. **John Law** hat darauf verwiesen, dass es sich um „eine gute Ordnungsstrategie“ handelt, wenn „eine Reihe von Beziehungen in dauerhaften Materialien verkörpert [wird]“¹⁶. Übertragen auf die Filmstadt kann formuliert werden: Da die Beziehungen zum Film „in dauerhaften Materialien“ wie Straßenschildern, Standfotos, Starporträts oder Wandcollagen „verkörpert“ werden, haben wir es mit einer „Ordnungsstrategie“ zu tun, die für eine „gewisse Stabilität“ der Bezugnahmen auf das Thema Film sorgt.

¹⁴ Siehe das zentrale Beispiel in Anna Luise Kiss: Film und (Stadt-)Raum. Eine Analyse von filmischen Bildern im städtischen Raum, in: Raphaela Kogler, Jeannine Wintzer (Hg.): *Raum und Bild – Strategien visueller raumbezogener Forschung*, Wiesbaden 2021, 227–240.

¹⁵ **John Law**: Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie: Ordnung, Strategie und Heterogenität, in: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006, 429–446, hier 439.

¹⁶ Ebd.

12. Fazit

Im methodischen Teil dieses Buches (siehe [Teil III](#)) wurden die [Forschungsfragen](#) 1 bis 5 adressiert. Dabei konnten die Anzahl der (nicht länger) existierenden filmischen Straßen (Forschungsfrage 1) und die Zeiträume bzw. Jahre ihrer Benennung (Teil der Forschungsfrage 2) identifiziert werden. Neben den straßenbezogenen Merkmalen wie der Zugänglichkeit der Straßen wurden in Bezug auf ihre Namensgeber_innen personen- und filmbezogene Merkmale herausgearbeitet (Forschungsfrage 3) und mit quantitativen Aussagen belegt (Forschungsfrage 4). Hierdurch konnte unter anderem festgestellt werden, wie viele Straßen nach Frauen und Männern benannt wurden, welchen filmhistorischen Phasen die Filmschaffenden zugeordnet werden können und ob für die Produktionen, an denen sie mitgewirkt haben, ein Regionalbezug zu Potsdam oder Berlin vorliegt. Es wurden Zusammenhänge zwischen den einzelnen Merkmalen berechnet (Forschungsfrage 5), die eine wesentliche Grundlage für die weitere interpretative Arbeit darstellten. In [Kapitel 9](#) und [Kapitel 10](#) der Interpretation (siehe [Teil IV](#)) konnte außerdem geklärt werden, unter welchen Umständen die filmischen Straßennamen entstanden sind, wodurch die Forschungsfrage 2 vollständig beantwortet wurde.

Mithilfe der drei Ansätze der kritischen Straßennamenforschung – des Palimpsestes (siehe [Kapitel 9](#)), der kulturellen Arena (siehe [Kapitel 10](#)) und des performativen Raums (siehe [Kapitel 11](#)) – können nun die noch offene Forschungsfrage 6 nach den Eigenschaften, die das Beziehungsgefüge der filmischen Straßenlandschaft in Potsdam auszeichnen (Abschnitt 12.1), und die Forschungsfrage 7 nach dem Verhältnis der filmischen Straßenlandschaft als Teil-Assemblage zur lokalen Assemblage der Filmstadt Potsdam beantwortet werden (Abschnitt 12.2). Alle Erkenntnisse zusammenfassend, werden Filmstädte als vordigitale ‚Explosionen des Kinos‘ vorgestellt (Abschnitt 12.3). Die Interpretation schließt mit einem Ausblick und legt dabei den praktischen Nutzen der vorliegenden wissenschaftlichen Studie dar (Abschnitt 12.4).

12.1 Das Beziehungsgefüge der filmischen Straßenlandschaft in Potsdam

Die filmische Straßenlandschaft von Potsdam steht, wie die ersten Einschreibversuche zeigen, in einer unmittelbaren Beziehung zur Etablierung der Filmindustrie am Standort. Sie wurde anfänglich, wenn auch nicht von Dauer, von Autor_innen geprägt, die ihre Bedeutung als Filmschaffende demonstrieren bzw. ihre ideologisch grundierten Visionen des Standortes durch Straßennamen manifestieren wollten. Die konkurrierenden Auseinandersetzungen von Filmunternehmer_innen untereinander bzw. von der NS-Filmpolitik mit Hollywood stellten dabei treibende Faktoren dar. Wechselnde Autor_innen prägten die filmische Straßenlandschaft in den folgenden Jahrzehnten bis in die Gegenwart. Die verschiedenen Einschreibphasen dokumentieren die sich wandelnden gesellschaftspolitischen Kontexte, die die Stadt nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges mit der DDR sowie der Etablierung eines neuen Gesellschafts- und Wirtschaftssystems durch die BRD nach der Wiedervereinigung durchlebt hat, sowie die damit zusammenhängenden wechselnden Motivlagen der Autor_innen bei der Auswahl von Filmschaffenden, die als Namensgeber_innen fungieren sollten und bei der Entscheidung für filmische Benennungen.

Trotz der höchst unterschiedlichen Kontexte, aus denen heraus an der filmischen Straßenlandschaft weitergeschrieben wurde, ist sie insgesamt vom Paradigma der klassischen Filmgeschichtsschreibung beeinflusst. Die Konzentration auf regional verwurzelte männliche Filmpioniere und Filmstars mit teils internationalem Ruf trug zur Herausbildung einer patriarchalen, weißen sowie euro- und US-zentrierten Assemblage der erfolgsorientierten Erinnerung – und nicht des Gedenkens – bei. In dieser Assemblage erscheint das männliche Filmschaffen hinsichtlich der Filmberufe durchaus vielfältig, während das weibliche Filmschaffen auf die Arbeit vor der Kamera reduziert wird. Die Vielfalt der Filmgattungen wird außerdem nicht abgebildet. Hingegen sind wichtige Meilensteine des queeren Kinos zumindest mittelbar präsent. Die jüngeren Einschreibungen deuten zudem eine Veränderung an, weil die Benennungspraxis in Bezug auf die Sichtbarkeit weiblichen Filmschaffens und auf Alternativen zur alleinigen Konzentration auf Stars neue Impulse setzt.

Die Verschiebungen in der Benennungspraxis hängen damit zusammen, dass die filmische Straßenlandschaft ein Ort von Auseinandersetzungen um

Repräsentationsfragen ist. Mit den historischen Entwicklungen der Stadt verwoben, warf die Straßenlandschaft Fragen nach dem Umgang mit dem NS-Filmschaffen und dem filmkulturellen Erbe der DDR auf: danach, was erinnert und was vergessen werden soll – ein Diskurs, der in Potsdam immer noch präsent ist und etwa größere Bauvorhaben betrifft.¹ Dass Frauen in den jüngsten Benennungen in **Groß Glienicke** und **Babelsberg** stärker als zuvor Berücksichtigung fanden, zeigt, dass hier eine Beziehung zur gesamten Straßenlandschaft von Potsdam als kultureller Arena besteht. Auseinandersetzungen, die zur ungenügenden Repräsentation von Frauen geführt wurden, sind als neue Sensibilität für die Würdigung des weiblichen Filmschaffens in die filmische Straßenlandschaft vorgebracht. Die filmische Straßenlandschaft als kulturelle Arena ist keine abgeschlossene: Sie steht vielmehr mit diversen Repräsentationsfragen im öffentlichen Raum in einer wechselseitigen Beziehung.

Die filmische Straßenlandschaft ist von filmischen Artefakten umgeben. Einige von ihnen sind ausgehend von den filmischen Straßennamen durch Echo-Effekte entstanden. Sie zeigen auf, dass die filmische Straßenlandschaft nicht nur einer reinen Orientierung dient, sondern auch produktiv angeeignet wird. Diese Aneignung ist konstitutiver Teil einer filmbezogenen räumlichen Praxis. Die Echo-Effekte, die von den filmischen Elementen einer Assemblage ausgehen, bilden im urbanen Raum bzw. in öffentlich zugänglichen Räumlichkeiten drei Artefaktcluster heraus: ein filmspezifisches Motivcluster, ein personen- bzw. figurespezifisches Motivcluster und ein Materialcluster. Die Echo-Effekte der filmischen Straßen sind dabei allerdings von eingeschränkter Reichweite, weil ihre prägende Wirkung mit zunehmender räumlicher Distanz abnimmt. So wurde das Verhältnis zwischen dem weiblichen und männlichen Filmschaffen nicht in die Artefaktstruktur übertragen. In dieser sind es – anders als in der filmischen Straßenlandschaft – die Schauspielerinnen und ihre Filmfiguren, die dominieren. Zudem kommen hier weitere Filmnationen und gänzlich andere Filmstars zum Tragen. Zwar werden dabei stereotype Bilder von Filmnationen reproduziert, aber immerhin wird der Fokus auf die lokale Filmgeschichte Potsdams deutlich aufgebrochen, und die Referenzen auf den Film werden insgesamt heterogener.

¹ Siehe z. B. Bernhard Wiens: *Schmucke Fassade vor schmutzigen Feldzügen*, in: *TELEPOLIS*, 17.4.2021.

Das Beziehungsgefüge der Assemblage ist von Rückgriffen vor allem auf filmbegleitende Materialien geprägt sowie von deren Rekonfiguration. Des Weiteren tragen die filmischen Straßen und die filmischen Artefakte durch ihre Materialität zu einer gewissen Stabilität im Beziehungsgefüge der Assemblage bei.

Insgesamt zeichnet sich die filmische Straßenlandschaft in Potsdam durch Beziehungen zur wechsellvollen gesellschaftspolitischen Geschichte der Stadt aus, sowie zur Filmgeschichte des Standortes und darüber hinaus. Außerdem ist sie von der Art und Weise beeinflusst, wie Filmgeschichte bis in die 1980er Jahre gedacht und geschrieben wurde – und teilweise immer noch wird. Schließlich bestehen Verknüpfungen mit vielfältigen Repräsentationsfragen, die die Stadt bewegen, sowie mit Prozessen, die den städtischen Raum auf materialer Ebene prägen.

12.2 Das Verhältnis der filmischen Straßenlandschaft als Teil-Assemblage zur lokalen Assemblage der Filmstadt Potsdam

Wird die durch den Ansatz des performativen Raums erweiterte Betrachtung der filmischen Straßenlandschaft nochmals geweitet, treten zu den filmischen Artefakten diverse weitere Elemente hinzu, die sich explizit auf das Thema Film bzw. auf Potsdam als Filmstadt beziehen: filmische Veranstaltungen, filmische Attraktionen, marketingstrategische Institutionen samt ihrer Veranstaltungen und Publikationen, filmbezogene Initiativen (z. B. von Bürger_innen oder Verbänden) sowie unterschiedliche Texte. Zusammen mit den filmischen Straßen, Institutionen und Artefakten bilden sie die lokale Filmstadt-Assemblage, in der jede Gruppe von Elementen eine eigene Entstehungsgeschichte einbringt sowie von verschiedenen Autor_innenschaften, Auseinandersetzungen um Repräsentationsfragen und performativen Raumprozessen geprägt ist. Die Elemente erweitern oder verfestigen – oder beides zugleich – durch Echo-Effekte die Motive, die sich wie rote Fäden durch die lokale Assemblage ziehen, sowie die Materialität der Assemblage.

Eine potenzielle Erweiterung und Verfestigung findet durch Filmfestivals statt. Diese filmischen Veranstaltungen erschaffen temporäre, aber wiederkehrende Räume der intensiven Befassung mit dem Film und zeigen z. B. internationale studentische Produktionen („sehsüchte“), Filme zu bestimmten historischen Themen („moving history“), zur Nachhaltigkeit (Ökofilmtour) oder

präsentieren israelisches Filmschaffen bzw. Filme, die jüdisches Leben thematisieren ([Jüdisches Filmfestival Berlin und Brandenburg](#)). Ebenso verhält es sich mit den Veranstaltungen, Ausstellungen und Projekten des [Filmmuseums Potsdam](#), das sowohl Hintergründe zu bekannten Persönlichkeiten und Filmen der Potsdamer Filmgeschichte vermittelt, als auch unbekannte Aspekte der Filmgeschichte beleuchtet und aktuelle Filmproduktionen hervorhebt. Die Attraktionen des [Filmparks Babelsberg](#) erweitern und verfestigen ebenfalls die Leitmotive der lokalen Assemblage, weil die Gäst_innen z. B. eine Stuntshow, eine Straße aus einem Western oder die Gärten des kleinen Muck aus *Die Geschichte vom kleinen Muck* (1953, Regie: [Wolfgang Staudte](#)) besuchen können.

Eine Erweiterung und Verfestigung der Motive und der Materialität der Assemblage tritt ferner durch städtische Marketing-Veranstaltungen ein, wie z. B. durch die Aufführung des Films *Metropolis* (1927, Regie: [Fritz Lang](#)) 2016 im Innenhof des [Brandenburger Landtages](#), begleitet vom [Deutschen Filmorchester Babelsberg](#). Erweiternd und verfestigend dürften auch die vielen Veranstaltungen gewirkt haben, die im Jahre 2012 zum hundertjährigen Jubiläum des [Studio Babelsberg](#) durch verschiedene Institutionen der Stadt unter der Federführung des städtischen Marketings auf die Beine gestellt wurden und die beschriebenen motivischen Teil-Bündel reproduzierten. Genauso verhält es sich mit den angebotenen filmbezogenen Stadtführungen zu den Potsdamer Wohnorten von „Filmgrößen“². Zudem tragen die Publikationen der [Marketingabteilung der Stadt Potsdam](#) und der [PMSG Potsdam Marketing und Service GmbH](#) zu einer Intensivierung der konnotativen Aufladung von Potsdam als Filmstadt bei. Die Marketingabteilung betont z. B. auf einem Flyer, Potsdam sei die „Wiege des deutschen Films“³. Die PMSG berichtet, [Asta Nielsen](#), [Marlene Dietrich](#) und die „Hollywood-Größen“⁴ [Steven Spielberg](#) und [Quentin Tarantino](#) hätten alle schon in der „Traumfabrik Babelsberg“⁵ gedreht, und hebt Filme wie *Metropolis*, *Melodie des Herzens* (1929, Regie: [Hanns Schwarz](#)), *Der blaue Engel* (1930, Regie: [Josef von Sternberg](#)) und *Die Feuerzangenbowle* (1944, Regie: [Helmuth](#)

² PMSG (Hg.): *Unterwegs in Potsdam. Öffentliche Führungen 2019* (Flyer), Potsdam 2018.

³ Stadt Potsdam (Hg.): *Filmstadt Potsdam* (Flyer), Potsdam 2020.

⁴ PMSG (Hg.): *Potsdam, Insel großer Gedanken. Reise-Inspirationen*, Potsdam 2019, 29.

⁵ Ebd., 28.

Weiss) hervor.⁶ Eine Erweiterung und Verfestigung der Leitmotive der lokalen Assemblage ist schließlich durch den geplanten Boulevard des Films zu erwarten.

Filmbezogene Initiativen wie der [Polski Klub Filmowy](#) (Polnischer Filmklub) an der [Universität Potsdam](#), die Projekte des [Babelsberger Filmgymnasiums](#) oder die Potsdamer [Star-Trek-Tafelrunde](#) erweitern und verfestigen ebenfalls die Motive, die die lokale Assemblage prägen, und ihre Materialität. Das Gleiche gilt für den bürgerschaftlichen Arbeitskreis „[Filme und ihre Zeit](#)“, der einerseits aktuelle und historische Filmproduktionen an verschiedenen Orten in Potsdam zeigt, andererseits mit seiner filmhistorischen Arbeit das filmkulturelle Erbe der Stadt zur Geltung bringt. Darüber hinaus können Netzwerkorganisationen wie [transfermedia](#), [media:net berlinbrandenburg](#) und [Media Tech Hub](#), die mit einem Fokus auf aktuelle Entwicklungen des Films in der Medienstadt nach Außen treten, als erweiternde und verfestigende Elemente angesehen werden.

Publikationen wie *Babelsberg – Gesichter einer Filmstadt*⁷, *Filmstadt Potsdam. Drehorte und Geschichten*⁸, *100 Years Studio Babelsberg. The Art of Filmmaking*⁹, *Komm mit ins Kino! Die Geschichte der Potsdamer Lichtspieltheater*¹⁰ oder *100 Facts about Babelsberg. Wiege des Films und moderne Medienstadt*¹¹ schreiben die bestehenden Motivcluster fort, fügen jedoch auch neue Aspekte hinzu. Die Reiseliteratur greift ebenfalls auf die in der Stadt präsenten Motivcluster zurück, wodurch diese wiederum bestärkt werden. Beispielsweise können Gäst_innen der Stadt erfahren, dass [Guido Seeber](#) die „Geburtsstunde der deutschen Traumfabrik“¹² zu verdanken sei, oder er wird als Entdecker des Studiogeländes vor-

⁶ Siehe ebd., 29.

⁷ Filmmuseum Potsdam (Hg.): *Babelsberg – Gesichter einer Filmstadt*, Berlin 2005.

⁸ Alexander Vogel, Marcel Piethe: *Filmstadt Potsdam. Drehorte und Geschichten*, Berlin 2013.

⁹ [Michael Wedel](#), [Chris Wahl](#), [Ralf Schenk](#) (Hg.): *100 Years Studio Babelsberg. The Art of Filmmaking*, Kempten 2012.

¹⁰ Jeanette Toussaint: *Komm mit ins Kino! Die Geschichte der Potsdamer Lichtspieltheater*, Potsdam 2020.

¹¹ Sebastian Stielke: *100 Facts about Babelsberg. Wiege des Films und moderne Medienstadt*, Berlin 2021.

¹² Kristine Jaath: *Potsdam. Mit Ausflügen nach Werder und ins Havelland*, Berlin 2014, 156.

gestellt.¹³ Vor allem aber wird Asta Nielsen immer wieder „mit dem Aufstieg“ des Studio Babelsberg „zum größten europäischen Filmstudio“¹⁴ verknüpft, wobei ihre Mitwirkung in dem Film *Der Totentanz* (1912, Regie: Urban Gad) als „Geburtsstunde des ‚deutschen Hollywood‘“¹⁵ beschrieben wird. Einem solchen Einstieg folgt zumeist die Entwicklung eines historischen Bogens, der auf die gleichen Namen zurückgreift, die in der filmischen Straßenlandschaft präsent sind.¹⁶ Die aktuellen Produktionsaktivitäten werden mit Schilderungen zu etwa Roman Polanskis *Der Pianist* (2002) oder Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* (2009) zusammengefasst.¹⁷

Die einzelnen Elemente der lokalen Filmstadt-Assemblage determinieren einander in ihrem Beziehungsgefüge wechselseitig durch Echo-Effekte und weisen verschiedene Grade von Stabilität auf. Die Echo-Effekte der filmischen Elemente bringen ein filmspezifisches Motivcluster, ein personen- bzw. figurespezifisches Motivcluster und ein Materialcluster hervor, die einen filmisch affizierten Stadtraum entstehen lassen, d. h. einen städtischen Raum, in dem der Film auf vielfältige Weise präsent ist. Gemeinsam prägen die Leitmotive, die Materialität und der aus ihnen hervorgehende filmisch affizierte Stadtraum ein Vorstellungsbild von Potsdam als Filmstadt.

Ausgehend von den erarbeiteten Ergebnissen kann das Vorstellungsbild von Potsdam als Filmstadt folgendermaßen beschrieben werden: Potsdam ist eine der ältesten Filmstädte überhaupt, da sie durch Guido Seebers Entdeckung des Geländes des späteren Filmstudios im Jahre 1911 und durch Asta Niensens Film *Der Totentanz* im Jahre 1912 gegründet wurde. Der mit Nielsen verbundene Ruhm

¹³ Siehe z. B. Maren Richter, Winfried Sträter: *Potsdam. Der historische Reiseführer*, Berlin 2015, 52.

¹⁴ Jaath: *Potsdam*, 158.

¹⁵ Richter u. a.: *Potsdam*, 53. Vgl. Silke Herz, Michael Scherf: *Potsdam Kompakt. Der Kultur-Stadtführer* (3. Aufl.), Berlin 2008, 49, Kristine Jaath: *Berlin mit Potsdam (CityTrip PLUS)* (12. Aufl.), Bielefeld 2017, 215 und Stefan Krull: *CityTrip Potsdam* (3. Aufl.), Bielefeld 2015, 104.

¹⁶ Siehe z. B. Jaath: *Potsdam*, 156–157, Richter u. a.: *Potsdam*, 53 und Tom Wolf: *111 Orte in Potsdam, die man gesehen haben muss*, Köln 2015, 30.

¹⁷ Siehe z. B. Jaath: *Potsdam*, 158. und Wolf: *111 Orte in Potsdam, die man gesehen haben muss*, 30.

wurde durch Produktionen der Weltklasse wie Fritz Langs *Metropolis* weitergeführt. Potsdam ist der Ort, an dem der Tonfilm *Der blaue Engel* entstand – mit der überragenden Diva Marlene Dietrich in der Hauptrolle, die bis heute als prägende Ikone der Filmstadt fungiert. Potsdam ist aufs Engste mit weiteren beliebten Filmstars wie Hans Albers oder Heinz Rühmann verbunden sowie mit dem Namen der Produktionsfirma Ufa. Die Filmstadt steht auch für die Geschichte der DEFA, die herausragende Kinderfilme wie *Die Geschichte vom kleinen Muck*, sogenannte Indianerfilme, sehenswerte Verbotsfilme wie *Spur der Steine* (1966, Regie: Frank Beyer) sowie einige Filmklassiker der DDR hervorgebracht hat. Nach der Wiedervereinigung nahm die Erfolgsgeschichte des Studios mit Produktionen wie *Der Pianist* und *Inglourious Basterds* nochmals an Fahrt auf. Heute ist Potsdam Heimat zahlreicher US-amerikanischer und internationaler Produktionen.

Das Vorstellungsbild von Potsdam als Filmstadt ist selbst ein Element der lokalen Filmstadt-Assemblage, das auf ihr Beziehungsgefüge zurückwirkt. Daniel Miller hat in Bezug auf Objekte angemerkt, dass in dem gleichen Prozess, in dem wir Objekte hervorbringen, diese auch uns hervorbringen.¹⁸ Überträgt man dies auf die Filmstadt Potsdam, kann festgestellt werden, dass in dem gleichen Prozess, in dem wir dazu beigetragen, die Filmstadt hervorzubringen, die Filmstadt auch uns als Elemente der Assemblage hervorbringt.¹⁹ Aus diesem Grunde handelt es sich um eine zirkuläre filmbezogene räumliche Praxis (Abbildung 38). In dieser filmbezogenen räumlichen Praxis sorgt die filmische Straßenlandschaft durch ihre Materialität für Stabilität. Ihre Prägung durch die klassische Filmgeschichtsschreibung und die lokalgeschichtliche Ausrichtung setzt außerdem definitivische Impulse. Die determinierende Reichweite der filmischen Straßenlandschaft – gemeinsam mit den filmischen Institutionen – ist jedoch eingeschränkt, sodass im Innenstadtbereich die Artefaktstruktur deutlich heterogener ausfällt und die in Potsdam anzutreffenden Leitmotive und die Materialität erweitert werden. Es bleibt abzuwarten, wie sich das Beziehungsgefüge der Assemblage etwa durch den geplanten Boulevard des Films weiterentwickeln wird – ob die Heterogenität der Artefakte in der Innenstadt zugunsten der dominierenden Motive sukzessive

¹⁸ Siehe Daniel Miller: *Stuff*, Cambridge 2010, 60.

¹⁹ Dies gilt im Übrigen auch für diese Publikation: Sie und ihre Autor_innen beteiligen sich ebenfalls an der Hervorbringung ihres Untersuchungsgegenstandes.

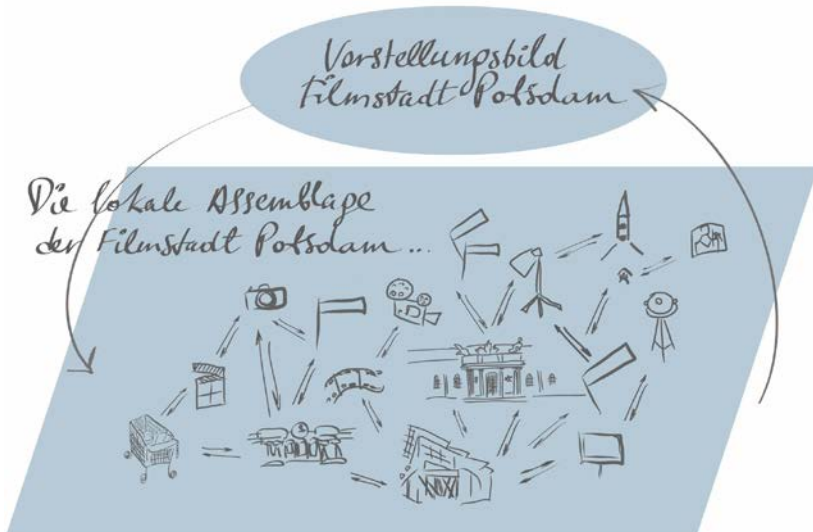


Abbildung 38: Modell der zirkulären filmbezogenen räumlichen Praxis der Filmstadt Potsdam. Die lokale Filmstadt-Assemblage trägt zur Bildung eines Vorstellungsbildes von Potsdam als Filmstadt bei. Dieses Vorstellungsbild prägt wiederum die lokale Filmstadt-Assemblage.

aufgelöst wird, oder ob die Vielfalt als eine zusätzliche Qualität der Filmstadt erkannt und künftig stärker hervorgehoben wird.

12.3 Filmstädte als vordigitale ‚Explosionen des Kinos‘

Aus den Ergebnissen zur lokalen Assemblage der Filmstadt Potsdam kann eine neue Perspektive auf die weltweite globale Assemblage der Filmstädte abgeleitet werden: Aus der beschriebenen zirkulären filmbezogenen räumlichen Praxis gehen die Filmstädte als lokale Assemblagen mit einem jeweils spezifischen Profil hervor. Die Filmstädte insgesamt bilden eine globale Assemblage, in der sie sich wechselseitig definieren (Abbildung 39). Starke Echo-Effekte gehen dabei vor allem von Hollywood aus – einer Filmstadt, auf die sich viele Filmstädte mit ihren filmischen Elementen beziehen. Darüber hinaus trägt das [UNESCO Cities of Film Network](#) zu wechselseitigen Lerneffekten und Strategie-Übernahmen zwischen den dort versammelten Filmstädten bei.

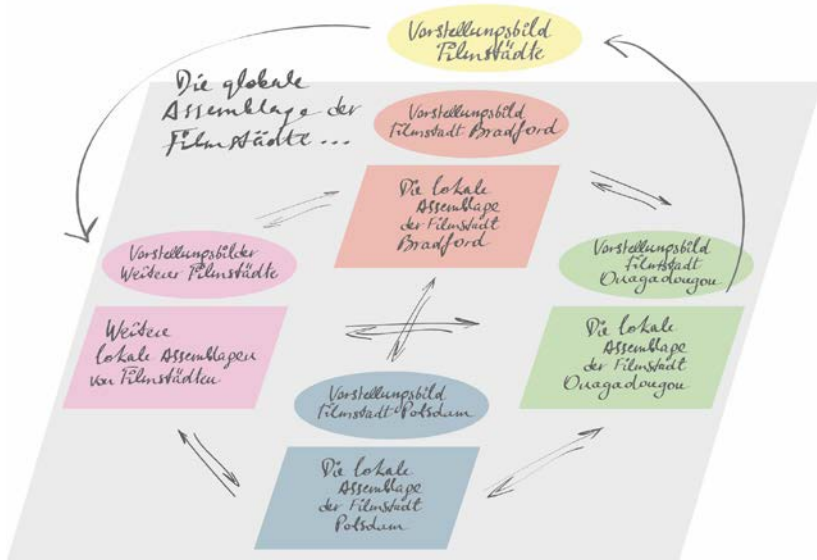


Abbildung 39: Modell der globalen Assemblage der Filmstädte, die von lokalen Filmstadt-Assemblagen gebildet wird und ein Vorstellungsbild von Filmstädten im Allgemeinen hervorbringt. Das Vorstellungsbild wirkt in einem zirkulären Prozess zurück auf die globale Assemblage.

Insgesamt kann für die globale Assemblage festgehalten werden, dass ihre Filmstädte – mit den Worten von **Francesco Casetti** (siehe **Kapitel 3**) – gewissermaßen vordigitale ‚Explosionen des Kinos‘ darstellen. Nicht erst im Kontext der digitalen Produktion, Distribution und Rezeption sowie der filmischen Formen im öffentlichen Raum oder im Kunstbetrieb hat der Film einen fluiden Status angenommen. Vielmehr ist in den Filmstädten schon zuvor die Präsenz des Films im Alltag der Menschen an mannigfaltigen Orten und in verschiedenen Formen eine gängige raumkonstitutive Praxis gewesen. In den Filmstädten hat der Film schon längst seine angestammten Räume verlassen und hilft dabei, neue Räume zu schaffen. Die Filmstädte können als Vorläufer der digitalen metakinematografischen Universen angesehen werden, wie sie uns umgeben und wie sie von der Filmwissenschaft in der Folge der topologischen Wende beschrieben werden.

12.4 Ausblick und praktischer Nutzen

Wie sich die metakinematografischen Universen weiterentwickeln werden – wie auch sie in Zukunft von Einschreibversuchen, von Auseinandersetzungen um Repräsentationsfragen, von Echo-Effekten und Artefaktclustern sowie von Prozessen der Rekonfiguration und Stabilisierung geprägt werden, könnte in einer Analyse weiterer Filmstädte untersucht werden. Darüber hinaus wäre in nachfolgenden Forschungsarbeiten eine systematische Untersuchung weiterer Elemente einer lokalen Filmstadt-Assemblage wie etwa Filmfestivals wünschenswert, um das gesamte Beziehungsgefüge dieser Assemblage in seinen Feinheiten besser verstehen zu können. Dabei verspricht die Analyse jener Artefakte ertragreich zu sein, die sich nicht unmittelbar auf die jeweilige lokale Filmgeschichte beziehen. Beispielsweise handelt es sich bei der Gestaltung von italienischen Restaurants mit Standfotos und Starporträts aus dem Kontext des Epochalstils des italienischen Neorealismus um ein verbreitetes Phänomen, das auch jenseits von Filmstädten auftritt. Hier werden etwa Fragen zu filmbasierten Prozessen der Stereotypisierung aufgeworfen, und es eröffnen sich Anknüpfungspunkte an die Forschung zum Thema Film und Stereotype.²⁰ Die nur am Rande erwähnte mehrfache Nutzung von Darstellungen von Marilyn Monroe und Audrey Hepburn in Potsdamer Mode- und Schmuckläden bringt außerdem die hier nicht aufgegriffene Frage nach der Vermittlung von weiblichen Schönheitsidealen über das Medium Film und seine Paratexte ins Spiel und wäre in Studien zu Geschlechter-Repräsentationen zu untersuchen.²¹

Des Weiteren könnte die Analyse der filmischen Straßenlandschaft mit einer eingehenden Untersuchung derjenigen Texte kombiniert werden, die zu Potsdam als Filmstadt erschienen sind, um die Artefaktstruktur noch differenzierter ausarbeiten zu können. Basierend auf dem vorliegenden Projekt wäre zudem eine empirische Studie zur tatsächlichen Rezeption und Aneignung der filmischen

²⁰ Siehe dazu z. B. Jörg Schweinitz: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*, Berlin 2006.

²¹ Siehe dazu z. B. Susanne Weingarten: *Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars*, Marburg 2003 und Elizabeth M. Matelski: *Reducing Bodies. Mass Culture and the Female Figure in Postwar America*, New York 2017.

Straßennamen sinnvoll. Dabei könnte eine wichtige Frage sein, welche konnotativen Bedeutungen heute noch zu den Namen bestehen – denn wie in der Straßennamenforschung betont wird, gehen ursprüngliche konnotative Referenzen und Interpretationen mit der Zeit verloren und werden gegebenenfalls durch neue ersetzt oder modifiziert, so wie auch das Verständnis und die Akzeptanz für eine Benennung mit der Zeit verloren gehen können.²²

Alle genannten weiterführenden Ansätze würden sich für einen Vergleich mit nicht filmischen Benennungen in Potsdam eignen. Auf diese Weise könnten Unterschiede und Gemeinsamkeiten z. B. in Bezug auf die Praxis der Benennungen von Straßen nach Adeligen entdeckt werden. Hierüber könnte der Weg zu einem Vergleich mit den Eigenschaften jener Assemblage führen, die Potsdam heute als preußisch geprägte „Stadt der Schlösser und Gärten“²³ hervortreten lässt. Die filmische und die preußische Assemblage könnten als potenziell konkurrierende Prinzipien der Raumkonstruktion in den Blick genommen werden. Ob auf die Teil-Assemblage der filmischen Straßenlandschaft bezogen oder auf die gesamte lokale Assemblage der Filmstadt Potsdam – ein wichtiger weiterer Schritt wäre der analytische Vergleich mit anderen Filmstädten. Es bleibt zu hoffen, dass die angeführten Auslassungen zu entsprechenden (film-)wissenschaftlichen Arbeiten führen werden.

Die hier erstmals erfolgte Aufwertung einer filmischen Straßenlandschaft zum filmwissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand und die Entwicklung eines eigenen Modells der filmbezogenen räumlichen Praxis erlauben nicht nur weiterführende wissenschaftliche Arbeiten, sondern auch strategische Schlüsse für die Entwicklung von Filmstädten, die einen praktischen Nutzen haben. Beispielsweise können überschriebene Schichten einer Filmstadt aus vorausgegangenen Einschreibungen herausgearbeitet werden, um sie für Bewohner_innen und Gäst_innen sichtbar zu machen. Vorhaben zu filmischen Benennungen oder zur Platzierung von filmbezogenen Denkmälern können außerdem für eine partizipative Mitgestaltung durch Bürger_innen geöffnet werden, um die diskursiven Potenziale, die in der kulturellen Arena liegen, bewusst zu nutzen. Die Bürger_innen

²² Vgl. Maoz Azaryahu: *The Power of Commemorative Street Names*, in: *Environment and Planning D: Society and Space*, Bd. 14, Nr. 3, 1996, 311–330, hier 322–324.

²³ Anonym: *Potsdam entdecken*, in: *potsdam.de*.

von Potsdam wurden z. B. in die Gestaltung des Layouts der Granitplatten des geplanten Boulevards des Films unmittelbar einbezogen,²⁴ um eine frühzeitige Sichtbarkeit des Projektes in der Stadtöffentlichkeit und die Identifikation mit ihm zu fördern.

Durch eine strategische Platzierung von filmischen Elementen in der Stadt können des Weiteren längerfristig Echo-Effekte hervorgerufen werden, die zu einer Stärkung der bereits bestehenden Leitmotive und einer entsprechenden filmischen Affizierung des städtischen Raums beitragen können. Hinsichtlich filmischer Straßen können ferner eine strategische Standortwahl und die Verknüpfung von Namen mit dem Attribut Allee oder Platz eine Strategie darstellen, Übernahmen von filmischen Bedeutungsangeboten zu provozieren. Das Beziehungsgefüge zwischen den filmischen Elementen einer Stadt kann auch dadurch bewusst gestärkt werden, dass bisher vorhandene Gruppen von Elementen explizit miteinander verwoben werden. In Bezug auf Potsdam könnte dies beispielsweise dadurch erfolgen, dass Ansammlungen von filmischen Artefakten wie etwa in einem italienischen, französischen oder indischen Restaurant in filmbezogene Veranstaltungen wie etwa Stadtführungen, die bisher vor allem die filmischen Institutionen angesteuert haben, einbezogen werden. Im Zusammenhang mit der Straßenschilder-Installation *Das filmische Gesicht der Stadt Potsdam* wurde eine solche Verknüpfungsarbeit versucht, indem Radtouren vom [Filmmuseum Potsdam](#) unter anderem zu den filmischen Straßen in [Drewitz](#) angeboten wurden.²⁵

Vor allem aber sollten sich die strategischen Protagonist_innen der Filmstädte klarmachen, dass jedes neue filmische Element eine Chance darstellt, die Assemblage in ihrer Ausrichtung zu bestärken, aber auch zu verändern. Da mittlerweile eine umfängliche Forschung im Geiste der New Film History vorliegt, und die Filmwissenschaft über ein ausgeprägtes Transferbewusstsein verfügt – also immer mehr Forschungsergebnisse frei zugänglich und barrierearm der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt werden –, brauchen Autor_innen, die an Filmstädten

²⁴ Siehe dazu anonym: [Gestaltungswettbewerb für den Boulevard des Films startet. Pressemitteilung Nr. 239 vom 03.05.2021](#), in: [potsdam.de](#).

²⁵ Siehe dazu anonym: [Medienstadt Babelsberg und Gartenstadt Drewitz – Neue Filme, Neue Bauten \(Geführte Radtour\)](#), in: [potsdam.de](#).

schreiben, eigentlich nur noch auf dieses Wissen zuzugreifen. Das Material liegt vor, es kann für die nächsten Einschreibphasen genutzt werden, um den jeweiligen Assemblagen neue Kapitel hinzuzufügen – auch jenseits der klassischen Filmgeschichtsschreibung. Des Weiteren kann eine strategische Analyse des urbanen Raums filmische Elemente sichtbar machen, die bereits zu einem Aufbrechen bestehender Leitmotive beitragen, um sie gezielt stärken zu können. Insbesondere Filmstädte, die bislang durch ein Beziehungsgefüge geprägt sind, das einen Fokus auf ein erfolgsorientiertes Erinnern statt auf ein Gedenken setzt, in denen genderspezifische Ungleichgewichte oder eine mangelnde Diversität festzustellen sind, können durch den Einbezug filmwissenschaftlicher Forschung eine Stärkung bestimmter Gruppen filmischer Elemente sowie partizipative Prozesse und neue Impulse in der Raumkonstruktion hervorrufen. Diesem Gedanken folgend, besteht die Hoffnung, dass nach der erfolgten Identifikation von problematischen Tendenzen und Leerstellen in der filmischen Straßenlandschaft von Potsdam konkrete Vorschläge für zukünftige filmische Benennungen im öffentlichen Raum im Sinne der revisionistischen Filmwissenschaft entwickelt werden.

Das Buch lädt Sie als Leser_innen dazu ein, es als eine Art Wanderkarte durch die filmische Straßenlandschaft von Potsdam zu nutzen. Vielleicht kann es Sie zu einem Spaziergang durch [Groß Glienicke](#), [Drewitz/Kirchsteigfeld](#) oder [Babelsberg](#), zu einer Entdeckung der vielen filmischen Artefakte in der Innenstadt von Potsdam oder zu einem Besuch des [Filmmuseums](#), des [Filmparks](#) oder eines der Potsdamer Filmfestivals inspirieren – oder gar zu eigenen Beiträgen zur weiteren Entwicklung der Filmstadt. Filmstädte sind nämlich nicht allein das Produkt von marketingstrategischen Überlegungen oder obliegen einzig der Deutungshoheit filmischer Institutionen. Vielmehr sind sie das Ergebnis eines Beziehungsgefüges, in welches jede_r als aktives Element eintreten kann.

V. BIOGRAFIEN DER IN POTSDAM MIT EINEM STRASSENAMEN GEEHRTEN FILMSCHAFFENDEN

Der biografische Teil dieses Buches präsentiert alle 42 Filmschaffenden, die in Potsdam mit einem Straßennamen geehrt wurden. Die Kurzbiografien stellen einerseits die zentrale filmhistorische Datenbasis für die quantitative Auswertung der filmischen Straßenlandschaft dar (siehe [Kapitel 6](#) und [Kapitel 7](#)). Andererseits handelt es sich dabei um eigenständige Werke, die ich in einem eigens dafür entwickelten wissenschaftlich-künstlerischen Verfahren verfasst habe.¹ So wie Anna Luise Kiss in ihrer interpretativen Entflechtung des Beziehungsgefüges der Straßenlandschaft (siehe [Teil IV](#)) verschiedentlich auf die Filmpersönlichkeiten zugegriffen hat, so biete auch ich einen unabhängigen Zugang an: Aus einer revisionistischen Perspektive gebe ich mit [Groß Glienicke](#) ([Kapitel 13](#)) den weiblichen Filmschaffenden [Edith Schollwer](#), [Ida Wüst](#), [Käthe Haack](#) und [Maly Delschaft](#) sowie dem Tierfilmer [Heinz Sielmann](#) den Vortritt, die zudem alleamt als Personen zweiten Ranges aufzufassen sind (siehe [Abschnitt 9.4](#)). Danach werden die [Drewitzer](#) Filmpersönlichkeiten vorgestellt ([Kapitel 14](#)), weil sich in [Drewitz](#) die meisten sowie die ältesten heute existierenden filmischen Straßen befinden. Darüber hinaus möchte ich in [Drewitz](#) mit [Conrad Veidt](#) und [Hertha Thiele](#) – zusammen mit [Heiner Carow](#), dessen Platz im nahegelegenen [Kirchsteigfeld](#) liegt – Meilensteine des queeren Kinos sichtbar machen (siehe [Abschnitt 9.5](#)). Abschließend folgt [Babelsberg](#) ([Kapitel 15](#)), wo die jüngste Benennung nach [Hedy Lamarr](#) zu finden ist. Während die einzelnen Personen innerhalb der Stadtteile alphabetisch sortiert sind,² erhält [Quentin Tarantino](#) als

¹ Während ich die meisten Biografien alleine kreiert habe, sind die Biografien zu [Heinz Sielmann](#), [Maly Delschaft](#), [Guido Seeber](#), [Günther Simon](#), [Hans Albers](#), [Konrad Wolf](#), [Wolfgang Staudte](#), [Heinrich George](#) und [Heinz Rühmann](#) in Zusammenarbeit mit Anna Luise Kiss entstanden, diejenigen zu [Robert Baberske](#) und [Heiner Carow](#) in Zusammenarbeit mit Anna Luise Kiss und Dieter Chill.

² Eine Ausnahme hiervon betrifft [Lilian Harvey](#) und [Marlene Dietrich](#), deren Biografien aus Gründen der Darstellung vertauscht sind und kein Zurück-Symbol anbieten.

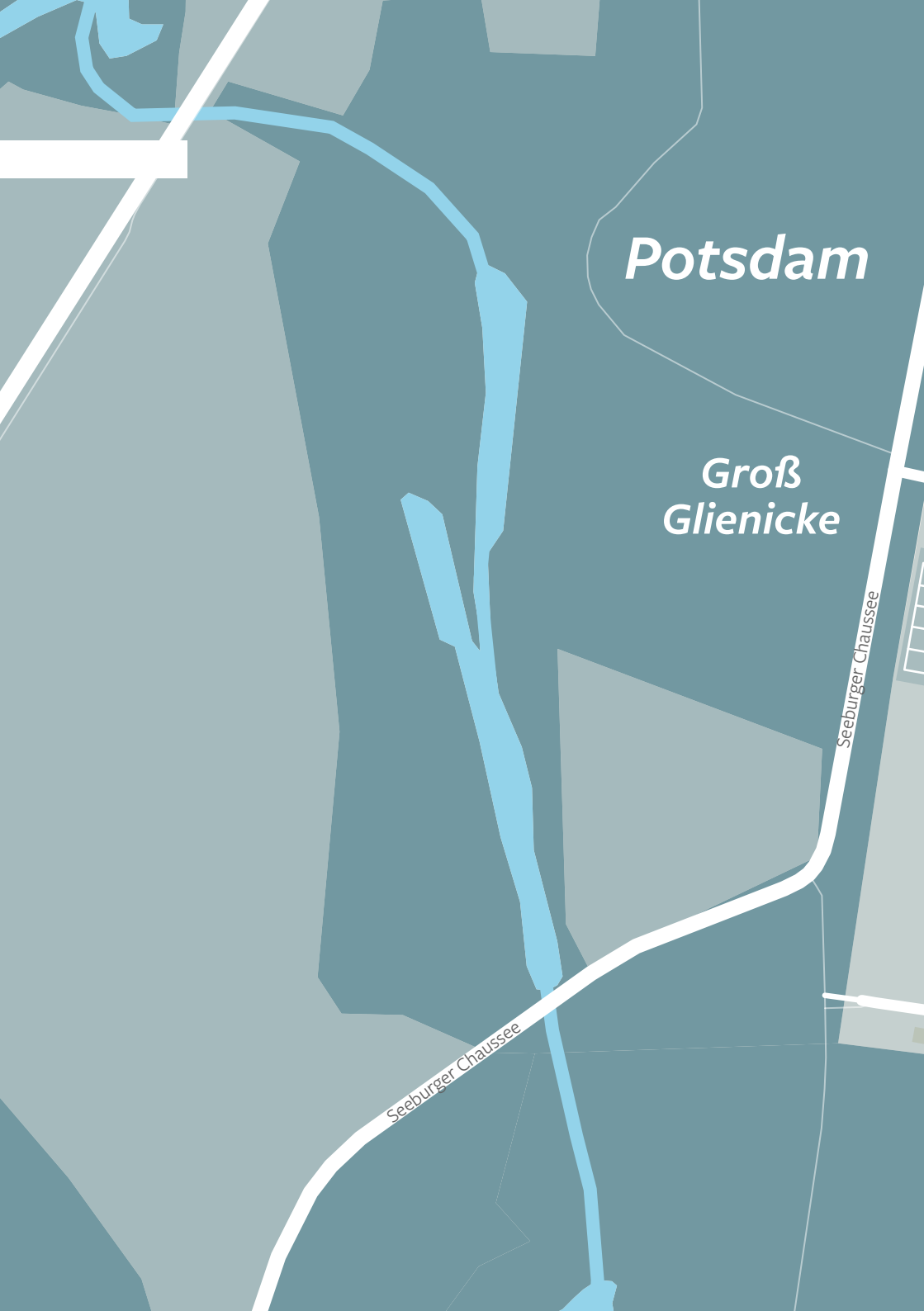
Letztplatziertes eine Sonderstellung: Nicht nur ist er der einzige Lebende unter den Gewürdigten – sein Straßenschild erzählt überdies eine Metageschichte der Potsdamer Filmschaffenden.

Die Kurzbiografien sollen Sie sowohl unterhalten als auch über die betreffenden Filmpersönlichkeiten informieren. Die zahlreichen Quellenangaben möchten Sie außerdem zu einer eigenständigen, tiefergehenden Recherche ermuntern. Wenn Sie die E-Publikation nutzen, ermöglichen Ihnen die in den Fußnoten – soweit möglich – gesetzten Links den direkten Zugang zu den Quellen. Des Weiteren finden Sie zu jedem der Stadtteile Karten, die Sie zusammen mit den biografischen Texten dazu einladen, das Buch als eine lokale Wanderkarte praktisch zu nutzen. In den Biografien sind zudem 96 filmische Werke genannt, die Sie als Empfehlungen verstehen können.³ Ferner stelle ich Ihnen – statt der für die übrigen Teile der Publikation üblichen Links auf Institutionen – Links auf musikalische Werke bereit. Damit möchte ich den engen Verflechtungen von Film und Musik Gewicht verleihen, die in der Potsdamer Straßenlandschaft unter anderem am Beispiel von [Edith Schollwer](#), [Ernst Busch](#), [Heinz Rühmann](#), [Friedrich Holländer](#), [Marlene Dietrich](#) und [Zarah Leander](#) hervortreten. In Kapitel 16 lege ich schließlich das eigens für die Kurzbiografien entwickelte wissenschaftlich-künstlerische Konzept offen. Es empfiehlt sich, zumindest einige der Biografien zu lesen, bevor Sie sich über ihre intendierte Wirkung und Funktion informieren.

³ Es handelt sich um 87 Spielfilme und Serien, darunter 6 aktuelle, und 9 Dokumentationen, darunter 4 aktuelle.

13. Groß Glienicke	160
Edith Schollwer	162
Heinz Sielmann	164
Ida Wüst	166
Käthe Haack	168
Maly Delschaft	170
14. Drewitz	172
Asta Nielsen	174
Conrad Veidt	176
Eduard von Winterstein	178
Erich Engel	180
Erich Pommer	182
Ernst Busch	184
Ernst Lubitsch	186
Friedrich W. Murnau	188
Fritz Lang	190
Guido Seeber	192
Günther Simon	194
Hans Albers	196
Hertha Thiele	198
Konrad Wolf	200
Oskar Meßter	202
Paul Wegener	204
Robert Baberske	206
Slatan Dudow	208
Willy A. Kleinau	210
Willy Schiller	212
Wolfgang Staudte	214
Kirchsteigfeld	216
Heiner Carow	218

15. Babelsberg	220
Albert Wilkening	222
Alfred Hirschmeier	224
Billy Wilder	226
Emil Jannings	228
Friedrich Holländer	230
Georg Wilhelm Pabst	232
Hedy Lamarr	234
Heinrich George	236
Heinz Rühmann	238
Joe May	240
Josef von Sternberg	242
Marlene Dietrich	244
Lilian Harvey	246
Zarah Leander	249
Quentin Tarantino	252



A stylized map showing the area around Potsdam and Groß Glienicke. A light blue river flows from the top left towards the bottom right. A white road, labeled 'Seeburger Chaussee', runs diagonally across the lower half of the map. The background is a mix of dark blue and grey shapes representing land and water. The text 'Potsdam' and 'Groß Glienicke' is written in white, bold, sans-serif font.

Potsdam

**Groß
Glienicke**

Seeburger Chaussee

Seeburger Chaussee



Heinz-Sielmann-Ring

Neues
Atelierhaus
Panzerhalle

Heinz-Sielmann-Ring

Von-Oppen-Weg

Preussen-
halle

Groß Glienicker Heide

Heinz-Sielmann-Ring

Hans-Georg-Straße

Landesamt
für Umwelt
Brandenburg

Leo-Bauer-Straße

Maly-Delschaft-Weg

Ida-Wüst-
Weg

Edith-Schollwer-
Weg

Käthe-Haack-
Weg

Heinz-Sielmann-Ring

Potsdamer Chaussee

150 m

© openstreetmap.org/terra press Berlin



EDITH SCHOLLWER



Der Insulaner verliert die Ruhe nich

Der Insulaner liebt keen Jetue nich

[...]

Der Insulaner hofft unbeirrt

Daß seine Insel wieder 'n schönes Festland wird

Diese von Edith Schollwer (1904–2002) gesungenen Zeilen sind Kult. Ab dem Winter der Berlin-Blockade 1948/49 ertönten sie 16 Jahre lang in der von **Günter Neumann** ins Leben gerufenen Kabarett-Radiosendung *Die Insulaner*, die im Programm des West-Berliner Senders RIAS lief.¹ Die ‚Insulaner‘, zu denen insgesamt zehn Künstler_innen gehörten, waren nicht nur anti-kommunistisch, sondern zu einem gewissen Grade auch antikapitalistisch² – ein ungewöhnlicher Umstand, der die Sendung sowohl in West als auch in Ost beliebt machte. Obwohl das *Insulanerlied* als Titelsong immer wieder variiert wurde, waren die trotzigen Refrain-Zeilen „mit fröhlich rollendem R“³ stets eingängig. Sie avancierten im Kalten Krieg zur Durchhalteparole und „heimlichen Hymne“⁴ der in einer Enklave ausharrenden West-Berliner_innen. Das *Insulanerlied* repräsentiert auf

¹ Siehe dazu Andreas Hiepko: *Der Insulaner*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte*, Bd. 2, Nr. 4, 2008, 54–58, hier 55–56 und Stefanie Eisenhuth, Martin Sabrow: „West-Berlin“. *Eine historiographische Herausforderung*, in: *Zeithistorische Forschungen*, Bd. 11, Nr. 2, 2014, 165–187, hier 176.

² Vgl. Uwe Prell: *Berlin – Bühne des Wandels. Ein Reisebericht* (Dissertation), Berlin 2004, 326 und 447.

³ Christian Schröder: *Seh'n Se, das war Berlin. Die letzte „Insulanerin“: zum Tod von Edith Schollwer*, in: *Tagesspiegel Online*, 4.10.2002.

⁴ Ebd.

besondere Weise „die typische Berliner Verbindung von ‚Mundwerk mit Herz‘“⁵ – das Markenzeichen Edith Schollwers. Die allseits beliebte Kabarettistin und Schauspielerin, die sich selbst einst als „Naturtalent“⁶ beschrieb, war an zahlreichen, oft komödiantischen Produktionen in Theater, Hörfunk, Film und Fernsehen beteiligt. Zwischen 1931 und 1991 spielte sie in rund 30 Kino- und 30 Fernsehfilmen mit sowie in einigen Fernsehserien, wobei sich die letzten 30 Jahre ihrer langen Karriere auf das Fernsehen konzentrierten.⁷ Schollwer gehörte zu den sogenannten Volksschauspieler_innen mit Berliner Schnauze, die man gerne für die milieugetreuen Darstellungen der West-Berliner Familienserien engagierte.⁸ Aufgrund ihrer herausragenden kulturellen Leistungen wurde sie 1994 mit dem Verdienstorden des Landes Berlin ausgezeichnet.

⁵ Anonym: [Schauspielerin Edith Schollwer ist tot](#), in: *Rheinische Post*, 3.10.2002.

⁶ Anonym: [Die möchte ich sehn! – Edith Schollwer](#), in: *HÖRZU*, 22.4.1956.

⁷ Siehe Filmografie in anonym: [Edith Schollwer](#), in: *IMDb*.

⁸ Vgl. Knut Hickethier: [Die gemütliche Durchhalte-Gemeinschaft. West-Berlin in Serien des deutschen Fernsehens](#), in: *Zeithistorische Forschungen*, Bd. 11, Nr. 2, 2014, 337–348, hier 339.



HEINZ SIELMANN

„Ich jedenfalls, meine lieben Zuschauer, kann mir kein besseres Denkmal für eine überwundene deutsch-deutsche Grenze vorstellen als einen Groß-Nationalpark von der Ostsee bis zum Thüringer Wald.“¹ Als Heinz Sielmann (1917–2006) diese Worte 1988 für *Tiere im Schatten der Grenze* in die Kamera sprach, ahnte er nicht, dass der Eiserne Vorhang bald Geschichte sein würde. Gemeinsam mit Naturschutzorganisationen engagierte er sich dafür, den ehemaligen Grenzstreifen zu einem „Grünen Band“² umzugestalten, womit seine Vision Wirklichkeit wurde. Dem Tier- und Umweltaktivisten Sielmann hörten die Politiker_innen zu, denn er war schon seit den 1960er Jahren Stimme und Gesicht des Naturschutzes in Deutschland. 1938 hatte der begeisterte Vogelbeobachter als Autodidakt seinen ersten Tierfilm *Vögel über Haff und Wiesen*³ gedreht. Dabei bewahrte ihn der Auftrag, auf Kreta für das Berliner Naturkundemuseum Vögel zu filmen, vor dem Einsatz an der Front.⁴ Britische Soldaten nahmen ihn zwar gefangen, doch sie ließen ihn auf Kreta und später in London an seinem Film weiterarbeiten. 1947 halfen sie ihm sogar, sich in Deutschland als Tierfilmer zu etablieren.⁵ Zunächst folgten Auftragsarbeiten für Unterrichtsfilme und die Internationale Zoologische Film-Enzyklopädie, die in der BBC zu sehen waren. Die Einschaltquote der englischen Fassung seines Films *Zimmerleute des Waldes*

¹ Heinz Sielmann in *Sielmanns Vision: Biotop statt Todesstreifen* (NDR-Fernsehbeitrag vom 23.9.2019), 00:31–00:45.

² Ulrich Simmat, Peter Nitschke: Sielmanns Naturlandschaft Döberitzer Heide, in: Michael Succow, Lebrecht Jeschke, Hans Dieter Knapp (Hg.): *Naturschutz in Deutschland. Rückblicke – Einblicke – Ausblicke*, Berlin 2012, 277–281, hier 277.

³ Vgl. Michael Sutor: Zeitspuren im historischen Naturfilm. *Galapagos – Ankunft in Eden* von Heinz Sielmann, in: Wilfried Köpke, Peter Stettner (Hg.): *Filmerbe. Non-fiktionale historische Bewegtbilder in Wissenschaft und Medienpraxis*, Köln 2018, 80–97, hier 85.

⁴ Vgl. John F. Burton: *Heinz Sielmann: Oral History Transcription*, in: *CiteSeerX*, 2004.

⁵ Vgl. Erika Steinhausen: *Heinz Sielmann. Naturforscher und Tierfilmer (1916–2007)*, in: *Portal Rheinische Geschichte*.

(1955) übertraf in Großbritannien sogar diejenige des Finales der Fußball-Weltmeisterschaft 1954.⁶ Der Kinofilm *Herrscher des Urwalds* (1958), in dem er Nashornvögel und Gorillas dokumentierte,⁷ baute seine internationale Bekanntheit aus.⁸ Früh erkannte Sielmann das Potenzial des Fernsehens.⁹ In *Expeditionen ins Tierreich* vermittelte er von 1965 bis 1991 seine Faszination für die Tierwelt einem breiten Publikum und sensibilisierte seine „lieben Zuschauer“ für den Umweltschutz.¹⁰ Wer verstehen möchte, was Sielmann zum unermüdlichen filmischen und umweltpolitischen Engagement für Tiere und Natur motivierte, sollte die Döberitzer Heide besuchen – eine Naturlandschaft, die durch die Heinz Sielmann Stiftung gepflegt wird.



⁶ Vgl. Stephen Moss: [Heinz Sielmann. Wildlife film-maker who pioneered the practice of placing cameras inside birds' nests](#), in: *The Guardian*, 21.10.2006.

⁷ Vgl. anonym: „Herrscher des Urwalds“: Heinz Sielmanns Traum von Afrika wird wahr, in: *Heinz Sielmann Stiftung*.

⁸ Vgl. Sutor: Zeitspuren im historischen Naturfilm, 85.

⁹ Vgl. Burton: [Heinz Sielmann](#).

¹⁰ Vgl. anonym: 18. April 1965 – „Expeditionen ins Tierreich“ startet, in: *Westdeutscher Rundfunk*, 18.4.2015.



IDA WÜST



Ida Wüst (1884–1958) war eine beherzte Weggefährtin. Zwischen 1921 und 1956 spielte die vielbeschäftigte Schauspielerin in rund 150 Filmen mit¹ – an der Seite der größten Stars ihrer Zeit.² Zu erwähnen sind etwa *Tragödie der Liebe* (1923, Regie: Joe May) mit Emil Jannings, *Der Biberpelz* (1937, Regie: Jürgen von Alten) mit Heinrich George oder *Wunschkonzert* (1940, Regie: Eduard von Borsody) mit Ilse Werner. Filme mit ihr waren zwar „nicht immer großes Kino“³, doch sie selbst war beim Publikum durchaus beliebt.⁴ Sie verkörperte Gattinnen, Mütter, Schwiegermütter, Tanten und Großmütter, die „manchmal wahre Besen, aber immer amüsant“⁵ sind. In einer aktuellen Feuilleton-Erinnerung heißt es: „Als resolute Schwiegermutter und volkstümliche Mama, die sich nichts vormachen lässt, ist sie unübertroffen.“⁶ Ida Wüst durchlebte zwei große Umbrüche, die kaum unterschiedlicher hätten ausfallen können. Der Übergang zum Tonfilm Anfang der 1930er Jahre entpuppte sich für sie als „lukrative[s] Wirkungsfeld“⁷, während ihr Ex-Mann, ebenfalls Schauspieler, nicht nur wie viele andere daran scheiterte, sondern deswegen sogar Suizid

¹ Siehe Filmografie in anonym: [Ida Wüst](#), in: *filmportal.de*.

² Vgl. Christoph Gunkel: „Huppa, huppa, muppa, muppa“. Frühe Tonfilme in den Zwanzigern, in: *Spiegel Online*, 3.2.2020.

³ Heinz Fiedler: [Spezialität: Schwiegermütter](#), in: *Sächsische Zeitung*, 7.12.2019.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Adolf Heinzlmeier, Berndt Schulz: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, Berlin 2000, 398.

⁶ Fiedler: [Spezialität: Schwiegermütter](#).

⁷ Ebd.

beging.⁸ Sie selbst hat das Ende des Nationalsozialismus getroffen. Wegen ihrer engen Kontakte zu den Nazis – darunter gar Korrespondenz mit Adolf Hitler 1938/39⁹ – war sie bereits zu NS-Zeiten von den Kolleg_innen „nicht sonderlich geschätzt“¹⁰. Bei der Verhandlung zu ihrer Entnazifizierung 1947 wurde sie dann ausgelacht, ihre Verteidigungsversuche als unverschämt bezeichnet, der Antrag abgelehnt.¹¹ Die „schuldig-unschuldig in Propagandafilme verstrickt[e]“¹² Künstlerin ging in Berufung und wurde 1949 letztendlich uneingeschränkt als Schauspielerin zugelassen.¹³ Heute gehört Ida Wüst zu den „vergessenen Filmstars von Groß Glienicke“, deren Geschichte der 2019 gegründete Arbeitskreis „Filme und ihre Zeit“ aufarbeiten möchte.¹⁴

⁸ Vgl. ebd. und Gunkel: „Huppa, huppa, muppa, muppa“.

⁹ Siehe Princeton University Library: Wüst, Ida, 1938–1939; Adolf Hitler Collection, 1912–1946, in: *Princeton University Library*.

¹⁰ Fiedler: *Spezialität: Schwiegermütter*.

¹¹ Siehe anonym: *Appellantin: Ida Wüst. Antrag abgelehnt*, in: *Der Spiegel*, 27.9.1947.

¹² Heinzlmeier u. a.: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, 398.

¹³ Vgl. Fiedler: *Spezialität: Schwiegermütter*.

¹⁴ Siehe Birte Förster: *Die vergessenen Filmstars von Groß Glienicke. Bürgerprojekt*, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 29.7.2020.

KÄTHE HAACK



Den Hauptgewinn in einem Wettbewerb um die längste Filmkarriere hätte sie zwar verfehlt, aber die 70 Jahre, die Käthe Haack (1897–1986) vor der Kamera verbrachte, sind zweifelsohne bewundernswert. Nach ihrem Kinodebüt „als blondes Dummchen“¹ in *Der Katzensteg* (1915, Regie: Max Mack) spielte sie in rund 250 Filmen mit, wobei sie in den letzten 30 Jahren ihrer Karriere vorwiegend im Fernsehen zu sehen war.² Im Laufe der Zeit avancierte sie zu einer „nicht zu ersetzende[n] Charakterdarstellerin profilierter Nebenrollen“³. Dabei war sie äußerst wandlungsfähig. Nach etwa 75 Stummfilmen meisterte sie Anfang der 1930er Jahre mit Leichtigkeit den Übergang zum Tonfilm und verband damit einen Imagewechsel vom „fröhlich-naive[n] Mädchen“⁴ zur „reiferen Frau“⁵. Beim Schritt ins Fernsehen Mitte der 1950 Jahre vollzog sie einen Rollenwandel zur „freundlichen (zuweilen schrulligen) älteren Dame aus besseren Kreisen“⁶. Käthe Haacks Spezialität war „das Mütterliche in jeder Gestalt“⁷. In der Liebeskomödie *Seinerzeit zu meiner Zeit* (1944, Regie: Boleslaw Barlog) verkörperte sie eine verständnisvolle Mutter, die ihre Tochter – angeblich mit einer Freundin unterwegs – bei einem

¹ Friedemann Beyer: *Die Gesichter der UFA. Starportraits einer Epoche*, München 1992, 50.

² Siehe Filmografie in anonym: *Käthe Haack*, in: *IMDb*.

³ Adolf Heinzlmeier, Berndt Schulz: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, Berlin 2000, 137.

⁴ Beyer: *Die Gesichter der UFA*, 50.

⁵ Anonym: *Käthe Haack*, in: *filmportal.de*.

⁶ Beyer: *Die Gesichter der UFA*, 50.

⁷ Heinzlmeier u. a.: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, 137.

Date ertappt und ihr die Lüge ohne Vorwürfe vergibt.⁸ Die Tochterfigur wurde dabei von Haacks tatsächlicher Tochter dargestellt.⁹ Gegen Ende des nationalsozialistischen Regimes entstanden, war *Seinerzeit zu meiner Zeit* nicht der einzige NS-Unterhaltungsfilm, an dem Käthe Haack mitwirkte. Ihre Karriere blieb davon unbeeinflusst. In einem US-Geheimreport über in Deutschland verbliebene Künstler_innen wird ihr Mann als Nazi geführt,¹⁰ sie selbst aber soll „sich in der Nazizeit nach verschiedenen Aussagen besonders anständig und treu zu alten Freunden benommen haben“¹¹.

⁸ Vgl. anonym: *Seinerzeit zu meiner Zeit*, in: *Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung*.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Siehe Carl Zuckmayer: *Geheimreport* (3. Aufl.), Göttingen 2002, 94–95.

¹¹ Ebd., 94.

MALY DELSCHAFT



Maly Delschaft (1898–1995) war eine passionierte Wiederholungstäterin. In *Danton* (1921, Regie: Dimitri Buchowetzki) stand sie zum ersten Mal mit Emil Jannings vor der Kamera.¹ Im Zuge der folgenden Zusammenarbeit zeigte sie eine große Wandelbarkeit, als sie 1924 in *Der letzte Mann* (Regie: Friedrich W. Murnau) zunächst als Jannings' jugendliche Nichte auftrat und nur ein Jahr später als seine bereits vom Leben gebeutelte und betrogene Ehefrau in *Variété* (1925, Regie: Ewald André Dupont) besetzt werden konnte.² Der endgültige Durchbruch gelang ihr mit *Kreuzzug des Weibes* (1926, Regie: Martin Berger).³ Sie verkörperte darin eine Lehrerin – „ihre liebste Rolle aus jenen Jahren“⁴ –, die durch eine Vergewaltigung ungewollt schwanger wird und einen illegalen Abbruch vornehmen lässt.⁵ Ein hochpolitischer Film, der offen den Abtreibungsparagrafen 218 anklagte.⁶ Eine Kritik im *Film-Kurier* hob hervor, dass Maly Delschaft „unter Verzicht auf elegante Toiletten und das sogenannte ‚schöne Gesicht‘ Frauen darstell[t], wie sie das Leben schafft“⁷. Man war sich sicher, dass die Zuschauer_innen „ihr verständnisloses Dahindämmern nach der

¹ Vgl. anonym: *Maly Delschaft – Schauspielerin*, in: *CineGraph*.

² Vgl. ebd.

³ Vgl. Cornelia Usborne: *Cultures of Abortion in Weimar Germany*, New York 2007, 34.

⁴ Frank Burkhard: Stummfilmstar und DEFA-Pionier. Maly Delschaft starb 96jährig in Berlin, in: *Neues Deutschland*, 1.9.1995.

⁵ Vgl. Usborne: *Cultures of Abortion in Weimar Germany*, 33.

⁶ Siehe dazu ebd., 31–34.

⁷ Anonym: Ihre schwerste Rolle, in: *Film-Kurier*, Jg. 1927, Nr. 156, 5.7.1927, zit. n. anonym: *Maly Delschaft – Schauspielerin*, in: *CineGraph*.

Entehrung“ nie vergessen würden.⁸ Dieser Erfolg hätte sich wiederholen können: Emil Jannings wollte sie nochmals an seiner Seite haben, doch als der Regisseur Josef von Sternberg auf Jannings' Wunsch Delschaft die Rolle der Lola Lola in *Der blaue Engel* (1930) anbieten wollte, war sie nicht zu erreichen.⁹ Endlich wieder zu Hause, hatte eine andere Frau – Sternbergs Favoritin Marlene Dietrich – beim Vorsprechen überzeugt.¹⁰ Dabei „[etablierte Delschaft] unbewußt den ‚Typ Marlene‘, bevor diese selbst berühmt wurde“¹¹. Eine weitere Blütezeit war der Schauspielerin mit „Marlenenhaftigkeit“¹² dennoch beschieden. Bei der DEFA und im DDR-Fernsehen wurde sie erneut zu einer vielbeschäftigten Charakterdarstellerin.¹³ Nach dem Bau der Mauer war für die West-Berlinerin der Weg zu anspruchsvollen Rollen jedoch im wahrsten Sinne des Wortes versperrt, weshalb sie sich nach einem erfüllten Berufsleben schlicht zur Ruhe setzte.¹⁴

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. Klaus U. Reinke: Als Achtjährige spielte sie ‚Anna Kareninas Sohn‘. Im Düsseldorfer Filminstitut erzählte die 80 jährige Maly Delschaft aus ihrem Leben, in: *Film-Korrespondenz*, Nr. 4, 14.4.1981, Christina Tilmann: Marlene vor der Marlene. Sie sollte anstelle der Dietrich der Blaue Engel sein: Eine Filmreihe erinnert an die vor 100 Jahren geborene Diva Maly Delschaft, in: *Der Tagesspiegel*, 23.12.1998 und anonym: *Maly Delschaft – Schauspielerin*, in: *CineGraph*.

¹⁰ Vgl. Tilmann: Marlene vor der Marlene.

¹¹ Wolfgang Mielke: „Sie hat Marlenenhaftigkeit“. Diese Diva hätte die Dietrich werden können – Das „Arsenal“ erinnert an Maly Delschaft, in: *Die Welt*, 24.12.1998.

¹² Ebd. und Tilmann: Marlene vor der Marlene.

¹³ Vgl. Mielke: „Sie hat Marlenenhaftigkeit“ und Burkhard: Stummfilmstar und DEFA-Pionier.

¹⁴ Vgl. ebd. und Frank-Burkhard Habel: Maly Delschaft. Nachruf, in: *Film und Fernsehen*, Nr. 6, 1995, 59.

Nuthestraße

Potsdam

Stern-Center

Gerlachstraße

Gerlachstraße

Eduard-von-Winterstein-Straße

Zum Kirchsteigfeld

Drewitz

Robert-Baberske-Straße

Oskar-Meßter-Straße

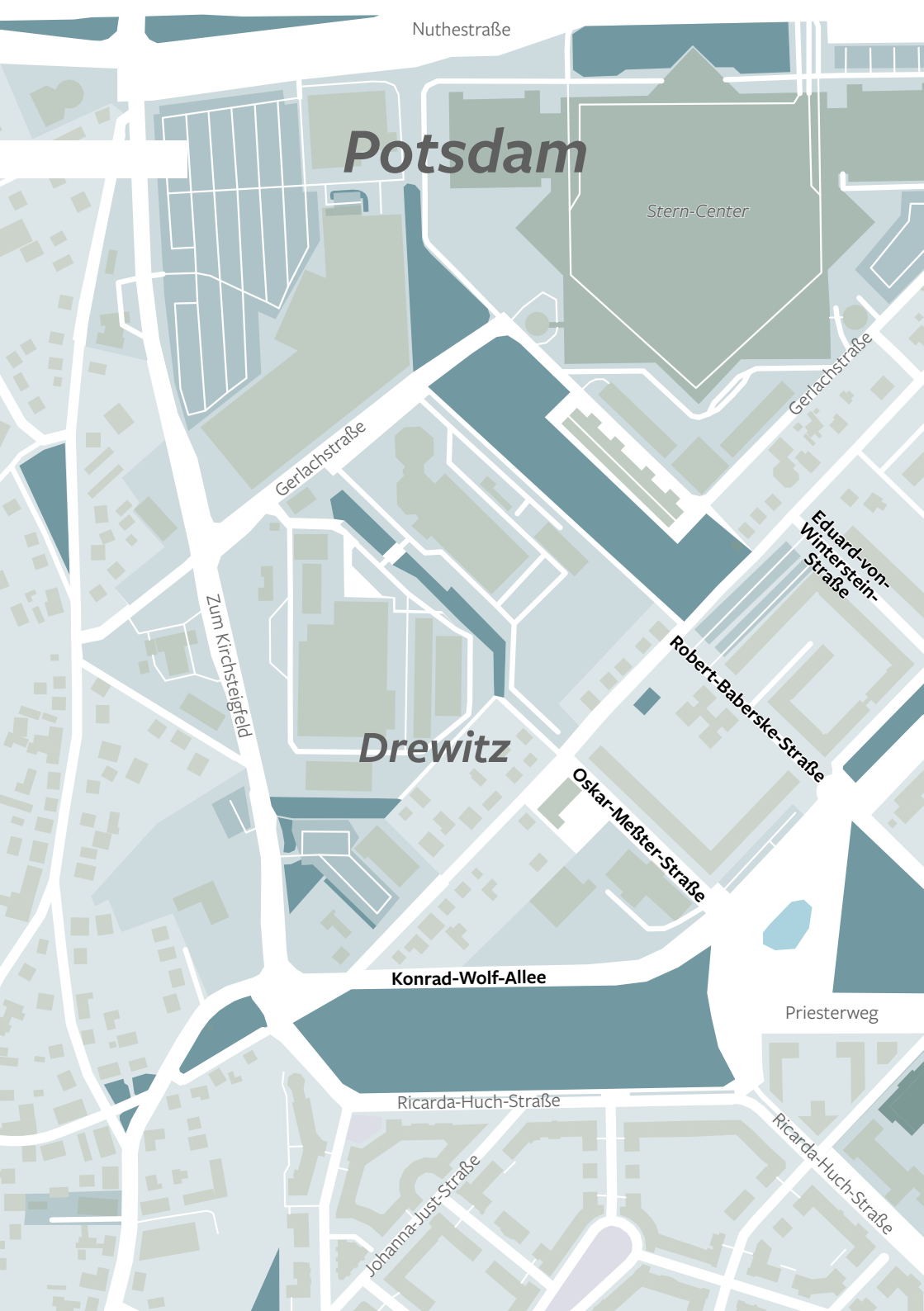
Konrad-Wolf-Allee

Priesterweg

Ricarda-Huch-Straße

Ricarda-Huch-Straße

Johanna-Just-Straße



Nuthestraße



A 115

200 m

© openstreetmap.org/terra press Berlin



ASTA NIELSEN



Asta Nielsen (1881–1972) gilt als der erste Filmstar überhaupt. Die Stummfilmdiva, die in den 1910er und 1920er Jahren in über 70 Dramen und Komödien wirkte, war die Erste in der damals noch jungen, doch bereits globalisierten Filmindustrie, deren Name zu einer internationalen Marke aufgebaut wurde.¹ Ihre Filme wurden in Serien produziert, sie waren Publikumsmagnet und Erfolgsgarant – „ein Geschäft für die Welt“, wie ein beteiligter Produzent einst sagte.² In lokalen Anzeigen wurde ihr Name oft größer abgedruckt als die Filmtitel, die manchmal gänzlich weggelassen wurden.³ Es gab zahlreiche Fanartikel, darunter ein Parfüm, Kinos trugen ihren Namen, und es wurde sogar ein Asta-Nielsen-Walzer komponiert.⁴ Wo immer sie auftauchte, überschlugen sich die Superlative. Die Presse bezeichnete sie als „das Wunderbarste an der kinematographischen Kunst“⁵ und überschüttete sie mit begeisterten Urteilen: „Durch sie begannen die Begriffe Film und Kunst sich

¹ Vgl. Martin Loiperdinger: [Importing Asta Nielsen Database](#). [Quellen zu globalem Vertrieb und lokalen Aufführungen des frühen Filmstars Asta Nielsen in Branchenblättern und Tageszeitungen](#), in: Alexander Geimer, Carsten Heinze, Rainer Winter (Hg.): *Die Herausforderungen des Films. Soziologische Antworten*, Wiesbaden 2018, 297–311.

² Das Zitat des Produzenten [Paul Davidson](#) findet sich in CineGraph: [Asta Nielsen](#), in: [filmportal.de](#).

³ Vgl. Loiperdinger: [Importing Asta Nielsen Database](#), 304.

⁴ Vgl. Kinothek Asta Nielsen: [Pressemitteilung 02/2007](#), in: *Deutsches Filmmuseum*.

⁵ Das Zitat stammt aus der *Vossischen Zeitung* und ist (ohne Datumsangabe) angeführt in Jürgen Schebera: *Damals in Neubabelsberg ...: Studios, Stars und Kinopaläste im Berlin der zwanziger Jahre*, Leipzig 1990, 25.

zu nähern, bis es ihr gelang, sie zu einigen.“⁶ Sie spielte charakterstarke Frauen, die zumeist in Konflikt mit der Sozialnorm geraten,⁷ und entwickelte dabei eine eigene Ästhetik. Ihr Schauspiel ist durch außerordentliche Mimik und perfekte Körperchoreografie gekennzeichnet. Ihre plötzlichen, überraschenden Bewegungen, mit denen sie nach Gegenständen und Menschen greift, wurden als „Übergriffe und Handgreiflichkeiten“⁸ verwissenschaftlicht. Ihr Spiel vermöge es sogar, uns hören zu machen, und erzeuge Knalleffekte.⁹ Neues Geschäftsmodell, neue Ästhetik – Asta Niensens Wirken ist vielfach mit Innovationen verbunden. So war es die wachsende Produktion ihrer Filme, die **Guido Seeber**, den technischen Leiter der Deutschen Bioscop GmbH, 1911 dazu brachte, ein Grundstück in Nowawes – heute **Babelsberg** – zu erwerben und ein Glasatelier zu errichten.¹⁰ Der Grundstein für das erste Filmstudio der Welt war gelegt.

⁶ V. G.: **Asta Nielsen**, in: *Zappelnde Leinwand*, Jg. 1923, Nr. 31, Zürich, 4–6, hier 4.

⁷ Vgl. Jürgen Kasten: **Nielsen, Asta Carla Sofie Amalie**, in: *Deutsche Biographie*.

⁸ Christine N. Brinckmann: Übergriffe und Handgreiflichkeiten, in: Heide Schlüpmann, Eric de Kuiper, Karola Gramann, Sabine Nessel, **Michael Wedel** (Hg.): *Asta Nielsen, Bd. 1: Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*, Wien 2009, 153–159.

⁹ Siehe Katharina Sykora: *Figurenspiele. Texte zum Film*, Marburg 2013, 17–19.

¹⁰ Vgl. Schebera: *Damals in Neubabelsberg ...*, 24–26.



CONRAD VEIDT

Als 1919 *Anders als die Andern* in die Kinos kam, war der Skandal vorprogrammiert. Conrad Veidt (1893–1943) spielte darin einen homosexuellen Violinisten, der nach Paragraph 175 verurteilt wird und Suizid begeht. Der Aufklärungsfilm von Richard Oswald behandelte – inmitten einer nur anderthalb Jahre dauernden Abwesenheit von Filmzensur – erstmals das Thema Homosexualität und setzte sich energisch für die Rechte von Homosexuellen ein.¹ Während Oswald einen Kassenerfolg einfuhr und Veidt mit Fanpost überschüttet wurde, störten Rechtsextreme die Vorführungen mit Stinkbomben oder gar lebenden Mäusen.² Ein Pastor befand, „der dreiste Anspruch“ auf Gleichberechtigung „dieser krankhaft entarteten Menschen“ müsse „mit allen Mitteln“ abgewehrt werden.³ Das Kontroverse sollte das zentrale Charakteristikum von Veidts Wirken werden. Die Figuren, die er zwischen 1916 und 1943 in über 110 Filmen verkörperte, waren oft Schurken, exzentrisch und polarisierend, geheimnisvoll und bizarr,⁴ weshalb er als „Dämon der Leinwand“ bezeichnet wird.⁵ Veidt war ein entschiedener Gegner des Nationalsozialismus. Mit seiner jüdischen Frau emigrierte er über Großbritannien in die USA. Sein erster im britischen Exil produzierter Film *Jew Süss* (1934, Regie: Lothar Mendes) ist „ein politisches Statement“⁶, das im Gegensatz zum antisemitischen Hass- und Hetzfilm *Jud Süß* (1940, Regie: Veit Harlan) „kein rassistisch verzerrtes Bild des

¹ Vgl. Helga Belach, Wolfgang Jacobsen: *Anders als die Andern* (1919). Dokumente zu einer Kontroverse, in: *CineGraph*. Siehe dazu die Dokumentation *Queer Cinema – Eine Reise durch 100 Jahre deutschen Film* (2021, Regie: Daniel Konhäuser), 01:04–05:08.

² Vgl. Pat Wilks Battle: Biography, in: John T. Soister: *Conrad Veidt on Screen. A Comprehensive Illustrated Filmography*, Jefferson, North Carolina 2002, 7–25, hier 11.

³ Pastor Martin Cornils: *Ruf nach Zensur*, in: *Kieler Nachrichten*, 7.9.1919.

⁴ Vgl. anonym: *Conrad Veidt*, in: *filmportal.de*.

⁵ Beispielsweise im Titel einer aktuellen Biografie von Sabine Schwientek: *Dämon der Leinwand. Conrad Veidt und der deutsche Film 1894–1945*, Marburg 2019.

⁶ Wolfgang Jacobsen: *Veidt, Hans Walter Conrad*, in: *Deutsche Biographie*.

Joseph Süß Oppenheimer zeichnete“⁷. Conrad Veidt kämpfte sein Leben lang gegen Bigotterie und Intoleranz.⁸ Die 1990 in Kalifornien gegründete Conrad Veidt Society kümmert sich um sein „humanitäres Vermächtnis, allen Menschen – gleich welcher Nationalität, Hautfarbe oder Religion – vorbehaltlos mit Respekt zu begegnen“⁹.



⁷ Anonym: [Conrad Veidt](#), in: *filmportal.de*. Siehe dazu Volker Baer: Der andere *Jud Süß*. Zu Lothar Mendes' Film aus dem Jahre 1934, in: *Der Tagesspiegel*, 20.10.1973, abgedruckt in Ralf Schenk (Hg.): *Worte/Widerworte. Volker Baer. Texte zum Film 1959–2007*, Marburg 2009, 151–153.

⁸ Vgl. Battle: *Biography*, 8.

⁹ R. Peter Stens: [Conrad Veidt Society](#), in: *Conrad Veidt Society*.



EDUARD VON WINTERSTEIN



Eduard von Winterstein (1871–1961) war ein ausgezeichneter Anpassungskünstler. Von den unzähligen Berliner Filmateliers, die wegen ihrer Namensähnlichkeit einst als „Heerlager der Afa, Befa, Cefa, Efa usw.“¹ verspottet wurden, ging er zur Ufa und später zur DEFA, vom NS- zum DDR-Film. Selbst der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm, an dem viele Schauspieler_innen scheiterten, gelang ihm meisterlich. Winterstein verbrachte 70 Jahre auf der Theaterbühne² und 50 Jahre vor der Filmkamera. In einem Nachruf ist zu lesen: „Eduard von Winterstein hat Blütezeiten, Sternstunden und Krisenjahre des Theaters, er hat Generationen von Schauspielern überdauert.“³ Entsprechend umfasst seine Filmografie über 240 Einträge.⁴ Als Hauptdarsteller im DEFA-Film *Die Sonnenbrucks* (1951, Regie: Georg C. Klaren), der teilweise in Potsdam gedreht wurde, gewann der „Nestor der Schauspielkunst“ gegen Ende seiner Karriere den Best Actor Award des Internationalen Filmfestivals Karlovy Vary.⁵ In den 1950er Jahren wurde er dreifach mit dem Nationalpreis der DDR ausgezeichnet,⁶

¹ Alfred Polgar: *Berlin, Sommer 1922*, in: *Das Tage-Buch*, Jg. 3, Nr. 29, 22.7.1922, 1031–1033, hier 1032.

² Vgl. anonym: *70 Jahre auf der Bühne*, in: *Nordwest-Zeitung*, 1.10.1959.

³ Anonym: *Schauspieler Eduard von Winterstein gestorben. Der Älteste der alten Garde starb kurz vor seinem 90. Geburtstag*, in: *Nordwest-Zeitung*, 25.7.1961.

⁴ Siehe anonym: *Eduard von Winterstein*, in: *IMDb*.

⁵ Vgl. Frank-Burkhard Habel, Volker Wachter: *Lexikon der DDR-Stars. Schauspieler aus Film und Fernsehen*, Berlin 1999, 367.

⁶ Vgl. ebd.

1955 mit dem **Goethepreis** in Ost-Berlin.⁷ 1957 endete die Ernennung zum Ehrenmitglied des Deutschen Theaters in Göttingen allerdings im Eklat: Seine Ehrung musste abgesagt werden – wegen zahlreicher Proteste, „bedrohliche[r] Äußerungen“ und des Vorwurfs, „er habe sich nach dem Kriege in der Sowjetzone als Aushängeschild benutzen lassen“.⁸ Kurz darauf wurde der zuständige Intendant vom Stadtrat „scharf gerügt“, weil die Ernennung ohne Absprache erfolgte.⁹ Selbst wenn Wintersteins „Wandlungen“ eine unpolitische Grundhaltung vermuten lassen: Er entschied sich bewusst für ein Leben in der DDR, das er als „Wahl des Besseren“ bezeichnete.¹⁰ Dazu gehörten jedoch auch filmzensensorische Eingriffe, unter anderem in *Die Sonnenbrucks*.¹¹

⁷ Vgl. anonym: **Goethepreis für Annette Kolb**, in: *Nordwest-Zeitung*, 29.8.1955.

⁸ Anonym: **Hilpert sagt Ehrung für Winterstein ab**, in: *Nordwest-Zeitung*, 11.1.1957.

⁹ Anonym: **Rüge für Hilpert**, in: *BILD am SONNTAG*, 20.1.1957.

¹⁰ Siehe Eduard von Winterstein: **Wahl des Besseren**, in: *Neues Deutschland*, 25.7.1961.

¹¹ Siehe Thomas Heimann: **Erinnerung als Wandlung: Kriegsbilder im frühen DDR-Film**, in: Martin Sabrow (Hg.): *Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*, Köln 2000, 37–85, hier 42.

ERICH ENGEL

Die Filmkarriere des bedeutenden Theaterregisseurs Erich Engel (1891–1966) begann spät und endete wegen widriger Umstände. Erst die Einführung des Tons Ende der 1920er Jahre weckte sein Interesse am Film, dann aber in vollem Maße, sodass er zwischen 1930 und 1935 ausschließlich Filmregie führte.¹ In dieser Zeit entstanden unter seiner künstlerischen Leitung einige der erfolgreichsten deutschen Komödien.² Während des nationalsozialistischen Regimes inszenierte er Unterhaltungsfilme.³ Dabei entging Engel, dessen antifaschistische und prokommunistische Einstellung bekannt war, geschickt der Kontrolle durch das Propagandaministerium.⁴ Trotz einiger Zugeständnisse an die Nazi-Zensur gelang es ihm, seine Figuren mit Individualismus und freiem Willen auszustatten.⁵ 1948 rechnete Engel mit dem Faschismus ab: *Affaire Blum*, in *Babelsberg* gedreht, ist der dritte Aufarbeitungsfilm der DEFA, der im Gegensatz zu seinen gefühlsgeladenen Vorgängern nicht die Opfer, sondern – analytisch und distanzierend – die Täter fokussiert.⁶ Nach einer wahren Geschichte eines zu Unrecht wegen Mordes angeklagten Juden deckt der Film die latent antisemitische gesellschaftliche Stimmung auf, die in den 1920er Jahren den Weg in die NS-Diktatur bereitete.⁷ Obwohl Engel für *Blum* den Nationalpreis der DDR erhielt, trennte er sich Anfang der 1950er Jahre nach einigen Querelen und Niederlagen

¹ Vgl. Hans-Michael Bock: *Erich Engel*, in: *filmportal.de*.

² Vgl. Ines Walk: *Erich Engel*, in: *DEFA-Stiftung*.

³ Vgl. Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Regisseure, Schauspieler, Kameralaute, Produzenten, Autoren* (Bd. 4, Personen A–G), Reinbek bei Hamburg 1978, 951–952.

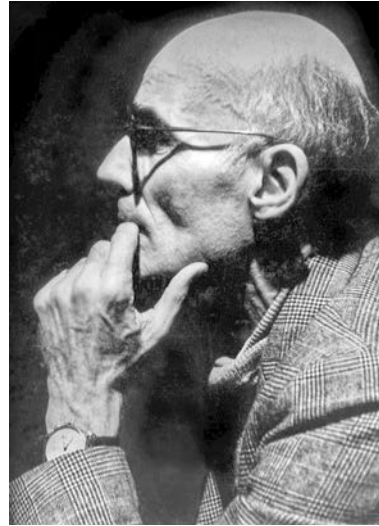
⁴ Vgl. Walk: *Erich Engel*.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Vgl. Wolfgang Gersch: *Film in der DDR. Die verlorene Alternative*, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart 1993, 323–364, hier 328 und Dagmar Schittly: *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Berlin 2002, 36 und 38.

⁷ Vgl. Schittly: *Zwischen Regie und Regime*, 36–38.

von der sich zunehmend ideologisierenden DEFA⁸ und ging nach Hamburg. Doch die Pechsträhne setzte sich mit diversen Drehbuch- und Produktionsproblemen auf eine Weise fort, dass ein Kollege ihn als „eine tragische Figur in der Hand der Filmmanager“⁹ bezeichnete. „Die deutsche Filmindustrie hatte für einen avancierten Regisseur wie Erich Engel keine interessanten Aufgaben“¹⁰, sodass er ihr nach 25 Jahren den Rücken kehrte.



⁸ Vgl. ebd., 36 und 38 sowie Walk: [Erich Engel](#).

⁹ Das Zitat stammt vom Schriftsteller [Hans Werner Richter](#) und ist enthalten in Michael Töteberg: „Eine tragische Figur in der Hand der Filmmanager“. Hamburger Episoden im Filmschaffen von Erich Engel, in: [Hamburger Flimmern](#), Nr. 22, 2015, 38–43, hier 43.

¹⁰ Ebd.



ERICH POMMER



Erich Pommer (1889–1966) schrieb Filmgeschichte. Er produzierte weltberühmte Klassiker wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920, Regie: Robert Wiene), *Metropolis* (1927, Regie: Fritz Lang) oder *Der blaue Engel* (1930, Regie: Josef von Sternberg).¹ Um 1920 trieb er den Zusammenschluss kleiner Produktionsfirmen voran, in der Überzeugung, nur große Konzerne seien auf dem Weltmarkt wettbewerbsfähig.² So ging die von ihm gegründete Decla erst in der Bioscop und dann in der Ufa auf, wobei Pommer deren Produktionsleiter wurde.³ Der Erfolg der Ufa Anfang der 1920er Jahre gab ihm Recht. Doch dann verschlang die Produktion von *Metropolis* das Vierfache des ursprünglichen Budgets, die Ufa geriet in finanzielle Schwierigkeiten⁴ und Pommer ging nach Hollywood.⁵ Nach nur einem Jahr wurde er zurückrekrutiert und kümmerte sich fortan um den Erfolg des Tonfilms.⁶ Die Herstellung mehrerer Sprachversionen – *Der blaue Engel* etwa wurde in Deutsch und

¹ Vgl. Erich Pommer Institut: *Über uns. Erich Pommer*, in: *Erich Pommer Institut*.

² Siehe Erich Pommer: *Bedeutung der Konzerne in der Filmindustrie*, in: *Das Tage-Buch*, Jg. 1, Nr. 35, 11.9.1920, 1039–1041.

³ Vgl. Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Regisseure, Schauspieler, Kameraleute, Produzenten, Autoren* (Bd. 5, Personen H–Q), Reinbek bei Hamburg 1978, 1267.

⁴ Vgl. Friedemann Beyer: *Die Gesichter der UFA. Starportraits einer Epoche*, München 1992, 14 und 16.

⁵ Es gibt widersprüchliche Angaben dazu, ob sein Vertrag nicht verlängert wurde oder ob er von sich aus kündigte; siehe respektive Wolfgang Jacobsen: *Pommer, Erich*, in: *Deutsche Biographie* und Anton Kaes, Nicholas Baer, Michael Cowan (Hg.): *The Promise of Cinema. German Film Theory, 1907–1933*, Oakland, California 2016, 314.

⁶ Vgl. Kaes u. a. (Hg.): *The Promise of Cinema*, 314.

Englisch gedreht⁷ – ermöglichte einen internationalen Absatz, sodass Pommer gegen 1930 seine Visionen verwirklichen konnte.⁸ Er verstand es, den Gegensatz zwischen Kunst und Kommerz aufzulösen, indem er auf „spektakulären, aber künstlerisch anspruchsvollen Film“⁹ setzte. Pommer beteiligte sich kreativ an seinen Projekten: So entwarf er z. B. eine originelle Werbekampagne für *Caligari*¹⁰ oder fügte in *Der letzte Mann* (1924, Regie: Friedrich W. Murnau) ein Happy End hinzu, um den Film kommerzieller zu gestalten.¹¹ Neben dem Gespür für kreative Zusammenarbeit besaß er eine „außergewöhnliche Begabung, Talente zu entdecken“¹². 1933 musste er als Jude in die USA emigrieren. Nach dem Krieg wurde Pommer von der US-Militärregierung als Filmoffizier eingesetzt und verantwortete den Wiederaufbau der deutschen Filmindustrie.¹³ Zu jener Zeit stellte er fest: „Eine geeignete Geschichte, aus der ein guter und unterhaltender Film gemacht wird, von deutschen Schauspielern vor deutschem Hintergrund gespielt, kann unseren Zielen mehr dienen als der beste Propaganda- oder Dokumentarfilm.“¹⁴

⁷ Vgl. Anton Kaes: *Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne*, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart 1993, 38–100, hier 96.

⁸ Vgl. Kaes u. a. (Hg.): *The Promise of Cinema*, 314.

⁹ Jacobsen: *Pommer, Erich*.

¹⁰ Vgl. Ursula Hardt: *Erich Pommer: Film producer for Germany*, Ann Arbor 1989, 79–80.

¹¹ Vgl. Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Filmbeispiele, Genres, Länder, Institutionen, Technik, Theorie* (Bd. 2, Filme K–S), Reinbek bei Hamburg 1978, 384 und James C. Franklin: *Teaching Culture Through Film: Der letzte Mann*, in: *Die Unterrichtspraxis/Teaching German*, Jg. 13, Nr. 1, 1980, 31–38, hier 37.

¹² Bawden u. a. (Hg.): *rororo Filmlexikon* (Bd. 5), 1267.

¹³ Vgl. Jacobsen: *Pommer, Erich*.

¹⁴ Zit. n. Fritz Göttler: *Westdeutscher Nachkriegsfilm. Land der Väter*, in: Jacobsen u. a. (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, 171–210, hier 177.



ERNST BUSCH



*Drum links, zwei-drei!
Drum links, zwei-drei!
Wo dein Platz, Genosse, ist!
Reih' dich ein in die Arbeitereinheitsfront
Weil du auch ein Arbeiter bist.¹*

Das von Ernst Busch (1900–1980) interpretierte *Einheitsfrontlied* (1934) ist ein Arbeiterlied. Das Singen der Lieder der deutschen Arbeiterbewegung zählt seit 2014 zu Deutschlands immateriellem Kulturerbe.² Die mit Bertolt Brecht (Text) und Hanns Eisler (Musik) im „kreativste[n] Trio der politischen Kunst und Agitation in Deutschland“³ entstandenen Kampflieder zielten nicht auf kommerziellen Erfolg – sie waren als Waffe im Klassenkampf konzipiert.⁴ Die dabei typische Kombination aus philosophischen Argumenten und eingängigen Refrains⁵ ist von Eindeutigkeit und Aggressivität gekennzeichnet,⁶ die Busch „mit metallisch heller und harter Stimme“⁷ perfekt umsetzte. Die Ausdrucksweise

¹ 11. Internationale Brigade: *Kampflieder*, Madrid 1937, 71.

² Siehe anonym: *Singen der Lieder der deutschen Arbeiterbewegung. Bundesweites Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe*, in: *Deutsche UNESCO-Kommission*.

³ Adolf Heinzlmeier, Berndt Schulz: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, Berlin 2000, 58.

⁴ Vgl. David Robb: *Ernst Busch, Rio Reiser, and Gerhard Gundermann. Examples of Proletarian Narrative Role-Play in German Political Song*, in: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture*, Jg. 60/61, 2015/16, 227–245, hier 229.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Vgl. Margaret R. Jackson: *Workers, Unite! The Political Songs of Hanns Eisler, 1926–1932*, Tallahassee 2003, 16–17.

⁷ Heinzlmeier u. a.: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, 58.

des Sängers und Schauspielers „war eine Mischung aus echter Trauer und beißendem Spott, Ironie, personifiziertem Zorn und kühl kalkuliertem Lehrvortrag“⁸. Im Kino war Ernst Busch vor allem Anfang der 1930er Jahre zu erleben. 1932 spielte er in *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (Regie: Slatan Dudow) – dem einzigen kommunistischen Film der Weimarer Republik.⁹ Aufgrund seiner politischen Gesinnung ging er 1933 ins Exil – mit Stationen in verschiedenen Ländern, darunter Spanien, wo er 1937/38 im Bürgerkrieg vor den kommunistisch geführten Internationalen Brigaden auftrat und mit seinen Liedern gegen die Faschisten kämpfte.¹⁰ 1940 fiel er in deren Hände und verbrachte in der Folge fünf Jahre in diversen Gefängnissen. In dieser Zeit scheiterte er bei einem Fluchtversuch, erlitt bei einem Luftangriff eine schwere Kopfverletzung, die zur Lähmung der linken Gesichtshälfte führte, und entging bei seiner Verurteilung wegen Hochverrats nur knapp der Todesstrafe.¹¹ Trotz aller traumatischen Erfahrungen kannte Busch sein Leben lang nur eine Richtung: vorwärts. Und so endete schon *Kuhle Wampe* mit dem *Solidaritätslied* und dessen letzten Zeilen:

*Vorwärts, und nicht vergessen
Unsre Straße und unser Feld!
Vorwärts, und nicht vergessen:
Wessen Straße ist die Straße?
Wessen Welt ist die Welt?*¹²

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Filmbeispiele, Genres, Länder, Institutionen, Technik, Theorie* (Bd. 2, Filme K–S), Reinbek bei Hamburg 1978, 373 und Gal Kirn: *Kuhle Wampe: Politics of Montage, De-montage of Politics?*, in: *Film-Philosophy*, Bd. 11, Nr. 1, 2007, 33–48, hier 33.

¹⁰ Vgl. anonym: *Biografie*, in: *Ernst Busch-Gesellschaft*.

¹¹ Vgl. ebd. und anonym: *Ernst Busch*, in: *Gedenkstätte Deutscher Widerstand*.

¹² Vgl. 11. Internationale Brigade: *Kampflieder*, 72. Der im Kampflieder-Buch angeführte Songtext unterscheidet sich leicht von der hier zitierten Filmversion.



ERNST LUBITSCH

Ernst Lubitsch (1892–1947) war der Alleskönner der Kinematografie. 1913 als Filmschauspieler angefangen, schrieb er bald Drehbücher, wirkte als Produzent, führte Regie oder nahm mehrere dieser Aufgaben in Personalunion wahr.¹ Mit dem historischen Kostümfilm *Madame DuBarry* (1919), vorwiegend in Potsdam gedreht, verhalf der Ausnahme-Regisseur „dem deutschen Film zu seiner ersten Weltgeltung“² und ... ging nach Hollywood. Dort arbeitete er im Laufe der Zeit für vier der Big Five genannten Major Studios. „Durch choreographische Führung der Figuren, eine dramatisch wohlüberlegte Schnittechnik und dekorativen Aufwand“³ gelang es ihm, zu einem der gefragtesten Regisseur_innen Hollywoods aufzusteigen. Lubitsch wertete die Komödie gegenüber dem Drama auf,⁴ professionalisierte und popularisierte sie. Er ging davon aus, dass die Menschen nicht den Ernst des Lebens, sondern Glanz und Schein sehen wollen,⁵ und wurde damit zum Meister der Zerstreuungskunst. Um die Filmzensur zu überlisten, entwickelte er einen speziellen Stil, den sogenannten Lubitsch-Touch – „eine ironische Technik der Andeutung, der Aussparung und des indirekten Kommentars“⁶, die das Publikum begeisterte. Mit *Sein oder Nichtsein – Heil Hamlet* (1942) erschuf er einen der ersten Filme, die sich über die Nazis lustig machen. Zu jener Zeit, als die NS-Schreckensherrschaft noch ihre volle Kraft entfaltete, war das ein durchaus gefährliches Unterfangen.⁷ Durch geschicktes

¹ Vgl. anonym: [Ernst Lubitsch](#), in: *filmportal.de*.

² Heinrich Fraenkel: *Unsterblicher Film. Die große Chronik. Von der Laterna Magica bis zum Tonfilm*, München 1956, 97.

³ Manfred Kreckel: [Lubitsch, Ernst](#), in: *Deutsche Biographie*.

⁴ Siehe Artur Vieregge: „Unvergleichlich schwerer“ – Ernst Lubitsch zur Misere des Film lustspiels, in: *Lichtbild-Bühne*, Jg. 12, Nr. 28, 12.7.1919.

⁵ Vgl. Kreckel: [Lubitsch, Ernst](#).

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Filmbeispiele, Genres, Länder, Institutionen, Technik, Theorie* (Bd. 3, Filme T–Z), Reinbek bei Hamburg 1978, 669.

Verwischen von Wirklichkeit und Illusion⁸ vermochte Lubitsch, die nationalsozialistische Macht zu dekonstruieren und die zeitgenössischen US-Zuschauer_innen auf Hollywoods Rolle im Kampf gegen Hitler aufmerksam zu machen.⁹ Trotz allem griffen die damaligen Kritiker_innen *Sein oder Nichtsein* wegen „Verulkung eines ernsten Themas“¹⁰ an. Aus heutiger Sicht ist die äußerst sehenswerte Komödie „womöglich Lubitschs berühmtestes und beliebtestes Werk“¹¹.



⁸ Vgl. Gerd Gemünden: *Space out of Joint: Ernst Lubitsch's To Be or Not to Be*, in: *New German Critique*, Nr. 89, 2003, 59–80, hier 64.

⁹ Vgl. ebd., 80.

¹⁰ Anonym: *Ernst Lubitsch*, in: *filmportal.de*.

¹¹ Ebd. Siehe auch Deutsches Filmmuseum: *To Be or Not to Be*, in: *filmportal.de*.



FRIEDRICH W. MURNAU

Friedrich W. Murnau (1888–1931), bürgerlich Friedrich Wilhelm Plumpe, war ein Mann der leisen Töne. Ein „geistiger Mensch“¹, der seine Missbilligung den Eltern gegenüber, die seine Homosexualität verurteilten, damit ausdrückte, dass er ab 1909 das Pseudonym Murnau benutzte.² Ebenso hatte er sich „ganz unauffällig [...] als einer der bedeutendsten Regisseure Europas erwiesen“³. Im Gegensatz zu vielen Kolleg_innen liebte er die „Abwechslung in der Wahl seiner Stoffe“⁴. Mit *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) inszenierte er den allerersten Vampirfilm,⁵ verfilmte – in *Babelsberg* – mit *Phantom* (1922) den gleichnamigen Feuilletonroman von Gerhart Hauptmann⁶ und brachte Goethes *Faust* (1926) in einer freien Interpretation auf die Leinwand.⁷ Dabei speiste er seinen künstlerischen Anspruch nicht aus literarischen Vorlagen und machte keine Anleihen beim Theater, sondern schöpfte aus den filmischen Mitteln selbst.⁸ Friedrich W. Murnau war sehr wählerisch in der Auswahl seiner Mitstreiter_innen⁹ und arbeitete deshalb mit den besten Künstler_innen

¹ Heinrich Fraenkel: *Unsterblicher Film. Die große Chronik. Von der Laterna Magica bis zum Tonfilm*, München 1956, 156.

² Vgl. anonym: F. W. Murnau, in: *filmportal.de*.

³ Fraenkel: *Unsterblicher Film*, 156.

⁴ Ebd., 157.

⁵ Vgl. Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Filmbeispiele, Genres, Länder, Institutionen, Technik, Theorie* (Bd. 2, Filme K–S), Reinbek bei Hamburg 1978, 463 und Stacey Abbott: *Celluloid Vampires. Life After Death in the Modern World*, Austin, Texas 2007, 44–45.

⁶ Vgl. anonym: *Phantom*, in: *filmportal.de*.

⁷ Vgl. Anton Kaes: *Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne*, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart 1993, 38–100, hier 91.

⁸ Vgl. ebd., 54.

⁹ Vgl. Fraenkel: *Unsterblicher Film*, 156.

zusammen.¹⁰ So ist es wenig verwunderlich, dass er und sein Team mit *Der letzte Mann* (1924) – ebenfalls in *Babelsberg* gedreht – „einen der interessantesten und mutigsten Filme der Stummfilmzeit“¹¹ hervorgebracht haben. Der Film schildert – ohne klassische Zwischentitel, mit bislang unbekannt beweglicher Kamera und einem gewagten Happy End – den sozialen Abstieg eines alternden Hotelportiers, der zum Toilettenwärter degradiert und vor allem seiner selbstwertstiftenden Uniform beraubt wird.¹² *Der letzte Mann* eröffnete Murnau den Weg nach Hollywood, wo er 1926 auch hinging, jedoch nach fünf Jahren und vier Filmen bei einem Auto-unfall verunglückte.¹³ Zu seiner Beerdigung kamen nur wenige: Der Vorwurf – ein anschließend widerlegtes Gerücht: Er habe den Unfall selbst ausgelöst, weil er seinen Fahrer sexuell befriedigt hätte.¹⁴



¹⁰ Vgl. Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Regisseure, Schauspieler, Kameraleute, Produzenten, Autoren* (Bd. 5, Personen H–Q), Reinbek bei Hamburg 1978, 1218.

¹¹ Fraenkel: *Unsterblicher Film*, 157.

¹² Vgl. Kaes: *Film in der Weimarer Republik*, 57–58 und Bawden u. a. (Hg.): *rororo Filmlexikon* (Bd. 2), 384.

¹³ Vgl. Bawden u. a. (Hg.): *rororo Filmlexikon* (Bd. 2), 384 und ebd. (Bd. 5), 1219.

¹⁴ Vgl. Daryl Chin: *Murnau, Friedrich Wilhelm (1888–1931)*, in: *gbltqarchive.com* und Kenneth Anger: *Hollywood Babylon*, London 1986, 172.



FRITZ LANG

310 Aufnahmetage und 60 -nächte, 8 Haupt- und 750 kleinere Rollen, 36 000 Statist_innen, darunter 750 Kinder, und zusätzlich 1100 Arbeitslose, die bereit waren, sich von 150 extra engagierten Friseur_innen eine Glatze scheren zu lassen.¹ Der von Fritz Lang (1890–1976) inszenierte „Überfilm“² *Metropolis* (1927) sprengte alle Dimensionen. Selbst die heutige *Marlene-Dietrich-Halle* auf dem *Babelsberger* Studiogelände, damals Große Halle genannt und größtes Filmatelier Europas, wurde 1926 eigens dafür gebaut.³ Die Produktion trieb die Ufa beinahe in den finanziellen Ruin,⁴ doch die dystopische Vision einer futuristischen Großstadt, in der die Arbeiterklasse von Maschinen getrieben und von Reichen beherrscht wird, ging als filmarchitektonischer Meilenstein in die Filmgeschichte ein.⁵ Der sensationelle künstlerische Erfolg der „erste[n] große[n] Angstprojektion“⁶ des Science-Fiction-Genres hallt bis heute in zahlreichen davon inspirierten Werken nach.⁷ Fritz Lang war ein Perfektionist. Für ihn galt „als oberstes Gesetz, dass man von einem Werk, von seiner Arbeit selbst aufs Innerste besessen und ergriffen sein muss“⁸. Neben *Metropolis* erschuf der „ideenreichste Filmregisseur [...] in der Zeit der Weimarer Republik“⁹ weitere Meister-

¹ Vgl. Heinrich Fraenkel: *Unsterblicher Film. Die große Chronik. Von der Laterna Magica bis zum Tonfilm*, München 1956, 203.

² Anton Kaes: *Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne*, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart 1993, 38–100, hier 64.

³ Vgl. anonym: *Alles bewegt sich – Babelsberg in der Weimarer Republik*, in: *filmportal.de*.

⁴ Vgl. Friedemann Beyer: *Die Gesichter der UFA. Starportraits einer Epoche*, München 1992, 14 und 16.

⁵ Vgl. Kaes: *Film in der Weimarer Republik*, 64–65 und Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Filmbeispiele, Genres, Länder, Institutionen, Technik, Theorie* (Bd. 2, Filme K–S), Reinbek bei Hamburg 1978, 413.

⁶ Bawden u. a. (Hg.): *rororo Filmlexikon* (Bd. 2), 584.

⁷ Vgl. Kaes: *Film in der Weimarer Republik*, 65.

⁸ Das Zitat stammt von Lang selbst (1924) und ist enthalten in Norbert Grob: *Fritz Lang. „Ich bin ein Augenmensch“*. *Die Biographie*, Berlin 2014, 7.

⁹ Rolf Badenhausen: *Lang, Fritz*, in: *Deutsche Biographie*.

werke des deutschen Stummfilms wie z. B. *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) oder *Die Nibelungen* (1924), konnte aber auch mit seinem ersten Tonfilm *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) brillieren. 1933 soll Joseph Goebbels ihm angeboten haben, „eine Art Reichs-Film-intendant zu werden“¹⁰, doch Lang lehnte ab¹¹ und emigrierte – ohne seine Frau *Thea von Harbou*, mit der er zwar unzählige Drehbücher verfasst hatte, die aber dem Nationalsozialismus nahestand – über Frankreich in die USA, wo er seine Karriere erfolgreich fortsetzen konnte.¹² Dabei blieb er sich – trotz aller Innovationskraft und Anpassung an eine neue Sprache oder unterschiedliche Genres – in Thematik, Stil und handwerklichem Können treu.¹³ Der Perfektionismus indes hatte seinen Preis: Fritz Lang war berüchtigt für sein sadistisches Verhalten am Set.¹⁴



¹⁰ Ebd.

¹¹ Siehe dazu Gösta Werner: *Fritz Lang and Goebbels. Myth and Facts*, in: *Film Quarterly*, Bd. 43, Nr. 3, 1990, 24–27.

¹² Vgl. Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *röroro Filmlexikon. Regisseure, Schauspieler, Kameralleute, Produzenten, Autoren* (Bd. 5, Personen H–Q), Reinbek bei Hamburg 1978, 1128–1129.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Vgl. Patrick McGilligan: *Fritz Lang. The Nature of the Beast*, New York 1997, 1.



GUIDO SEEBER

Der erste Name, der fällt, wenn die Geschichte der Filmstadt Potsdam erzählt wird, ist Guido Seeber (1879–1940).¹ Als technischer Leiter der Filmfirma Bioscop erkannte er in dem Gelände des heutigen Studio Babelsberg einen idealen Standort für die Produktion von Filmen.² 1911 legte er dort mit der Leitung des Baus eines Glasateliers³ den Grundstein für die gegenwärtige Medienstadt. Seeber war auch als Kameramann für die Bioscop tätig⁴ und setzte den ersten Film ins Bild, der in Babelsberg entstand – *Der Totentanz* (1912, Regie: Urban Gad) mit Asta Nielsen.⁵ Dank der Erfindung „bahnbrechende[r] Kameratricks“⁶, durch die von ihm geschaffenen „starke[n] Licht- und Schattenwirkungen“⁷ sowie aufgrund seiner „Kunstauffassung“⁸ trug er in den folgenden Jahren maßgeblich zur Etablierung des Films als Kunstform bei. Guido Seeber war auch einer der Ersten, die verstanden, dass der Film und das Kino eine Geschichte haben, die bewahrt werden muss. Das neue Medium war gerade mal 30 Jahre alt, da setzte er sich bereits für die „Begründung eines richtiggehenden kinematographischen

¹ Siehe z. B. Filmmuseum Potsdam (Hg.): *Babelsberg. Gesichter einer Filmstadt*, Berlin 2005, 12.

² Vgl. Guido Seeber: Als Babelsberg entstand, in: *Filmtechnik Filmkunst*, Jg. 1930, Nr. 3, abgedruckt in Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.): *Das wandernde Bild. Der Filmpionier Guido Seeber*, Berlin 1979, 58–63, hier 58–60 und Michael Wedel: Die Anfänge (1912–1921), in: Michael Wedel, Chris Wahl, Ralf Schenk (Hg.): *100 Years Studio Babelsberg. The Art of Filmmaking*, Kempen 2012, 234–251, hier 239.

³ Vgl. Seeber: Als Babelsberg entstand, 60–62 und Wedel: Die Anfänge, 239 und 241.

⁴ Zu Seebers Tätigkeit als Kameramann siehe z. B. Guido Seeber: Kameramannes Leiden, in: *Film-Kurier*, Jg. 1925, Nr. 118, 129, 141, Beilage „Kinotechnische Rundschau“, abgedruckt in Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.): *Das wandernde Bild*, 119–122.

⁵ Vgl. Wedel: Die Anfänge, 241.

⁶ Ebd., 245.

⁷ Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films* (Bd. 1, 1985–1928, 3. Aufl.), Berlin 1979, 175.

⁸ Erich Zeiske: *Unsere Künstler*, Berlin 1913, 13, zit. n. Wedel: Die Anfänge, 245.

Museums“⁹ ein. Die Grundlage dafür schuf er mit der Ausstellung *Zur Geschichte des lebenden Lichtbildes*¹⁰, die er 1925 für eine besucherstarke Messe¹¹ der deutschen Kinoindustrie¹² zusammengestellt hatte. Filmtechnik, Biografien von Filmpionier_innen und Exponate zu frühen Aufführungen von Filmen brachten dem Publikum nahe, wie herausragend sich die neue Kunstform entwickelt hatte.¹³ Das kinematografische Museum gehört zu den wenigen Projekten, die Seeber nicht umsetzen konnte,¹⁴ und dennoch gibt es heute eine museale Brücke zu ihm: Da er selbst ein sehr wichtiger Teil der Filmgeschichte ist, erinnert das Filmmuseum Potsdam in der Dauerausstellung *Traumfabrik – 100 Jahre Film in Babelsberg* an die Beiträge Guido Seebers zur Gründung der Filmstadt Potsdam und zu ihrem künstlerischen Renommee.



⁹ Guido Seeber 1925, zit. n. Iris Zoe Schlepfer, Katharina Störrle: Der Film entdeckt seine Geschichtlichkeit. Die „Kino- und Photo-Ausstellung“ (KIPHO) 1925 in Berlin, in: Rolf Aurich, Ralf Forster (Hg.): *Wie der Film unsterblich wurde. Vorakademische Filmwissenschaft in Deutschland*, München 2015, 101–109, hier 107.

¹⁰ Siehe dazu A. Kossowsky: Rundgang durch die Kipho. Die historische Ausstellung, in: *Film-Kurier*, Jg. 1925, Nr. 233, abgedruckt in Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.): *Das wandernde Bild*, 148–149 und anonym: Der Schlager der Kipho, in: *Korrespondenz für Wissenschaft und Technik im Film*, Jg. 1925, Nr. 13, abgedruckt in ebd., 148. Vgl. Schlepfer u. a.: Der Film entdeckt seine Geschichtlichkeit, 103.

¹¹ Vgl. ebd., 106.

¹² Vgl. Rolf Aurich, Ralf Forster: Vom Werden der Filmgeschichte in Deutschland – eine Einführung, in: dies. (Hg.): *Wie der Film unsterblich wurde*, 17–25, hier 19.

¹³ Vgl. Schlepfer u. a.: Der Film entdeckt seine Geschichtlichkeit, 104.

¹⁴ Vgl. Ulrich Döge: Ein verlorener Schatz. Das LBB-Archiv von Karl Wolffsohn, in: Aurich u. a. (Hg.): *Wie der Film unsterblich wurde*, 42–48, hier 44.



GÜNTHER SIMON

„Unvergessener ‚Thälmann‘“¹, lautete 1972 die Überschrift eines Nachrufs auf den Schauspieler Günther Simon (1925–1972). Hier und in weiteren Nachrufen war zu lesen, dass er einem Millionenpublikum als **Ernst Thälmann** im Gedächtnis bleiben würde.² Damit brachten die Verfasser_innen auf den Punkt, was Simon zwei Jahrzehnte lang vergeblich aufzulösen versuchte: die primäre Assoziation seiner Person mit der Darstellung des von den Nationalsozialisten ermordeten Kommunisten in dem DEFA-Zweiteiler *Ernst Thälmann* (1954, 1955, Regie: **Kurt Maetzig**). Simon begeisterte auf der Premiere die SED-Führung,³ weil er aus deren Sicht alles richtig gemacht hatte. Nicht zuletzt aufgrund seiner schauspielerischen Interpretation folgt der Film dem sozialistischen Realismus – und damit jener Richtschnur, die auf der ersten Filmkonferenz der SED (1952) ausgegebenen worden war.⁴ Simon gibt das Paradebeispiel des positiven Helden, „der, die Faust vorgesteckt und den Blick prophetisch in die Zukunft gerichtet, unfehlbar richtige Entscheidungen zu treffen weiß“⁵. Das Vorzeigeprojekt brachte ihm mehrere nationale und internationale Preise sowie Rollen in mehr als 60 Film- und Fernsehproduktionen ein,⁶ zugleich aber die Festlegung auf klassenkämpferische Arbeiterhelden.⁷ Dem sozialistischen Vorzeige-Star waren

¹ Ch: **Unvergessener „Thälmann“**. Zum Tode des Schauspielers Günther Simon, in: *Neue Zeit*, 28.6.1972.

² Vgl. anonym: **Günther Simon gestorben**, in: *Neues Deutschland*, 26.6.1972 und anonym: **Genosse Günther Simon. Nachruf des Zentralkomitees**, in: *Neues Deutschland*, 27.6.1972.

³ Vgl. anonym: **Dank allen Künstlern und Mitarbeitern. Vom Empfang beim Präsidenten**, in: *Neues Deutschland*, 11.3.1954 und anonym: **Festlicher Empfang der Regierung. Hohe Gäste im Hause der Ministerien**, in: *Neues Deutschland*, 8.10.1955.

⁴ Vgl. Ulrich Gregor, Enno Patalas: *Geschichte des Films*, München 1973, 400 und Politbüro des Zentralkomitees der SED: **Der Film ist die wichtigste aller Kunstarten**, in: *Berliner Zeitung*, 29.7.1952.

⁵ Gregor u. a.: *Geschichte des Films*, 401.

⁶ Vgl. anonym: **Günther Simon**, in: *filmportal.de*.

⁷ Vgl. Ines Walk: **Günther Simon**, in: *DEFA-Stiftung*.

subversive oder kontroverse Interpretationen seiner Rollen kaum gestattet.⁸ Trotzdem versuchte er immer wieder, dem engen Rollenschema zu entkommen.⁹ Ausgerechnet *Sonnensucher* (Regie: Konrad Wolf), in dem Simon kurz nach dem *Thälmann*-Erfolg eine seiner differenziertesten Figuren zu gestalten vermochte, wurde verboten und kam erst 1972 statt wie geplant 1958 in die Kinos – drei Monate nach seinem Tod. Vielleicht wäre es Günther Simon gelungen, eine vielseitigere Karriere hinzulegen, hätte der Film vor der folgenreichen Herausbildung seines Thälmann-Image Premiere feiern dürfen.



⁸ Vgl. Sebastian Heiduschke: *East German Cinema. DEFA and Film History*, New York 2013, 29.

⁹ Vgl. Walk: *Günther Simon*.



HANS ALBERS



Hans Albers (1891–1960) hat sich als *Münchhausen* (1943, Regie: Josef von Báky) ins kulturelle Gedächtnis eingebrannt. Seit der zeitgenössischen Filmkritik gilt er als Inbegriff des „Kerltum[s]“¹, als „Plakat eines Volkshelden“², der sich mit „Schmiß“ jeder Gefahr siegreich entgegenstellt³ und dabei „keß“ und „knorke“⁴ bleibt. Seine Figuren „[behandeln] Frauen wie unmündige Kinder, denen glücklicherweise endlich ein Mann mit Überblick, Kraft und Erfahrung begegnet“⁵. Doch vor seiner Karriere als Prachtkerl⁶ war Albers beim Berliner Theaterpublikum als jugenhafter „süßliche[r] Liebhaber“ bekannt⁷ und hatte in unzähligen Stummfilmen vor allem Einbrecher und elegante Schurken gegeben.⁸ 1922 war er als *Der böse Geist Lumpaci Vagabundus* (Regie: Carl Wilhelm) noch weit vom Image eines Mordskerls⁹ entfernt.

- ¹ Siegfried Kracauer: Ein feiner Kerl. Analyse eines Ufa-Films, in: *Frankfurter Zeitung*, 10.10.1931, zit. n. ders.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt/M. 1984, 505–507, hier 506.
- ² Siegfried Kracauer: Zwei große Filmpremieren, in: *Frankfurter Zeitung*, 28.11.1932, zit. n. ebd., 563–567, hier 567.
- ³ Siegfried Kracauer: Der weiße Dämon, in: *Frankfurter Zeitung*, 29.1.1932, zit. n. ebd., 562–563, hier 563.
- ⁴ Siegfried Kracauer: Berliner Filmchronik, in: *Frankfurter Zeitung*, 6.1.1931, zit. n. ebd., 473–474, hier 473.
- ⁵ Bärbel Dalichow: Hans Albers. Ein Bild von einem Mann, in: Filmmuseum Potsdam (Hg.): *Hans Albers. Ein Leben in Bildern*, Berlin 1997, 7–15, hier 13.
- ⁶ Vgl. Kracauer: Ein feiner Kerl, 506.
- ⁷ Rudolf Arnheim: Hans Albers, in: *Die Weltbühne*, Bd. 27, Nr. 36, 8.9.1931, 383–384, hier 383.
- ⁸ Vgl. Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, 223.
- ⁹ Vgl. Siegfried Kracauer: Die verflossene Tonfilmsaison, in: *Die neue Rundschau*, Jg. 42, Nr. 8, 1931, zit. n. ebd., 462–465, hier 465.

Seine Statur eher schlaksig, hüpfte und sprang er fröhlich durch den Märchenfilm. Erst die Ufa baute Hans Albers speziell für den aufkommenden Tonfilm ab Ende der 1920er Jahre systematisch zum Heldendarsteller mit breiter Brust auf.¹⁰ Er nutzte von Anfang an die neuen Möglichkeiten des Tons, um seinen Heldenfiguren einen außergewöhnlichen Habitus zu verleihen: „Er sprach keinen reinen Text, er murmelte Trostgeräusche, er streute unverständliches Zeug zwischen die Zeilen, allerlei akustischen Kehrlicht, halbe Wörter, kleine Seufzer, befriedigtes Gebrumm.“¹¹ Seine Fähigkeit, Drehbuchseiten in improvisierte und natürlich klingende Sprache umzuwandeln, ist einer der Gründe, warum das Publikum und die Kritiker_innen ihn liebten,¹² aber auch warum er nicht wie andere das Land verließ, um der Tätigkeit für den NS-Film zu entgehen. Die Ufa hätte Albers gerne in englischen Versionen seiner Filme besetzt, doch die Ergebnisse überzeugten nicht.¹³ Er war nicht in der Lage, in einer Fremdsprache auf vergleichbare Weise zu spielen.¹⁴ Außerdem wusste er, dass er seinen natürlichen Sprachstil nicht ins Exil mitnehmen konnte – seinen einzigartigen Heldentypus hätte er dort verloren.¹⁵ Hans Albers ging schließlich eine „komplexe Verbindung von Anpassung und Ablehnung“ ein und wurde der „größte Star eines Systems, dessen Vertreter er verachtet[e]“¹⁶.

¹⁰ Vgl. Chris Wahl: *Multiple Language Versions Made in BABELsberg. Ufa's International Strategy, 1929–1939*, Amsterdam 2016, 82–90.

¹¹ Arnheim: Hans Albers, 384. Vgl. Willy Fritsch: ... *das kommt nicht wieder. Erinnerungen eines Filmschauspielers*, Zürich 1963, 104, zit. n. Michaela Krützen: *Hans Albers. Eine deutsche Karriere*, Weinheim 1995, 80.

¹² Siehe dazu Krützen: *Hans Albers*, 86–94. Vgl. Dalichow: Hans Albers, 7.

¹³ Vgl. Wahl: *Multiple Language Versions Made in BABELsberg*, 90–101.

¹⁴ Vgl. ebd., 96.

¹⁵ Vgl. ebd., 98.

¹⁶ Krützen: *Hans Albers*, 241.



HERTHA THIELE



Was wäre, wenn ...? Das Leben der hochbegabten Schauspielerin Hertha Thiele (1908–1984)¹ lässt sich trefflich mit dieser Frage reflektieren. In ihrem Filmdebüt *Mädchen in Uniform* (1931) spielte sie eine hochsensible Offizierstochter, die nach dem Tod ihrer Mutter von ihrer Tante in ein von „tyrannische[r] Disziplin“² durchsetztes Mädcheninternat gesteckt wird, sich in ihre junge Lehrerin verliebt und daran beinahe zugrunde geht. Der Film – von einer lesbischen Autorin geschrieben (*Christa Winsloe*), von einer Frau inszeniert (*Leontine Sagan*) und ausschließlich mit Frauen besetzt³ – verwebt auf subtile Weise die Rebellion der Schülerinnen gegen die repressiven Erziehungsmethoden mit der Emanzipation gleichgeschlechtlicher Liebe.⁴ Dabei ist die homoerotische Anziehungskraft aufgrund unterschiedlicher Vorstellungen der Filmschaffenden⁵ derart ambig angelegt, dass die zeitgenössische Kritik sie gänzlich ignorierte,⁶ ein Filmlexikon sie Mitte der 1970er Jahre als Missverständnis

¹ Vgl. Friedemann Beyer: *Die Gesichter der UFA. Starportraits einer Epoche*, München 1992, 136.

² Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Filmbeispiele, Genres, Länder, Institutionen, Technik, Theorie* (Bd. 2, Filme K–S), Reinbek bei Hamburg 1978, 394.

³ Siehe dazu die Dokumentation *Queer Cinema – Eine Reise durch 100 Jahre deutschen Film* (2021, Regie: *Daniel Konhäuser*), 05:08–06:58.

⁴ Vgl. Anton Kaes: *Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne*, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart 1993, 38–100, hier 94.

⁵ Vgl. Heide Schlüpmann, Karola Gramann: *Momente erotischer Utopie – ästhetisierte Verdrängung. Zu Mädchen in Uniform und Anna und Elisabeth*, in: *Frauen und Film*, Nr. 28, 1981, 28–47, hier 30.

⁶ Vgl. ebd., 32.

abtat,⁷ während ein lesbisches Magazin den in Potsdam gedrehten Film zur gleichen Zeit als die erste lesbische Produktion bekannt machte⁸ und nachfolgend zu einem Kultfilm avancieren ließ.⁹ Hertha Thiele indes, mit ihrem „knabenhafte[n] Körper, gepaart mit einem madonnenhaften Gesicht“¹⁰, wurde in ihrer ganzen Filmarbeit von außen und ohne eigenes Interesse zu einem Liebesobjekt für Frauen stilisiert.¹¹ Nicht nur konnte sie dadurch ihr Talent nicht in vollem Maße ausschöpfen¹² – nach nur elf Rollen fand ihre vielsprechende Karriere 1933 ihr Ende, als sie sich weigerte, in einem NS-Propagandafilm mitzuspielen, weshalb die Nazis sie schließlich mit einem Berufsverbot belegten.¹³ Thiele lehnte die zuvor erfolgten Anbiedereien von [Joseph Goebbels](#) entschieden ab, bezeichnete die Machtergreifung als „ein[en] Irrtum des deutschen Volkes“, trennte sich von ihrem Ehemann, weil dieser mit den Nazis kooperierte, und ging ins Exil.¹⁴ Beruflich sollte sie sich davon nicht mehr erholen.¹⁵ Was wäre, wenn ... statt der NS-Zeit die Emanzipation geglückt wäre?¹⁶

⁷ Siehe Bawden u. a. (Hg.): *rororo Filmlexikon* (Bd. 2), 394.

⁸ Siehe Janet Meyers: [Dyke Goes to the Movies](#), in: *DYKE*, Nr. 2, 1976, 37–38.

⁹ Vgl. Schlüpmann u. a.: [Momente erotischer Utopie – ästhetisierte Verdrängung](#), 28 und 32.

¹⁰ Adolf Heinzlmeier, Berndt Schulz: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, Berlin 2000, 347.

¹¹ Vgl. Schlüpmann u. a.: [Momente erotischer Utopie – ästhetisierte Verdrängung](#), 30.

¹² Vgl. ebd.

¹³ Vgl. Kerstin Kollecker: [Thiele, Hertha](#), in: *leipzig.de*, 2017.

¹⁴ Siehe dazu Karola Gramann, Heide Schlüpmann: [Gegenbewegung. Hertha Thieles Emigration](#), in: *Frauen und Film*, Nr. 26, 1980, 17–21; das Zitat ist auf Seite 18.

¹⁵ Vgl. Heinzlmeier u. a.: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, 347.

¹⁶ Vgl. Schlüpmann u. a.: [Momente erotischer Utopie – ästhetisierte Verdrängung](#), 31.



KONRAD WOLF



Viele seiner Kolleg_innen nannten ihn Koni¹ und erzählen noch heute, wie sehr die Arbeit mit ihm von Geborgenheit geprägt war. Konrad Wolf (1925–1982) sei immer konzentriert gewesen, leise und schon fast wortkarg, aber nicht ohne Humor.² Ihm sei es gelungen, diese „gedankliche Konzentration“ auch in den Teammitgliedern hervorzurufen, die er motivierte, immer nach etwas zu suchen, das noch verbessert werden konnte.³ In dieser Arbeitsatmosphäre entstanden 14 Filme. Viele von ihnen biografisch geprägt: 1933 emigrierte Wolf mit seiner Familie aus Deutschland in die Sowjetunion, freiwillig meldete er sich zur Roten Armee und war als Leutnant an der Befreiung Berlins beteiligt.⁴ Die Filme, die er in seiner Wahlheimat DDR realisierte, lösten gesellschaftliche Debatten aus, weil sie Faschismus und Krieg, Widersprüche in der sozialistischen Wirklichkeit und das Ringen um politische Entscheidungen aufgriffen.⁵ Konrad Wolf konnte derart differenzierte Werke verwirklichen, weil er als Kommunist und einflussreicher Kulturfunktionär – mit engsten Beziehungen in die Hauptverwaltung der Aufklärung der DDR ausgestattet⁶ – eine privilegierte Beziehung zur SED und

¹ Vgl. Ingrid Poss, Peter Warnecke (Hg.): *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA* (2. Aufl.), Berlin 2006, 238 und 274.

² Vgl. ebd., 235, 237, 278 und 296–298.

³ Ebd., 298.

⁴ Vgl. anonym: [Konrad Wolf](http://filmportal.de), in: *filmportal.de*.

⁵ Vgl. Rolf Richter: Konrad Wolf. Geschichte und Gegenwart, in: ders. (Hg.): *DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker* (Bd. 2), Berlin 1983, 250–287, hier 251.

⁶ Vgl. anonym: [Konrad Wolf](http://filmportal.de), in: *filmportal.de*.

ihren Organen pflegte.⁷ Dies konnte jedoch auch ihn vor zensorischen Konflikten nicht bewahren und nicht verhindern, dass sein Film *Sonnensucher* (1958/1972) 14 Jahre lang nicht gezeigt werden durfte.⁸ Wolfs alternativlose Übereinstimmung mit der Politik der SED⁹ führte nicht zu einer „uneingeschränkten Anpasstheit“¹⁰. Er wollte den Film in den Diensten der Errichtung einer besseren sozialistischen Welt sehen, forderte aber zugleich eine offenere und kritischere Diskussion über das Filmschaffen in der DDR.¹¹ Auch setzte er sich aktiv für Kolleg_innen und ihre Filme ein.¹² Sein aufwendiges Künstlerporträt *Goya* (1971) gilt als eine Allegorie¹³ auf die äußeren und inneren Konflikte eines Künstlers „zwischen Ehrlichkeit und Kalkül, Gewissen und Macht, Kunst und Politik, Wahrheit und Staatsräson“¹⁴.

⁷ Vgl. Matthias Braun: Konrad Wolf – legendärer Präsident der Akademie der Künste der DDR zwischen „Kahlschlag-Plenum“ und „Berliner Begegnung“, in: Michael Wedel, Elke Schieber (Hg.): *Konrad Wolf – Werk und Wirkung*, Berlin 2009, 189–211, hier 208.

⁸ Vgl. Ulrich Gregor, Enno Patalas: *Geschichte des Films*, München 1973, 402 und Poss u. a. (Hg.): *Spur der Filme*, 130.

⁹ Vgl. Braun: Konrad Wolf, 192.

¹⁰ Wolfgang Mühl-Benninghaus: „Konrad, der macht sich einen Kopf für zwei Völker und zwei Staaten“. Zur Publizistik von Konrad Wolf, in: Wedel u. a. (Hg.): *Konrad Wolf*, 213–221, hier 218.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Vgl. ebd., 219–220.

¹³ Vgl. Larson Powell: *The Films of Konrad Wolf. Archive of the Revolution*, Rochester, New York 2020, 158.

¹⁴ Helmut Pfügl: Goya im Film. Leben und Werk des Malers in den Goya-Filmen von Konrad Wolf und Carlos Saura, in: Wedel u. a. (Hg.): *Konrad Wolf*, 247–261, hier 258.



OSKAR MESSTER



Als er Anfang 1897 eine Genehmigung zum Filmen kaiserlicher Feierlichkeiten bekommen wollte, wurde Oskar Meßter (1866–1943) „von Pontius zu Pilatus geschickt“, denn das gab es für die Kameras der Zeitungs-fotografen, nicht aber für Meßters „Höllmaschine“, wie er seine Kamera bezeichnet hatte.¹ Einige Monate zuvor, am 15. Juni 1896, verkaufte der gelernte Optiker seinen ersten Kinoprojektor an einen russischen Schausteller – dieses Datum gilt als der Beginn der deutschen Film-industrie.² Im gleichen Jahr eröffnete der „unzweifelhaft [...] wichtigste deutsche Filmpionier“³ in der Berliner Friedrichstraße ein Kunstlichtatelier⁴ und gründete eine Filmproduktionsgesellschaft.⁵ Seine Konkurrenz erkannte schnell die Vorzüge eines Ateliers – die Unabhängigkeit von Witterungseinflüssen und die Manipulation des Lichts – und zog nach.⁶ Der ersten Produktionsgesell-schaft Meßters folgten weitere, eine Trennung der kino-

- ¹ Siehe Wolfgang Jacobsen: [Frühgeschichte des deutschen Films. Licht am Ende des Tunnels](#), in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart 1993, 13–37, hier 22.
- ² Vgl. anonym: [Oskar Messter](#), in: [filmportal.de](#) und Ursula Saekel: *Der US-Film in der Weimarer Republik – ein Medium der „Amerikanisierung“? Deutsche Filmwirtschaft, Kulturpolitik und mediale Globalisierung im Fokus transatlantischer Interessen*, Paderborn 2011, 133.
- ³ Corinna Müller: *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912*, Stuttgart 1994, 8.
- ⁴ Vgl. Jacobsen: [Frühgeschichte des deutschen Films](#), 24.
- ⁵ Vgl. Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Regisseure, Schauspieler, Kameralleute, Produzenten, Autoren* (Bd. 5, Personen H–Q), Reinbek bei Hamburg 1978, 1199.
- ⁶ Vgl. Jacobsen: [Frühgeschichte des deutschen Films](#), 26.

technischen von der Filmproduktion 1913 inbegriffen, bis seine Firmen 1917 in der Ufa aufgingen, zu deren Mitbegründern er zählt.⁷ Zwischen 1896 und 1921 produzierte er über 950 Filme,⁸ viele davon kurze Streifen der Frühzeit des Kinos, und formte einige Stars wie etwa **Henny Porten**.⁹ Der Erfindergeist Oskar Meßters war immens. Neben seinen über 100 Patenten,¹⁰ darunter z. B. das Aufnehmen von einem fahrenden Zug aus,¹¹ entwickelte der „eifrige[...] Experimentator“ die Großaufnahme, den Zeitraffer,¹² den kolorierten (d. h. per Hand oder mit Schablonen eingefärbten) Film¹³ und insbesondere die sogenannten Tonbilder, bei denen er den Projektor mit einem Grammophon synchronisierte.¹⁴ Selbst wenn die Tonbilder, die auch in **Babelsberg** produziert wurden, letztlich nur eine Episode zwischen 1903 und 1913 blieben,¹⁵ die dokumentarischen Straßenszenen vor dem Brandenburger Tor in seiner ersten Aufnahme bilden den Ursprung des Dokumentarfilms.¹⁶ Und wer heute eine Wochenschau ansieht: Auch das ist Meßters Erfindung.¹⁷

⁷ Vgl. ebd., 24 und Bawden u. a. (Hg.): *rororo Filmlexikon* (Bd. 5), 1200.

⁸ Siehe Filmografie in anonym: **Oskar Messter**, in: *filmportal.de*.

⁹ Vgl. Heinrich Fraenkel: *Unsterblicher Film. Die große Chronik. Von der Laterna Magica bis zum Tonfilm*, München 1956, 68 und 81.

¹⁰ Vgl. Eberhard Spiess: **Messter, Oskar**, in: *Deutsche Biographie*.

¹¹ Vgl. Jacobsen: **Frühgeschichte des deutschen Films**, 24.

¹² Bawden u. a. (Hg.): *rororo Filmlexikon* (Bd. 5), 1200.

¹³ Vgl. Jacobsen: **Frühgeschichte des deutschen Films**, 24.

¹⁴ Vgl. ebd., 19.

¹⁵ Vgl. ebd., 20 und Albert Narath: Oskar Messter and His Work, in: Raymond Fielding (Hg.): *A Technological History of Motion Pictures and Television*, Berkeley, California 1979, 109–117, hier 115.

¹⁶ Vgl. Klaus Kreimeier: **Dokumentarfilm, 1892–1992. Ein doppeltes Dilemma**, in: Jacobsen u. a. (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, 391–416, hier 393.

¹⁷ Vgl. Bawden u. a. (Hg.): *rororo Filmlexikon* (Bd. 5), 1200.

PAUL WEGENER



Der Autor, Regisseur und Schauspieler Paul Wegener (1874–1948) liebte das Fantastische. Im Gegensatz zu vielen seiner Theaterkolleg_innen erkannte er sehr früh die künstlerischen Möglichkeiten des Films, vor allem zur Darstellung des Mystischen und Dämonischen.¹ In seiner ersten Filmrolle trat er als *Der Student von Prag* (1913, Regie: Stellan Rye) auf, der sein Spiegelbild an den Teufel verkauft und damit Unheil anrichtet.² Der teilweise in *Babelsberg* gedrehte Film verwendete als erster das Doppelgänger-Motiv³ und gilt heute als einer der ersten künstlerisch bedeutenden Spielfilme.⁴ Wegener schrieb nicht nur das Drehbuch mit, sondern prägte auch die übernatürliche Ästhetik des Werks.⁵ Er war der Überzeugung, dass die Filmtechnik die Wahl des Inhalts beeinflussen müsse, und plädierte damit für eine „kinetische Lyrik“.⁶ In seinen folgenden Filmen sollte er dem fantastischen Genre treu bleiben.⁷ Er bildete ein Image

¹ Vgl. Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Regisseure, Schauspieler, Kameralleute, Produzenten, Autoren* (Bd. 6, Personen R–Z), Reinbek bei Hamburg 1978, 1450.

² Vgl. Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Filmbeispiele, Genres, Länder, Institutionen, Technik, Theorie* (Bd. 2, Filme K–S), Reinbek bei Hamburg 1978, 638 und Paul Wegener: *Die künstlerischen Möglichkeiten des Films* (Vortrag 1916), in: *filmportal.de*, 9.

³ Vgl. Christina Hoor: *Paul Wegener 1874–1948*, in: *Lebendiges Museum Online*, 14.9.2014.

⁴ Vgl. ebd. und anonym: *Paul Wegener*, in: *filmportal.de*.

⁵ Vgl. Bawden u. a. (Hg.): *rororo Filmlexikon* (Bd. 2), 638.

⁶ Siehe Wegener: *Die künstlerischen Möglichkeiten des Films*, 9 und Wolfgang Jacobsen: *Frühgeschichte des deutschen Films. Licht am Ende des Tunnels*, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart 1993, 13–37, hier 32.

⁷ Vgl. Adolf Heinzlmeier, Berndt Schulz: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, Berlin 2000, 379.

des ‚Exotischen‘ heraus, indem er fernöstliche Helden, Magier, Tiemenschen oder Dämonen verkörperte.⁸ Sein „großflächig-kantige[s] Gesicht“⁹ mit den „schmalen Augen und den hervorspringenden Backenknochen“¹⁰ war aus damaliger Perspektive dafür wie geschaffen. Die Einführung des Tonfilms und die Machtergreifung ließen ihn Anfang der 1930er Jahre als Filmschaffenden in den Hintergrund treten.¹¹ Nachdem er Ende der 1920er Jahre linke Gruppierungen unterstützt hatte, arrangierte er sich schnell mit den Nazis, sodass er bald in ihren Unterhaltungsfilmen zu sehen war – aber auch in einigen Propagandafilmen, meist als Antiheld.¹² Obwohl er am NS-Durchhaltefilm *Kolberg* (1945, Regie: *Veit Harlan*) beteiligt war, erhielt er nach dem Zweiten Weltkrieg von der sowjetischen Militäradministration als einer der Ersten die Erlaubnis, wieder aufzutreten, und wurde sogar zum Präsident der Kammer der Kulturschaffenden ernannt.¹³ Sein Standpunkt? In einem US-Geheimreport wird Paul Wegeners Antwort auf die Einladung eines Nazi-Obmanns zu einer NS-Schauspieler_innen-Versammlung im Jahre 1933 berichtet: „Lecken Sie mich mitsamt ihrem Führer a. A., ich geh ins Kloster.“¹⁴

⁸ Vgl. ebd. und Friedemann Beyer: *Die Gesichter der UFA. Starportraits einer Epoche*, München 1992, 272.

⁹ Heinzlmeier u. a.: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, 379.

¹⁰ Beyer: *Die Gesichter der UFA*, 272.

¹¹ Vgl. anonym: *Paul Wegener*, in: *filmportal.de*.

¹² Vgl. ebd. und Beyer: *Die Gesichter der UFA*, 272.

¹³ Vgl. Hoor: *Paul Wegener 1874–1948* und Heinzlmeier u. a.: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, 379.

¹⁴ *Carl Zuckmayer: Geheimreport* (3. Aufl.), Göttingen 2002, 47.



ROBERT BABERSKE

1-2-3 Corona klingt im Jahr 2022 nach einem makabren Witz, war aber 1948 der Titel eines DEFA-Nachkriegsfilms (Regie: **Hans Müller**). Der Kameramann Robert Baberske (1900–1958) – von Kolleg_innen Barbi genannt¹ – konnte für diese Produktion als Erster Szenen in den bis dahin noch nicht wieder nutzbaren Ateliers auf dem **Babelsberger** Studiogelände drehen.² Er kannte sich in den ehemaligen Ufa-Studios bestens aus, denn hier hatte seine Karriere in den 1920er Jahren begonnen: Wer damals zum Film wollte, musste Erfahrungen in der Drehpraxis sammeln und sich zunächst als Assistent_in beweisen. Seine Ausbildung erfolgte an der Seite **Karl Freunds**³ – des Erfinders der sogenannten entfesselten Kamera⁴ – und in den Produktionen der Regiegrößen der damaligen Zeit.⁵ Schon bald stand er selbst hinter der Kamera und machte sich als Meister der Lichtsetzung einen Namen. Überliefert ist, dass er keinen Belichtungsmesser „für die Beurteilung von Licht und Schatten“⁶ brauchte. Vielleicht hätte sich Robert Baberske aber retrospektiv einen Belichtungsmesser für das wahre Leben gewünscht, denn als er das Angebot bekam, seinen Lehrmeister **Karl Freund** in die USA zu begleiten, lehnte er ab.⁷ Obwohl er miterlebte, wie zahlreiche Künstler_innen das Land verließen, unterzeichnete er 1934 einen Festvertrag

¹ Vgl. Heinz Kahlau: DEFA-Kameralleute plaudern. Unser Mitarbeiter Heinz Kahlau hört zu, in: *Filmspiegel*, Jg. 1955, Nr. 8, 9.

² Vgl. Ingrid Poss, Peter Warnecke (Hg.): *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA* (2. Aufl.), Berlin 2006, 22.

³ Vgl. Wolfgang Fischer: Robert Baberske – Eine deutsche Karriere hinter der Filmkamera, in: *CameraMagazin*, Nr. 1, 2000, 5–16, hier 6 und Kahlau: DEFA-Kameralleute plaudern.

⁴ Vgl. anonym: **Karl Freund**, in: *filmportal.de*.

⁵ Vgl. Klaus Kreimeier: *The Ufa Story. A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945*, Berkeley, California 1999, 365 und Fischer: Robert Baberske, 6.

⁶ Fischer: Robert Baberske, 11.

⁷ Vgl. ebd., 8.

bei der Ufa.⁸ Für 51 ihrer Produktionen lieferte er handwerklich perfekte Bilder,⁹ darunter vor allem Unterhaltungs-, aber auch NS-Propagandafilme.¹⁰ Nach 1945 lehnte er abermals das Angebot ab, woanders zu arbeiten, und ging erneut eine Festanstellung ein, diesmal bei der DEFA.¹¹ An seinem „angestammten Arbeitsplatz“¹² war *1-2-3 Corona* der erste von 14 Filmen, die er für das neu ausgerichtete Studio drehte, darunter antifaschistische und proletarische Filme.¹³ Erneut zählte Robert Baberske mit seiner „fotografische[n] Handschrift“¹⁴ zu den Größten seines Handwerks. Demgemäß wurde er 1950 für seine Mitwirkung an *Unser täglich Brot* (1949, Regie: Slatan Dudow) – dem ersten sozialistischen Film der DDR¹⁵ – mit deren Nationalpreis ausgezeichnet.¹⁶ Ein ehemaliger Assistent erklärte in einer Erinnerung: „Er wollte Filme machen, und wenn ein Film ihn interessierte, dann konnte sonstwas passieren.“¹⁷



⁸ Vgl. ebd., 10–11.

⁹ Vgl. ebd., 6.

¹⁰ Vgl. ebd., 10–11 und anonym: [Robert Baberske](#), in *filmportal.de*.

¹¹ Vgl. Fischer: Robert Baberske, 12.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. ebd., 6 und 12.

¹⁴ Ebd., 6.

¹⁵ Vgl. Dagmar Schittly: *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Berlin 2002, 36.

¹⁶ Vgl. M. H.: Robert Baberske verstorben, in: *Deutsche Filmkunst*, Jg. 1958, Nr. 11.

¹⁷ Assistent Günter Haase in Fischer: Robert Baberske, 16.



SLATAN DUDOW

Der zeitweise führende Regisseur der DEFA, Slatan Dudow (1903–1963),¹ war ein Spezialist für Gegenwartsthemen und Sozialkritik.² Nachdem er vor der Machtergreifung, die ihn ins Exil zwang, den ersten und letzten kommunistischen Film der Weimarer Republik inszenierte (*Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* von 1932),³ lieferte er 1949 – ein paar Jahre nach seiner Rückkehr nach Berlin und pünktlich zur Gründung der DDR – deren ersten sozialistischen Film ab (*Unser täglich Brot*).⁴ Seine Werke sind „Dokumente für den Aufbauwillen und den Optimismus“⁵ einer neuen Gesellschaft und „spiegeln [zumeist] die wahre Überzeugung der Filmschaffenden wider“⁶. In *Frauenschicksale* (1952), seinem erfolgreichsten DEFA-Film,⁷ verfallen mehrere Frauen dem West-Berliner Lebemann Conny, der sie ausnutzt und fallen lässt.⁸ Die narzisstische Bedürfnisbefriedigung wird hier mit westlicher Konsumkultur assoziiert und abgelehnt.⁹ Gleichzeitig entwickelt der Film „nachvollziehbare Geschichten“ vor dem Hintergrund der „exponierten Nachkriegssituation, in der viele Frauen ohne Männer leben mußten“, und war deshalb beim zeitgenössischen Publikum

¹ Vgl. anonym: [Slatan Dudow](#), in: *filmportal.de*.

² Vgl. Dagmar Schittly: *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Berlin 2002, 59.

³ Vgl. Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Filmbeispiele, Genres, Länder, Institutionen, Technik, Theorie* (Bd. 2, Filme K–S), Reinbek bei Hamburg 1978, 373 und Gal Kirn: *Kuhle Wampe: Politics of Montage, De-montage of Politics?*, in: *Film-Philosophy*, Bd. 11, Nr. 1, 2007, 33–48, hier 33.

⁴ Vgl. anonym: [Slatan Dudow](#), in: *filmportal.de* und Schittly: *Zwischen Regie und Regime*, 36 und 59.

⁵ Schittly: *Zwischen Regie und Regime*, 60.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. anonym: [Slatan Dudow](#), in: *filmportal.de*.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. Elizabeth Mittman: *Fashioning the Socialist Nation. The Gender of Consumption in Slatan Dudow's *Destinies of Women**, in: *German Politics and Society*, Bd. 23, Nr. 4, 2005, 28–44, hier 28.

äußerst beliebt.¹⁰ Die politische Klasse indes verdammt *Frauenschicksale* als untypisch – trotz zahlreicher Propagandaklischees.¹¹ Das Kontroverse hatte durchaus Prinzip: Was auf SED-Linie war, langweilte die Menschen, was öffentlichen Zuspruch produzierte, machte die SED unzufrieden.¹² Seit *Kuhle Wampe*, nämlich, war die freiheitlich orientierte Filmkultur der einstigen Arbeiterbewegung einer auf Machtausbau und Unterdrückung ausgerichteten Doktrin gewichen,¹³ zu deren Komplizen Dudow immer mehr wurde.¹⁴ Dass dies auf Kosten der Qualität geschah, begriff er 1961 selbst, als er schrieb: „Wir sind in der Filmkunst um Jahre zurück.“¹⁵



¹⁰ Wolfgang Gersch: *Film in der DDR. Die verlorene Alternative*, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart 1993, 323–364, hier 330.

¹¹ Vgl. ebd. und Schittly: *Zwischen Regie und Regime*, 60.

¹² Vgl. Schittly: *Zwischen Regie und Regime*, 97.

¹³ Vgl. Klaus Kreimeier: *Dokumentarfilm, 1892–1992. Ein doppeltes Dilemma*, in: Jacobsen u. a. (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, 391–416, hier 404.

¹⁴ Vgl. Gersch: *Film in der DDR*, 330 und Schittly: *Zwischen Regie und Regime*, 91.

¹⁵ Slatan Dudow: *Die Filmkunst vor großen Entscheidungen. Ein Diskussionsbeitrag von Slatan Dudow*, in: *Neues Deutschland*, 30.3.1961.



WILLY A. KLEINAU

Die Filmkarriere von Willy A. Kleinau (1907–1957) fällt in mehrfacher Hinsicht aus dem Rahmen. Der äußerst begabte Darsteller¹ drehte in Hamburg *Schicksal aus zweiter Hand* (1949, Regie: Wolfgang Staudte), seinen ersten Film, und zog parallel die Aufmerksamkeit der DEFA auf sich.² Als er daraufhin mit *Die blauen Schwerter* (1949, Regie: Wolfgang Schleif) sein DEFA-Debüt hinlegte, verfügte er über eine rund 20-jährige Bühnenerfahrung, samt einer Theatergründung.³ Kein Wunder, dass er fortan zum „meist beschäftigte[n] Schauspieler bei der DEFA“⁴ wurde – ein Filmdarsteller der Extraklasse,⁵ der „fast jede[r] Rolle, die er verkörperte, [...] eine Außerordentlichkeit [gab]“⁶. Der häufige Vergleich mit Heinrich George wegen des wuchtigen Aussehens – „eine schwere Gestalt[,] ein bulliger Kerl“⁷ – hinkt dabei, denn „das meiste ist Kleinausche Eigenart“⁸. Darüber hinaus war er ein facettenreicher „Meister des Ambivalenten“⁹, der sowohl ernst als auch witzig sein konnte, schwerfällig wie flink.¹⁰ Das Außergewöhnlichste ist aber, dass er „der einzige wirkliche Star [war], der zur Hoch-Zeit des Kalten Krieges in beiden Teilen Deutschlands herausragende Filmrollen spielt[e]“¹¹. Obwohl der Eisener Vorhang für ihn kein Hindernis darstellte,¹² war auch Willy A. Kleinau nicht vor Zensur gefeit. Der 1957 begonnene Film

¹ Vgl. Heinz Fiedler: *Wie der echte August*, in: *Sächsische Zeitung*, 20.5.2006.

² Vgl. Ines Walk: *Willy A. Kleinau*, in: *DEFA-Stiftung*.

³ Vgl. ebd. und anonym: *Willy A. Kleinau*, in: *filmportal.de*.

⁴ K. Bü.: *Erinnerung an Willy A. Kleinau im Filmmuseum*, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 15.11.2007.

⁵ Vgl. Heinz Fiedler: *Welch' dramatisches Ende*, in: *Sächsische Zeitung*, 7.2.2020.

⁶ K. Bü.: *Erinnerung an Willy A. Kleinau im Filmmuseum*.

⁷ Norbert Wehrstedt: *Vor 100 Jahren ist Willy A. Kleinau geboren, einer der Defa-Stars der 50er, tödlich verunglückt vor 50 Jahren. Ein zweiter Heinrich George*, in: *Leipziger Volkszeitung*, 12.11.2007.

⁸ Fiedler: *Wie der echte August*.

⁹ Walk: *Willy A. Kleinau*.

¹⁰ Vgl. ebd. und Wehrstedt: *Vor 100 Jahren ist Willy A. Kleinau geboren*.

¹¹ Peter Warnecke: *Willy A. Kleinau*, in: *Filmmuseum Potsdam*.

¹² Anonym: *Schauspieler tödlich verunglückt*, in: *Nordwest-Zeitung*, 21.10.1957.

Die Schönste (Regie: **Ernesto Remani**), in dem er als reicher West-Berliner Geschäftsmann auftrat, dessen Existenz aus den Fugen gerät, wurde 1959 nach mehrmaliger Überarbeitung zum ersten DEFA-Verbotsfall.¹³ Selbst wenn hier die „Brüchigkeit des Wirtschaftswunders, das wahre Sein hinter dem schönen Schein“¹⁴ gezeigt werden sollten – sogar eine Neufassung mit agitatorischen Elementen fiel bei der SED-Führung durch.¹⁵ Kleinau, der nach den Dreharbeiten zu *Die Schönste* bei einem Auto-unfall aus dem Leben gerissen wurde, hätte sich über das Ende des deutsch-deutschen Konflikts und die Uraufführung des Films im Jahre 2002¹⁶ sicherlich gefreut.



¹³ Vgl. Norbert Wehrstedt: „Die Schönste“: Der erste Defa-Zensurfall im Kino der DDR wurde rekonstruiert und ist auf zwei DVD erstklassig zu verfolgen. Der Westen leuchtet – aber nicht zu sehr und nicht zu bunt, in: *Leipziger Volkszeitung*, 16.1.2004.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Siehe hema: Immer noch „Die Schönste“ – Uraufführung nach 45 Jahren, in: *Tages-spiegel Online*, 26.5.2002.



WILLY SCHILLER

Es gab Zeiten, in denen „Filmarchitektur als etwas angesehen wurde, das eigentlich unter der Gürtellinie liegt“¹. Umso bemerkenswerter ist es, dass der Szenograf Willy Schiller (1899–1973) zu den Gründern der DEFA gehört, die am 17. Mai 1946 feierlich die sowjetische Lizenz zur „Herstellung von Filmen aller Art“² erhielten. Die Gründungsmitglieder – versierte Filmschaffende mit kommunistischer Vergangenheit – hatten sich im Herbst 1945 zum sogenannten Filmaktiv zusammengeschlossen, dessen Ziel es war, den Neubeginn der Filmproduktion vorzubereiten.³ Das Filmaktiv initiierte insbesondere ein Treffen mit rund 40 Filmleuten im halb zerstörten Hotel Adlon,⁴ bei dem proklamiert wurde, „dass der neue Film antifaschistisch und frei von nazistischer Lüge und Volksverhetzung sein müsse. Er müsse durchdrungen sein von dem Geiste des Humanismus, der Völkerverständigung und der wahren Demokratie.“⁵ Der Antifaschist Willy Schiller, der unter den Nazis trotz Einschränkungen weiterarbeiten konnte,⁶ machte eine ansehnliche Karriere: Zum Theatermaler ausgebildet, stieg er beim Film vom Kulissenmaler erst zum Szenenbildner auf, dann zum Filmarchitekten. Mit der DEFA-Gründung wurde er schließlich zu ihrem technischen Leiter⁷ und Chefarchitekten.⁸ Zwischen 1927 und 1965 erschuf er Bauten für rund 100 Filme,⁹ von denen knapp 50 in *Babelsberg* produziert wurden – darunter z. B. *Stadt Anatol* (1936, Regie: Viktor Tourjansky), *Die Sonnenbrucks* (1951, Regie: Georg C. Klaren) oder

¹ Alfred Hirschmeier zit. n. Ingrid Poss, Peter Warnecke (Hg.): *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA* (2. Aufl.), Berlin 2006, 115.

² Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films* (Bd. 5, 1945–1953), Berlin 1991, 364.

³ Vgl. Dagmar Schittly: *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Berlin 2002, 25.

⁴ Vgl. Toeplitz: *Geschichte des Films* (Bd. 5), 362.

⁵ Schittly: *Zwischen Regie und Regime*, 26.

⁶ Vgl. Toeplitz: *Geschichte des Films* (Bd. 5), 363.

⁷ Vgl. Schittly: *Zwischen Regie und Regime*, 27.

⁸ Vgl. Poss u. a. (Hg.): *Spur der Filme*, 22.

⁹ Siehe anonym: *Willy Schiller*, in: *filmportal.de*.

Ernst Thälmann (1954, 1955, Regie: Kurt Maetzig).¹⁰

Teil seiner Arbeit waren aufwendige Straßenlandschaften inklusive Straßenschilder. Ob Willy Schiller dabei Fehler unterlaufen sind – wie bei der Schreibweise seines Namens mit „i“ statt mit „y“ auf dem Straßenschild in Drewitz – ist nicht überliefert.



¹⁰ Siehe anonym: *Filmographie Willy Schiller. Filme aus den Studios in Babelsberg*, in: *Filmmuseum Potsdam*.



WOLFGANG STAUDTE



„Suche für Filmvorhaben 500 000 Mark.“¹ Wolfgang Staudte (1906–1984) wollte unbedingt seinen Film *Die Mörder sind unter uns* umsetzen, doch da niemand in den westlichen Besatzungszonen bereit war, ihn zu unterstützen, hoffte er, über ein Zeitungsinserat weiterzukommen. Auf die Anzeige sollte sich niemand melden, aber ein Kulturoffizier aus der sowjetischen Besatzungszone war schließlich von dem Stoff überzeugt.² Gerade erst war der Zweite Weltkrieg beendet, da thematisierte Staudtes Drehbuch bereits die zerstörerischen Folgen von Kriegstraumata und die unbehelligte Rückkehr von Kriegsverbrechern in die Gesellschaft. Während Staudte am 17. Mai 1946 in den Althoff-Ateliers in *Babelsberg* seinen Film drehte, bekam er ungewöhnlichen Besuch: Es handelte sich um die Gäst_innen der DEFA-Gründungsfeier, die soeben nebenan begangen worden war.³ Stolz zeigte man den Besucher_innen, dass die DEFA den allerersten Nachkriegsfilm⁴ bereits zur Hälfte im Kasten hatte. Die große Nähe zur DEFA blieb in den folgenden Jahren bestehen, denn Staudte verschaffte ihr mit *Die Mörder sind unter uns* und weiteren herausragenden Werken Anerkennung. Was die räumliche Nähe anbelangt, blieb er jedoch auf Distanz.

¹ Ingrid Poss, Peter Warnecke (Hg.): *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA* (2. Aufl.), Berlin 2006, 35.

² Vgl. ebd.

³ Vgl. ebd., 22.

⁴ Vgl. Volker Baer: Wolfgang Staudte ist einer Erinnerung wert, in: *Der Tagesspiegel*, 26.6.1988, abgedruckt in Ralf Schenk (Hg.): *Worte/Widerworte. Volker Baer. Texte zum Film 1959–2007*, Marburg 2009, 221–222, hier 221.

Sein Arbeitsweg führte ihn immer über die Sektorengrenze, denn er blieb in West-Berlin wohnen und realisierte auch dort Filmprojekte.⁵ Indem er auf grenzüberschreitende Teamkonstellationen bestand⁶ und in seinen Filmen ein gesamtdeutsches Publikum ansprach,⁷ wollte er der zunehmenden Spannung zwischen Ost und West etwas entgegensetzen.⁸ Beide Seiten vereinnahmten Staudte abwechselnd als einen ihrer wertvollsten Künstler_innen – oder aber verunglimpften ihn.⁹ In der (kurz darauf gegründeten) DDR griffen Filmfunktionäre in eine seiner weiteren Nachkriegsarbeiten, *Rotation* (1949), zensierend ein,¹⁰ in der BRD durfte *Der Untertan* (1951) mehrere Jahre lang nicht gezeigt werden.¹¹ Als er 1955 einen seiner Filme nicht zu Ende führen konnte,¹² beendete er die Arbeit für die DEFA. Er blieb ein produktiver Regisseur, der nun primär für das westdeutsche Fernsehen tätig war.¹³ In Erinnerung bleibt Wolfgang Staudte als ein „über den Fronten schwebender Freigeist“¹⁴, der dem deutschen Film nach dem Zweiten Weltkrieg zu einer neuen filmkünstlerischen Blütezeit verhalf.¹⁵

⁵ Vgl. Ulrike Weckel: Wolfgang Staudtes Filme und deren Rezeption im Kalten Krieg, in: Thomas Lindenberger (Hg.): *Massenmedien im Kalten Krieg. Akteure, Bilder, Resonanzen*, Köln 2006, 25–47, hier 27.

⁶ Vgl. ebd., 29.

⁷ Vgl. Poss u. a. (Hg.): *Spur der Filme*, 23.

⁸ Vgl. Weckel: Wolfgang Staudtes Filme und deren Rezeption im Kalten Krieg, 30.

⁹ Vgl. ebd., 28–29.

¹⁰ Vgl. Poss u. a. (Hg.): *Spur der Filme*, 26 und 55.

¹¹ Vgl. Weckel: Wolfgang Staudtes Filme und deren Rezeption im Kalten Krieg, 33.

¹² Vgl. Poss u. a. (Hg.): *Spur der Filme*, 100–103.

¹³ Vgl. CineGraph: [Wolfgang Staudte](#), in: *filmportal.de* und Baer: Wolfgang Staudte ist einer Erinnerung wert, 221.

¹⁴ Weckel: Wolfgang Staudtes Filme und deren Rezeption im Kalten Krieg, 30.

¹⁵ Vgl. Poss u. a. (Hg.): *Spur der Filme*, 19–27.



straße

Nelly-Sachs-Straße

Hirtengraben

Zum Teich

Potsdam

Grundschule
im Kirchsteigfeld

Marie-Hannemann-Straße

Kirchsteigfeld

Kirchstraße

Trebener Straße

125 m

© openstreetmap.org/terra press Berlin



Maxie-Wander-Straße

**Heiner-Carow-
Platz**

*Versöhnungs-
kirche*

Dorothea-Schneider-Straße

Clara-Schumann-Straße

Carow, Heiner

Pierre-de-Gayette-Straße

Ricarda-Huch-Straße

Gewerbegebiet
Kirchsteigfeld

Lise-Meitner-Straße

A 115



HEINER CAROW



Heiner Carow (1929–1997) geriet immer wieder ins Stocken. Seine Regiearbeit für die DEFA war von jahrelangen – keineswegs selbstverschuldeten – Drehpausen geprägt. In diesen Zeiten wurden zwar Stoffe entwickelt und neue Projekte geplant, aber der Schwung der ersten zehn Spielfilmjahre war spätestens mit *Die Russen kommen* (1968/1987) vorbei. Nicht nur, dass dieser Film wegen vermeintlicher Psychologisierung des Faschismus verboten wurde,¹ sogar befreundete Kolleg_innen gingen zu Carow auf Distanz: „Keiner stimmte für den Film, alle dagegen.“² Dies war für einen Regisseur, der seine Filme stets selbstkritisch betrachtete,³ und vor *Die Russen kommen* eine konsequente „Abkehr vom [...] Funktionalismus und einer vordergründig soziologischen Dramaturgie“⁴ vollzogen hatte, kaum auszuhalten.⁵ Es dauerte erneut Jahre, bis es weiterging. Dazwischen lagen unter anderem *Die neuen Leiden des jungen W.*, ein Stoff, der die Konflikte der Jüngerer in den Blick nehmen wollte. Aber die DEFA lehnte das Szenarium ab – ein ungedrehter Film.⁶ Dann allerdings kam *Die Legende von Paul und Paula* (1973). Das „Glücksverlangen“⁷ der Heldin und

¹ Vgl. Heinz Kersten zit. n. Christel Drawer (Hg.): *So viele Träume. DEFA-Film-Kritiken aus drei Jahrhunderten von Heinz Kersten*, Berlin 1996, 294.

² Heiner Carow in: Ingrid Poss, Peter Warnecke (Hg.): *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA* (2. Aufl.), Berlin 2006, 239.

³ Vgl. Hermann Herlinghaus: Heiner Carow, in: Rolf Richter (Hg.): *DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker* (Bd. 2), Berlin 1983, 52–76, hier 56.

⁴ Ebd., 55.

⁵ Vgl. Heiner Carow in: Poss u. a. (Hg.): *Spur der Filme*, 239–240.

⁶ Vgl. Herlinghaus: Heiner Carow, 57.

⁷ Ebd., 59.

des Helden dürfte auch für Heiner Carow gegolten haben: „alles oder nichts, respektlos und vom Ideal der Liebe ausgefüllt“⁸. Dem Regisseur gelang im Machtvakuum der SED zwischen Walter Ulbricht und Erich Honecker⁹ eine Punktlandung: drei Millionen Zuschauer_innen. Trotz dieses Erfolgs ging es für ihn nicht ohne Eingriffe in seine Arbeit und nicht ohne abgelehnte Drehbücher weiter.¹⁰ „Nur über meine Leiche“ – mit diesen Worten wollte der DEFA-Generaldirektor die Dreharbeiten zu *Coming Out* verhindern.¹¹ Doch Heiner Carow setzte sich durch und inmitten der AIDS-Krise erneut ein Zeichen für Liebe. Am Premierenabend des ersten DDR-Films über Homosexualität am 9. November 1989 fiel die Mauer:¹² Der Film, der für gesellschaftlichen Aufbruch eintrat, ging in ebendiesem auf.¹³

⁸ Ebd.

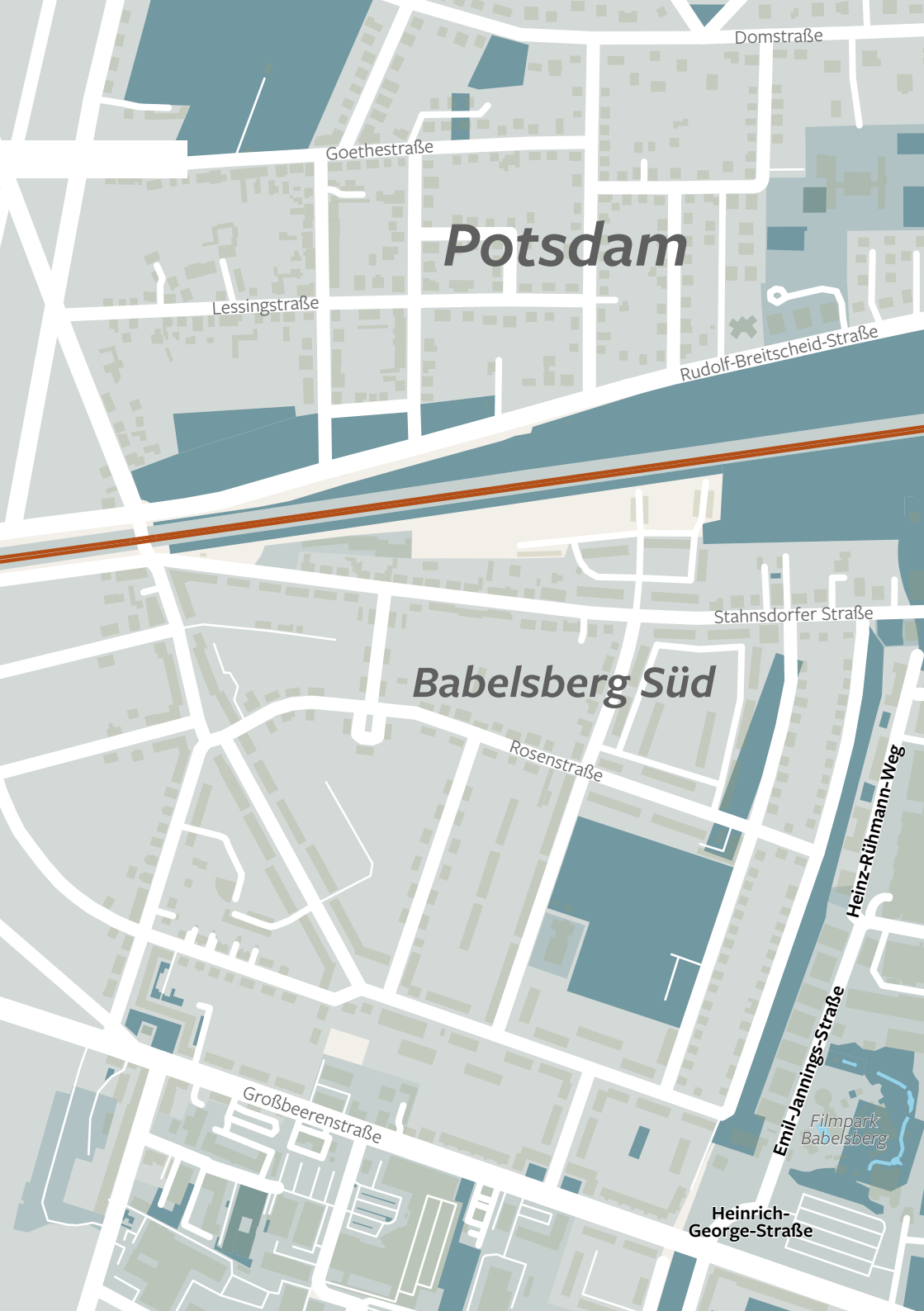
⁹ Vgl. Ulrich Plenzdorf in: Poss u. a. (Hg.): *Spur der Filme*, 283.

¹⁰ Vgl. Erika Richter in: ebd., 425.

¹¹ Guido Berg: *Schwulsein in der DDR*, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 7.6.2011. Vgl. auch Heiner Carow in: Poss u. a. (Hg.): *Spur der Filme*, 453–454.

¹² Vgl. ebd., 455–456. Siehe dazu die Dokumentation *Queer Cinema – Eine Reise durch 100 Jahre deutschen Film* (2021, Regie: Daniel Konhäuser), 17:16–19:22.

¹³ Vgl. Berg: *Schwulsein in der DDR*.



Domstraße

Goethestraße

Potsdam

Lessingstraße

Rudolf-Breitscheid-Straße

Stahnsdorfer Straße

Babelsberg Süd

Rosenstraße

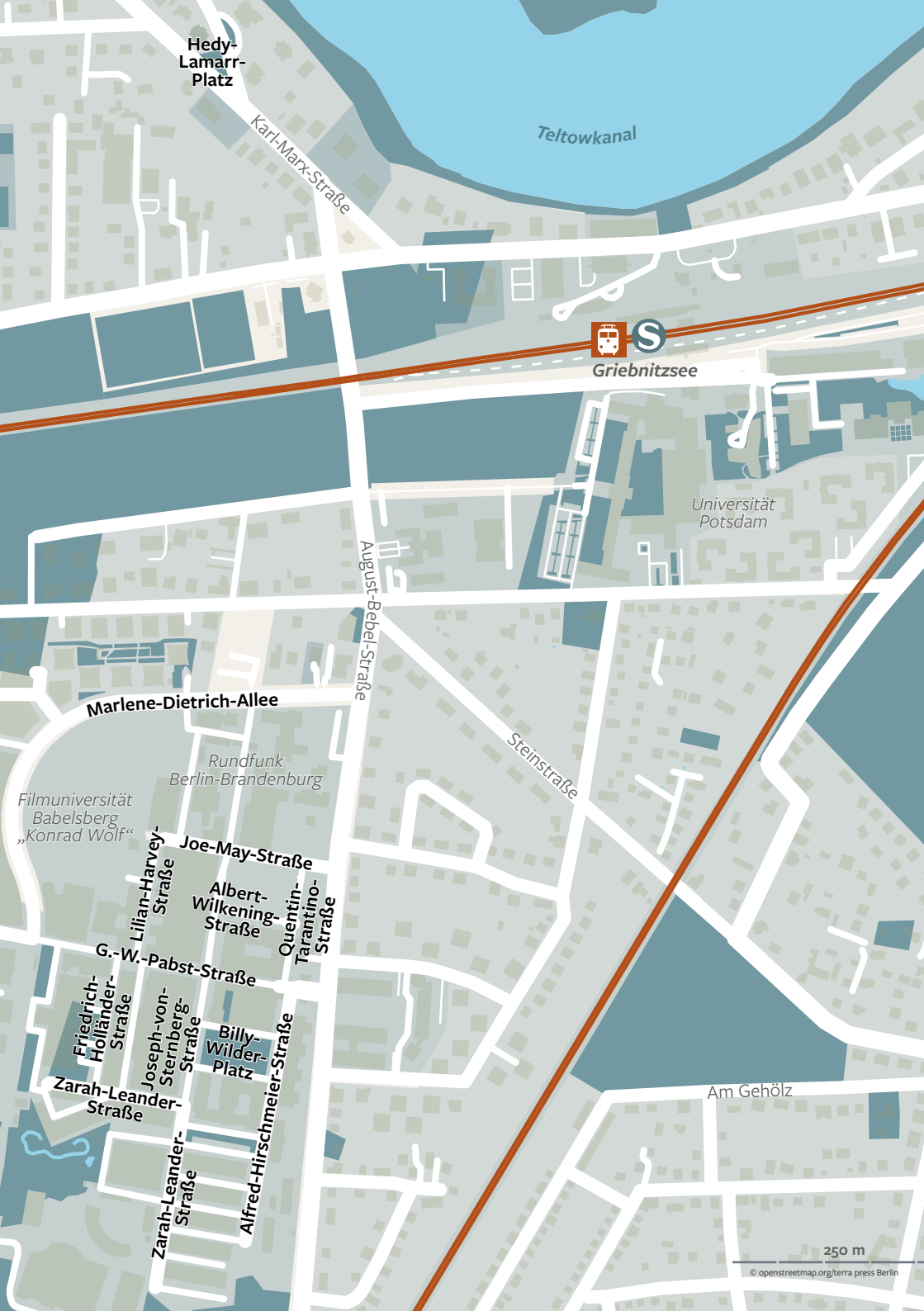
Heinz-Rühmann-Weg

Emil-Jannings-Straße

Filmpark
Babelsberg

Großbeerenstraße

Heinrich-
George-Straße



Hedy-Lamarr-Platz

Karl-Marx-Straße

Teltowkanal



Griebnitzsee

Universität
Potsdam

August-Bebel-Straße

Marlene-Dietrich-Allee

Rundfunk
Berlin-Brandenburg

Filmuniversität
Babelsberg
„Konrad Wolf“

Steinstraße

Joe-May-Straße

Albert-
Wilkening-
Straße

Quentin-
Tarantino-
Straße

Lilian-Harvey-
Straße

G.-W.-Pabst-Straße

Friedrich-
Höllender-
Straße

Joseph-von-
Sternberg-
Straße

Billy-
Wildner-
Platz

Zarah-Leander-
Straße

Zarah-Leander-
Straße

Alfred-Hirschmeier-Straße

Am Gehölz

250 m



ALBERT WILKENING



Der herausragende Filmmanager Albert Wilkening (1909–1990) verstand es, Theorie mit Praxis zu verbinden. 1948 gründete der studierte und promovierte Jurist die Zeitschrift *Bild und Ton*, aus deren „Leitartikeln eine Mediengeschichte der DDR“ abgeleitet werden kann.¹ 1954 wirkte er an der Gründung der heutigen Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF mit und war dort von 1956 bis 1970 Professor und Leiter der Fakultät Kamera.² Er verfasste über die Jahre zahlreiche Aufsätze und einige Monografien,³ darunter die erste DEFA-Betriebsgeschichte.⁴ Zur DEFA kam er 1946 – von deren Anfang an und „politisch unbelastet[...]“⁵ –, wurde erst technischer Direktor, dann Produktionschef, Direktor für Produktion und Technik und schließlich 1956 Hauptdirektor.⁶ Selbst wenn die SED um 1960 mit den DEFA-Produktionen aufgrund „ideologische[r] Unklarheiten“⁷ unzufrieden war, dies Wilkening persön-

¹ Michael Grisko (Hg.): *Albert Wilkening. Der Gentleman der DEFA*, Frankfurt/M. 2012, 233.

² Vgl. Peter Warnecke: *Biographie Albert Wilkening*, in: *Filmmuseum Potsdam*.

³ Siehe Grisko (Hg.): *Albert Wilkening*, 247–250.

⁴ Vgl. ebd., 17.

⁵ Wolfgang Gersch: *Film in der DDR. Die verlorene Alternative*, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart 1993, 323–364, hier 324.

⁶ Vgl. Warnecke: *Biographie Albert Wilkening* und anonym: *Wilkening, Albert. Biographische Angaben aus dem Handbuch „Wer war wer in der DDR?“*, in: *Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur*.

⁷ Dagmar Schittly: *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Berlin 2002, 115.

lich anlastete und ihn 1961 von der Spitze ablöste,⁸ blieb er bei der DEFA und wurde 1969 erneut Hauptdirektor – bis zur Pensionierung 1976.⁹ Albert Wilkening, der im Titel einer aktuellen Studie als *Der Gentleman der DEFA*¹⁰ bezeichnet wird, „saß [...] Jahrzehnte an den Schalthebeln der Macht“¹¹, entschied über Drehbücher, Produktionsetats, Besetzungen und beeinflusste die Karriere zahlreicher Filmschaffender.¹² Er war Förderer und Verhinderer zugleich.¹³ Entsprechend sind Erinnerungen an seine Person gemischt: Während der Regisseur **Rainer Simon** ihn als „unerbittliche[n] Inquisitor“ zeichnet, der aus politischen Gründen einen Kamerastudenten von der Hochschule schmiss und einige Filmprojekte – bei vorgeschobener Prüderie – kippte,¹⁴ sieht ihn der Produktionsleiter **Gert Golde** als einen kritikfähigen, kompromissbereiten und risikofreudigen Realisten an, der die Besonderheiten der Filmemacher_innen berücksichtigte, ihre Stärken und insbesondere ihre Individualität förderte.¹⁵ Albert Wilkening hat sein Leben der DEFA gewidmet und dabei seine eigene „herausragende Individualität von sich aus negiert“¹⁶.

⁸ Vgl. ebd., 113, 115, 116 und 303 sowie Grisko (Hg.): *Albert Wilkening*, 42–47.

⁹ Vgl. Warnecke: *Biographie Albert Wilkening* und anonym: *Wilkening, Albert. Biographische Angaben aus dem Handbuch „Wer war wer in der DDR?“*, in: *Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur*.

¹⁰ Michael Grisko (Hg.): *Albert Wilkening. Der Gentleman der DEFA*, Frankfurt/M. 2012.

¹¹ H. Jäger: *Förderer und Verhinderer. Über Albert Wilkening, den Gentleman der Defa*, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 12.5.2012.

¹² Vgl. Grisko (Hg.): *Albert Wilkening*, 17.

¹³ Vgl. ebd. und Jäger: *Förderer und Verhinderer*.

¹⁴ Siehe das Zeitzeugeninterview mit **Rainer Simon** in Grisko (Hg.): *Albert Wilkening*, 287–298; das Zitat ist auf Seite 288.

¹⁵ Siehe das Zeitzeugeninterview mit **Gert Golde** in ebd., 254–255.

¹⁶ Ebd., 22. Daher bezeichnet Grisko seine Studie nicht als Biografie im konventionellen Sinne, sondern als „eine Annäherung an das Leben und Werk von Albert Wilkening“; siehe ebd.



ALFRED HIRSCHMEIER

Gegenwarts- und historische Filme, Science-Fiction und Märchen, Filmoperetten und TV-Serien – „der herausragende Szenograf der DEFA“¹ Alfred Hirschmeier (1931–1996) brauchte keine eigenständige Handschrift.² Vielmehr gelang es ihm, durch den frühen Einstieg in den Produktionsprozess die Visionen der Regisseur_innen mitzuprägen und zu verwirklichen.³ Dabei entstanden langjährige kreative Kooperationen, insbesondere mit Frank Beyer (z. B. *Königskinder* von 1962 oder *Der Aufenthalt* von 1983) und Konrad Wolf (z. B. *Goya* von 1971 oder *Solo Sunny* von 1980).⁴ Mit seinen detailreichen Bildentwürfen bestimmte er die Atmosphäre in über 70 Kino- und Fernsehfilmen mit und trug so maßgeblich zum Erfolg zahlreicher Werke bei.⁵ In einem Fachaufsatz ist gar zu lesen: „Einen zentralen Einfluss auf die Entwicklung der DEFA-Szenographie hatte das Engagement Hirschmeiers für das optische Drehbuch, in dem dramaturgische Inhalte mit verschiedensten Techniken Einstellung für Einstellung illustriert wurden.“⁶ Auch wenn das optische Drehbuch – bei *Goya* etwa waren es rund 1600 Einstellungen⁷ – später aufgegeben wurde, weil es die Filmemacher_innen

¹ Mariana Ivanova: Die Prestige-Agenda der DEFA. Koproduktionen mit Erich Mehls Filmfirma Pandora (1954–1957), in: Michael Wedel, Barton Byg, Andy Räder, Skyler Arndt-Briggs, Evan Torner (Hg.): *DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau*, Wiesbaden 2013, 217–232, hier 229.

² Vgl. Ines Walk: *Alfred Hirschmeier*, in: *DEFA-Stiftung*.

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Vgl. ebd. und anonym: *Alfred Hirschmeier*, in: *filmportal.de*.

⁶ Dorett Molitor: *Zur Entstehung und zum Bestand der Szenographie-Sammlung des Filmmuseums Potsdam. Einblick in die Produktion und das Szenenbild des gescheiterten Filmprojekts Mutter Courage und ihre Kinder (1955) von Wolfgang Staudte*, in: *kunsttexte.de*, 2014, Nr. 1, 1–14, hier 4. Vgl. Günter Agde: 30 Jahre CineGraph Babelsberg e.V. Erinnerung an den Filmarchitekten Alfred Hirschmeier: Gastgeber und Mitbegründer von CineGraph Babelsberg, in: *Filmblatt*, Nr. 75, 2021, 2–6, hier 4.

⁷ Vgl. Annette Dorgerloh: *Scenographic Turn. Vom Plot zum Raumbild. Ein Forschungsprojekt zur Geschichte der Filmszenographie der DEFA und ihrer Vorläufer*, in: *kunsttexte.de*, 2010, Nr. 2, 1–7, hier 5.

zu sehr einschränkte,⁸ waren Alfred Hirschmeiers kontinuierlichem Einsatz für Szenografie und Filmarchitektur kaum Grenzen gesetzt: Als Schüler **Willy Schillers** pflegte er von Anfang an die handwerkliche Tradition⁹ und setzte sich Jahrzehnte später – nach dem Ende der DDR – für die Rettung der Babelsberger Szenografie-Tradition ein.¹⁰ Eines Tages rettete er buchstäblich Entwürfe aus einem überfluteten DEFA-Keller, trocknete und bügelte sie zu Hause.¹¹ Noch 1990 – als Gründungsprofessor und Leiter der Szenografie an der heutigen Filmuniversität¹² – bedauerte er die geringe Wertschätzung, die jener entgegengebracht wird.¹³ Umso wichtiger, dass er zur gleichen Zeit mit einer Personalausstellung der Akademie der Künste der DDR gewürdigt wurde.¹⁴ Den Ehrenpreis des Deutschen Filmpreises für sein Lebenswerk erhielt er allerdings – der späten Anerkennung der Szenografie entsprechend – erst 1996, und zwar posthum.¹⁵



- ⁸ Vgl. Walk: [Alfred Hirschmeier](#) und anonym: [Alfred Hirschmeier](#), in: *filmportal.de*.
- ⁹ Vgl. Molitor: [Zur Entstehung und zum Bestand der Szenographie-Sammlung des Filmmuseums Potsdam](#), 4.
- ¹⁰ Vgl. Walk: [Alfred Hirschmeier](#).
- ¹¹ Vgl. Molitor: [Zur Entstehung und zum Bestand der Szenographie-Sammlung des Filmmuseums Potsdam](#), 3.
- ¹² Vgl. Walk: [Alfred Hirschmeier](#).
- ¹³ Vgl. Molitor: [Zur Entstehung und zum Bestand der Szenographie-Sammlung des Filmmuseums Potsdam](#), 1.
- ¹⁴ Siehe dazu Agde: 30 Jahre CineGraph Babelsberg e.V. Erinnerung an den Filmarchitekten Alfred Hirschmeier, 3–4 und anonym: [Spielräume – Aus der Werkstatt des Filmszenographen Alfred Hirschmeier](#), in: *Filmmuseum Potsdam*.
- ¹⁵ Vgl. Hans Helmut Prinzler: [Chronik, 1895–2004. Ereignisse, Personen, Filme](#), in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films* (2. Aufl.), Stuttgart 2004, 567–616, hier 610 und anonym: [Alfred Hirschmeier](#), in: *filmportal.de*.

BILLY WILDER

Billy Wilder (1906–2002) war ein Meister des Sarkasmus, hinter welchem sich Menschenliebe verbirgt.¹ Als Drehbuchautor 1929 in Berlin angefangen (*Menschen am Sonntag*, 1930, Regie: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer), emigrierte er 1933 nach Frankreich, wo die erste Regiearbeit entstand (*Mauvaise graine*, 1934, Regie zusammen mit Alexander Esward).² Daraufhin reiste er weiter in die USA, wo ihm 1938 nach einem schwierigen Anfang der Durchbruch gelang – mit Drehbüchern für sein Vorbild Ernst Lubitsch.³ Ab 1942 durfte er in Hollywood selbst Regie führen und avancierte schnell zu einem der besten Studioregisseure_innen.⁴ Seine weltbekannten Filme – darunter *Boulevard der Dämmerung* (1950), *Manche mögen's heiß* (1959) oder *Das Appartement* (1960) – sind „mustergültige Beispiele für das klassische amerikanische Studiokino der Zeit“⁵. Ein Philosoph illustriert Wilders Markenzeichen, den „beißende[n] Humor vor dem Hintergrund einer im Grunde tragischen Situation“⁶, wie folgt: „Seine mit I. A. L. Diamond verfassten Drehbücher werden von Mal zu Mal böser, burlesker, brillanter, greller, galliger, giftiger, messerschärfer, lüsterner, lustvoller, lustiger, desgleichen seine Regie, indem Impact und Ironie, Drive und aggressiv mutierter ‚Lubitsch-Touch‘ sich die Waage halten.“⁷ Billy Wilder war ein beständiger Teamplayer. Dabei pflegte er langfristige Arbeitsbeziehungen nicht nur bei Drehbuch und Regie, sondern auch mit Schauspieler_innen, die

¹ Vgl. Nicolaus Schröder: *50 Klassiker: Filmregisseure. Von Georges Méliès bis Zhang Yimou*, Hildesheim 2003, 113.

² Vgl. Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Regisseure, Schauspieler, Kameraleute, Produzenten, Autoren* (Bd. 6, Personen R–Z), Reinbek bei Hamburg 1978, 1465–1466.

³ Vgl. Schröder: *50 Klassiker: Filmregisseure*, 117 und anonym: *Billy Wilder*, in: *filmportal.de*.

⁴ Vgl. Bawden u. a. (Hg.): *rororo Filmlexikon*, 1466.

⁵ Schröder: *50 Klassiker: Filmregisseure*, 114.

⁶ Bawden u. a. (Hg.): *rororo Filmlexikon*, 1466.

⁷ Harry Tomicek: *In der Nacht auf Donnerstag ist der Filmregisseur Billy Wilder im Alter von 95 Jahren in seinem Heim in Los Angeles einer Lungenentzündung erlegen*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30.3.2002.

er an sich band und zu Stars machte.⁸ Auf seinen Sets, die als „ruhig, ausgeglichen, europäisch“ bezeichnet wurden, tolerierte er deren Änderungsvorschläge so weit, dass er diese notfalls „mit laufender Kamera, aber ohne eingelegten Film“ drehte.⁹ Seine Beständigkeit äußerte sich zudem darin, dass er Moden wie den Neorealismus oder die Nouvelle Vague ignorierte.¹⁰ Alles in allem überrascht es kaum, dass er als einer der wenigen seinen Ehren-Oscar nicht als Trostpreis erhielt: Zuvor hatte er schon sechs, drei davon für einen einzigen Film, *Das Appartement*, – als erster überhaupt.¹¹



⁸ Vgl. Schröder: *50 Klassiker: Filmregisseure*, 115.

⁹ Hellmuth Karasek: *Der k. u. k. King von Hollywood*. SPIEGEL-Redakteur Hellmuth Karasek über den achtzigjährigen Filmemacher Billy Wilder, in: *Der Spiegel*, 18.5.1986.

¹⁰ Vgl. Schröder: *50 Klassiker: Filmregisseure*, 114–115.

¹¹ Vgl. Karasek: *Der k. u. k. King von Hollywood*.

EMIL JANNINGS

Als amerikanische Soldaten 1945 die Villa von Emil Jannings (1884–1950) am Wolfgangsee stürmten, „trauten sie ihren Augen nicht“¹: Sie fanden einen Oscar – und zwar nicht irgendeinen, sondern den ersten Schauspiel-Oscar überhaupt, den Jannings 1929 für *Der Weg allen Fleisches* (1927, Regie: Victor Fleming) und *Sein letzter Befehl* (1928, Regie: Josef von Sternberg) erhielt.² Bis heute ist er der einzige Deutsche, der als bester Hauptdarsteller ausgezeichnet wurde.³ Infolge einer fulminanten Ufa-Karriere, in der er vor allem „dekadente Herrscherpersönlichkeiten“⁴ spielte und Bekanntheit beim amerikanischen Publikum erlangte,⁵ kam er 1926 nach Hollywood, wo man ihn als „German Film Genius“⁶ feierte. Jannings war „einer der gewichtigsten Exportartikel des deutschen Films“⁷. Die Einführung des Tonfilms zwang ihn jedoch dazu, wegen seiner unzureichenden Englischkenntnisse nach Deutschland zurückzukehren⁸ – noch vor der offiziellen Oscar-Zeremonie.⁹ In Babelsberg entstand sodann der Tonfilm *Der blaue Engel*

¹ Sarah Levy: *Gierhals, Scheusal, Genie. Filmstar Emil Jannings*, in: *Spiegel Online*, 17.10.2012.

² Vgl. Friedemann Beyer: *Die Gesichter der UFA. Starportraits einer Epoche*, München 1992, 208.

³ Vgl. Levy: *Gierhals, Scheusal, Genie*.

⁴ Beyer: *Die Gesichter der UFA*, 208.

⁵ Vgl. Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *röroro Filmlexikon. Regisseure, Schauspieler, Kameralente, Produzenten, Autoren* (Bd. 5, Personen H–Q), Reinbek bei Hamburg 1978, 1081. Siehe auch Herbert Ihering: *Emil Jannings. Baumeister seines Lebens und seiner Filme*, Heidelberg 1941, 18–19.

⁶ Mordaunt Hall: *Mr. Jannings's Latest; German Film Genius Inspires All Those Working With Him*, in: *The New York Times*, 3.7.1927.

⁷ Heinrich Fraenkel: *Unsterblicher Film. Die große Chronik. Von der Laterna Magica bis zum Tonfilm*, München 1956, 102.

⁸ Beyer: *Die Gesichter der UFA*, 208.

⁹ Die Gewinner_innen wurden drei Monate zuvor bekannt gegeben, und Jannings erhielt seine Trophäe wegen der Rückreise nach Deutschland schon vor der Verleihung; siehe Gerd Gemünden: *Emil Jannings. Translating the Star*, in: Patrice Petro (Hg.): *Idols of Modernity. Movie Stars of the 1920s*, New Brunswick, New Jersey 2010, 182–201, hier 182–183.

(1930, Regie: Josef von Sternberg) mit Marlene Dietrich, die ihn „an die Wand [spielte]“ und „dorthin [ging], woher er kam“¹⁰. Daraufhin stagnierte seine Karriere, bis er nach 1933 zu einem der größten Stars des nationalsozialistischen Kinos aufstieg.¹¹ Emil Jannings kümmerte sich nicht um Politisches, sondern um sein Vermögen, das er mithilfe seines Verehrers Joseph Goebbels durch NS-Propagandafilme mehren konnte.¹² 1940 machten ihn die Nazis sogar zum Ufa-Chef.¹³ Nach dem Krieg versuchte er vergeblich, gegen das lebenslange Berufsverbot anzukämpfen, das die Alliierten ihm auferlegten.¹⁴ Rasanter Aufstieg und tiefer Fall – was Jannings auf der Leinwand verkörperte, galt für ihn auch persönlich. In Carl Zuckmayers Geheimreport über in Deutschland verbliebene Künstler_innen und Intellektuelle – 1943/44 auf Wunsch des amerikanischen Geheimdienstes verfasst – ist er der Kategorie „Sonderfälle, teils positiv, teils negativ“ zugeordnet.¹⁵



¹⁰ Filmmuseum Potsdam: *Traumfabrik – 100 Jahre Film in Babelsberg* (ständige Ausstellung), Potsdam 2022.

¹¹ Vgl. Beyer: *Die Gesichter der UFA*, 210.

¹² Vgl. Levy: *Gierhals, Scheusal, Genie*. Jannings' Einstellung zu Geld ist beschrieben in Fraenkel: *Unsterblicher Film*, 103.

¹³ Vgl. Bawden u. a. (Hg.): *rororo Filmlexikon* (Bd. 5), 1083.

¹⁴ Vgl. Levy: *Gierhals, Scheusal, Genie*.

¹⁵ Siehe Carl Zuckmayer: *Geheimreport* (3. Aufl.), Göttingen 2002, 16 und 136–145.



FRIEDRICH HOLLÄNDER



Friedrich Holländer (1896–1976) war zur richtigen Zeit am richtigen Ort. Als der Tonfilm um 1930 seinen Durchbruch erlebte, komponierte er die Musik für *Der blaue Engel* (1930, Regie: Josef von Sternberg) und schrieb Marlene Dietrich als Lola Lola vier Filmsongs auf den Leib¹ – allen voran *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*: „Dieses Chanson schuf sofort die Atmosphäre, nach der der Stoff gebietend verlangte.“² Als *Falling in Love Again* wurde das Stück in den USA sogar vor der englischen Version des Films veröffentlicht,³ ging um die Welt⁴ und bescherte Holländer einen internationalen Erfolg.⁵ Das „musikalische[...] Wunderkind“⁶ blieb beim Film und gab mit der Tonfilm-Operette *Ich und die Kaiserin* 1933 sein Regiedebüt, in dem Musik selbst bei der Handlung den Ton angibt: Ein sterbender Marquis wird von einem Lied ins Leben zurückgeholt und ist fortan auf der Suche nach der unbekannten Dame, die es für ihn gesungen hat. Kurz nach der Premiere emigrierte Holländer aufgrund seiner jüdischen Herkunft über Frankreich nach Hollywood, wo er „mit seinen mehr als 150 Filmmusiken [...] bald zu den erfolgreichsten Vertretern seiner Zunft

¹ Vgl. Volker Kühn: *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt. Ein Schimmel geht um die Welt*, in: *bpb.de*, 3.8.2016.

² Ebd.

³ Vgl. Steven Bach: *Marlene Dietrich: Life and Legend*, Minneapolis, Minnesota 2011, 521.

⁴ Vgl. Kühn: *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*.

⁵ Vgl. anonym: *Friedrich Hollaender*, in: *filmportal.de*.

⁶ Ebd.

[gehörte]“⁷, bis er 1955 in die BRD zurückkehrte. Friedrich Holländer war ein (musikalischer) Tausendsassa.⁸ Doch besonders hervorgetan hatte er sich als „Jahrhundert-Genie des Chansons“⁹ im Berlin der Goldenen Zwanziger mit seiner Kabarettmusik – einer „Melange aus literarischer, politischer und erotischer Satire“¹⁰. Dabei konnte er sein Metier auch theoretisch fassen: „Ein Cabaret ohne Angriffsfreudigkeit, ohne Kampflust ist lebensunfähig. Es ist das gegebene Schlachtfeld, auf dem mit den einzig sauberen Waffen geschliffener Worte und geladener Musik jene mörderischen aus Eisen in die Flucht geschlagen werden können.“¹¹ Noch heute wird von der Frauenbewegung (und in der Serie *Babylon Berlin*¹²) ein Lied zitiert, das er 1926 für die lesbische Kabarettistin *Claire Waldoff* schrieb:

*Raus mit den Männern aus dem Reichstag,
und raus mit den Männern aus dem Landtag,
und raus mit den Männern aus dem Herrenhaus,
wir machen draus ein Frauenhaus!*
*Raus mit den Männern aus dem Dasein,
und raus mit den Männern aus dem Hiersein,
und raus mit den Männern aus dem Dortsein,
sie müßten längst schon fort sein.*¹³

⁷ Volker Kühn: *Friedrich Hollaender*, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*.

⁸ Vgl. anonym: *Friedrich Hollaender*, in: *Stiftung Deutsches Kabarettarchiv* und Kühn: *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*.

⁹ Anonym: *Friedrich Hollaender*, in: *Stiftung Deutsches Kabarettarchiv*.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Friedrich Hollaender: Cabaret, in: *Die Weltbühne*, Bd. 28, Nr. 5, 2.2.1932, 169–171, hier 170.

¹² Staffel 3, 2020, Regie: *Tom Tykwer, Achim von Borries, Hendrik Handloegten*.

¹³ Siehe *Gabriele Abels: 90 Jahre Frauenwahlrecht. Zum Wandel von Geschlechterverhältnissen in der deutschen Politik*, in: dies. (Hg.): *Deutschland im Jubiläumsjahr 2009. Blick zurück nach vorn*, Baden-Baden 2011, 197–219, hier 205–206. Der von *Abels* angeführte Songtext stimmt nicht ganz mit der hier zitierten Originalaufnahme von *Waldoff* überein.

GEORG WILHELM PABST

Georg Wilhelm Pabst (1885–1967) hatte einen „hochgespannten Ehrgeiz“¹. Als er 1921 mit Mitte 30 vom Theater zum Film kam, avancierte er – nach einer kurzen Findungsphase als Nebenrollendarsteller, Drehbuchautor, Produzent und Regieassistent² – zu einem der bedeutendsten Regisseure der Weimarer Republik. Bereits in seinem expressionistisch inszenierten Regiedebüt *Der Schatz* (1923)³ legte er das für sein Werk charakteristische „Motiv von der Verquickung von Sex, Geld und Macht“⁴ an. *Die freudlose Gasse* (1925) – sein dritter, nun sozialkritisch-realistischer Film, der das „Elendsmilieu einer Wiener Hurengasse“⁵ zeichnet – wurde trotz Zensurschwierigkeiten ein großer Erfolg beim Publikum und der Kritik.⁶ Pabst behielt „das kritische Auge für soziale Bedingungen“⁷, als er mit seinen ersten Tonfilmen, insbesondere *Westfront 1918* (1930) und *Kameradschaft* (1931), „pazifistische Themen [aufgriff]“ und „seinen Ruf als ‚roter Pabst‘“⁸ zementierte. Darüber hinaus war er 1928 an der Gründung des linksgerichteten Volksverbands für Filmkunst beteiligt⁹ und dafür

¹ Carl Zuckmayer: *Geheimreport* (3. Aufl.), Göttingen 2002, 127.

² Vgl. anonym: *G. W. Pabst*, in: *filmportal.de* und Hans-Michael Bock: *Georg Wilhelm Pabst*, in: *CineGraph*.

³ Vgl. Wolfgang Jacobsen: *Pabst, Georg Wilhelm*, in: *Deutsche Biographie*.

⁴ Bock: *Georg Wilhelm Pabst*. Vgl. Margareta Saary: *Pabst, Georg Wilhelm*, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*.

⁵ Heinrich Fraenkel: *Unsterblicher Film. Die große Chronik. Von der Laterna Magica bis zum Tonfilm*, München 1956, 147.

⁶ Vgl. ebd., 147–148, anonym: *G. W. Pabst*, in: *filmportal.de* und Bock: *Georg Wilhelm Pabst*.

⁷ Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Regisseure, Schauspieler, Kamaleute, Produzenten, Autoren* (Bd. 5, Personen H–Q), Reinbek bei Hamburg 1978, 1245.

⁸ Bock: *Georg Wilhelm Pabst*. Siehe auch Hilmar Hoffmann: *The Triumph of Propaganda. Film and National Socialism, 1933–1945*, Providence, Rhode Island 1996, 56–57.

⁹ Vgl. ebd., 56, Bock: *Georg Wilhelm Pabst* und Anton Kaes: *Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne*, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films* (2. Aufl.), Stuttgart 2004, 38–98, hier 77–78.

bekannt, seine Schauspieler_innen besonders menschlich zu behandeln.¹⁰ Georg Wilhelm Pabst hatte jedoch auch den Ruf eines Opportunisten.¹¹ Dieser wurde ihm zuteil, als er 1939 nach mehrjährigem Aufenthalt in Frankreich seine Ausreiseversuche in die USA nicht vollendete und stattdessen in Deutschland blieb, nachdem er dort beim Abschiedsbesuch seiner Mutter festgesetzt wurde.¹² Die daraufhin realisierten Filme, vor allem die Historien-dramen *Komödianten* (1941) und *Paracelsus* (1943), sahen die Nazis einerseits als „willkommenes kulturelles Aushängeschild“¹³ an und zeichneten sie mehrfach aus.¹⁴ Andererseits verhinderte Pabst „trickreich“ einen von *Joseph Goebbels* beauftragten Propagandafilm „durch fortgesetzte Umarbeitung des Drehbuchs“¹⁵ und inszenierte nach Kriegsende energisch einige Aufarbeitungsfilme.¹⁶ Wofür er insgesamt einstand, ist retrospektiv schwer nachzuvollziehen. Entsprechend ist überliefert, dass er „so laut und so viel *mit dem Mund* [lachte] – und nie mit den Augen“¹⁷.



¹⁰ Vgl. Blair Stannard: *Georg Wilhelm Pabst. IMDb Mini Biography*, in: *IMDb*.

¹¹ Vgl. *Zuckmayer: Geheimreport*, 335, anonym: *G. W. Pabst*, in: *filmportal.de* und Bock: *Georg Wilhelm Pabst*.

¹² Vgl. ebd.

¹³ Jacobsen: *Pabst, Georg Wilhelm*.

¹⁴ Vgl. Saary: *Pabst, Georg Wilhelm*.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ *Zuckmayer: Geheimreport*, 128 (Hervorhebung im Original).

HEDY LAMARR



Hedy Lamarr (1914–2000) war eine *Geniale Göttin*. So der Titel einer Dokumentation von [Alexandra Dean](#) (2017), welche eindrucksvoll aufzeigt, dass sich hinter der ‚göttlichen‘, „exotisch-romantische[n]“¹ Schönheit der Schauspielerin ein bahnbrechender Erfindergeist verbarg.² Mit ihrem fünften europäischen Film *Symphonie der Liebe* (1933, Regie: [Gustav Machaty](#)) löste die 18-jährige Wienerin einen handfesten Skandal aus: Sie lieferte die erste Nacktszene der Filmgeschichte³ und mimte überdies einen Orgasmus.⁴ Kurz darauf folgte eine erzwungene Karrierepause angesichts der Ehe mit einem naziaffinen, tyrannischen Waffenfabrikanten, der sie als Schmuckstück behandelte.⁵ 1937 entging Lamarr dieser toxischen Männlichkeit durch die Flucht über Paris und London in die USA, wo sie als „schönste Frau der Welt“ vermarktet, aber intellektuell klein gehalten wurde.⁶ Sie wollte

- ¹ Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Regisseure, Schauspieler, Kameraleute, Produzenten, Autoren* (Bd. 5, Personen H–Q), Reinbek bei Hamburg 1978, 1125.
- ² Zur Dokumentation siehe [Alexandra Mölleken](#): [Hedy Lamarr – Leinwandgöttin und Erfinderin](#), in: *Deutsche Welle*, 16.8.2018 und [Thilo Wydra](#): [Die Verkannte. Arte-Film über Hedy Lamarr](#), in: *Tagesspiegel Online*, 15.10.2020.
- ³ Vgl. Richard Brem, Theo Lighthart: [Hommage à Hedy Lamarr](#), in: [Gerfried Stocker, Christine Schopf](#) (Hg.): *ARS ELECTRONICA 98. INFOWAR. information.macht.krieg*, Wien 1998, 186–191, hier 189 und [Derek Sayer](#): *How We Remember and What We Forget: Art History and the Czech Avant-garde*, in: [Dariusz Gafijczuk, Derek Sayer](#) (Hg.): *The Inhabited Ruins of Central Europe. Re-imagining Space, History, and Memory*, Basingstoke 2013, 148–177, hier 166.
- ⁴ Vgl. [Emma Wiepking](#): [Hedy Lamarr: Hollywood-Star, Sexsymbol, verkanntes Genie](#), in: *musikexpress.de*, 8.3.2021, [Danny Kringiel](#): [Sexbombe in geheimer Mission. Filmdiva Hedy Lamarr](#), in: *Spiegel Online*, 3.8.2011 und [Barbara Creed](#): [Orgasmology: What Does the Orgasm Want?](#), in: *Feminist Formations*, Bd. 28, Nr. 2, 2016, 144–151, hier 145.
- ⁵ Vgl. [Kringiel](#): [Sexbombe in geheimer Mission](#).
- ⁶ Vgl. anonym: [Hedy Lamarr](#), in: *Informatik Aktuell*, 9.11.2020.

eine Charakterdarstellerin sein,⁷ doch Hollywood war stets „mehr an ihrer schönen Hülle als an ihrem schauspielerischen Talent interessiert“⁸. Ein erneuter Befreiungsschlag gelang ihr 1946, als sie mit *The Strange Woman* (Regie: Edgar G. Ulmer) ihren eigenen Film produzierte.⁹ Hedy Lamarr war eine übersehene Pionierin.¹⁰ Aus ihren geistreichen Erfindungen¹¹ – sie hatte einen Labortisch zu Hause und sogar ein kleines Labor in ihrem Wohnwagen am Set¹² – ragt eine heraus: Zusammen mit dem Komponisten [George Antheil](#), beide entschiedene Nazi-Gegner, entwickelte sie für die Alliierten das Frequenzsprungverfahren für eine geheime Kommunikation zwischen U-Boot und Torpedo, das 1942 patentiert, jedoch erst ab 1962 – nach Ablauf des Patents – genutzt wurde.¹³ Heute bildet es die Basis für moderne Kommunikationstechnik: „GPS, WLAN, Bluetooth und Smartphones wären ohne dieses Prinzip praktisch undenkbar.“¹⁴ Dass die späte Anerkennung der wissenschaftlichen Leistung Lamarrs – erst 1997 erhielt sie „eine Art Technik-Oscar“¹⁵, ohne je damit Geld verdient zu haben¹⁶ – als „einseitige[...] Mythologisierung als Wissenschafts-genie“ bezeichnet und *Geniale Göttin* als populistisch abgetan wird,¹⁷ ist ein Hinweis darauf, dass auch die heutige Zeit für schöne und zugleich intelligente Frauen noch nicht reif sein könnte.

⁷ Vgl. *Geniale Göttin* (Prime-Video-Version), 00:49:16.

⁸ Wiepking: [Hedy Lamarr](#).

⁹ Vgl. Romina Dehenauw: [Hedy Lamarr](#), in: *filmportal.de* und *Geniale Göttin*, 00:49:19–00:50:21.

¹⁰ Vgl. Wiepking: [Hedy Lamarr](#). Zum Begriff des „strukturelle[n] übersehen[s]“ von Frauen in der Filmgeschichtsschreibung siehe helma schleif, gertrud koch, eva hiller: [alice guy – die erste filmemacherin. auszüge aus ihrer autobiographie](#), in: *Frauen und Film*, Nr. 12, 1977, 29–37; das Zitat ist auf Seite 29.

¹¹ Siehe dazu *Geniale Göttin*, 00:28:30–00:30:12.

¹² Vgl. ebd., 00:27:32–00:28:05.

¹³ Vgl. Kringiel: [Sexbombe in geheimer Mission](#) und Jan Björn Potthast: [Geburtstag von Hedy Lamarr/Tag des Erfinders. Erfinderische „femme fatale“](#), in: *Deutsches Patent- und Markenamt*.

¹⁴ Potthast: [Geburtstag von Hedy Lamarr/Tag des Erfinders](#).

¹⁵ Es handelt sich um den Pioneer Award der Electronic Frontier Foundation; Anna Masoner: [Vom Hollywoodstar zur Erfinderikone. Zum 100. Geburtstag von Hedy Lamarr am 9. November](#), in: *fm4v3.orf.at*, 11.11.2014.

¹⁶ Vgl. Wydra: [Die Verkannte](#) und Potthast: [Geburtstag von Hedy Lamarr/Tag des Erfinders](#).

¹⁷ Siehe Esther Buss: [Zum Sternerweichen. Hedy Lamarr im Zeughauskino](#), in: *Tagesspiegel Online*, 7.8.2019. Vgl. Angela Gruber: [Verführerin mit Erfindergeist](#), in: *Spiegel Online*, 30.12.2016.



HEINRICH GEORGE

„Ich bezweifle nicht die große Darstellungskunst Georges; aber er ist nicht der Träger der Rolle, er paßt die Rolle sich an.“¹ So fiel 1931 eine Kritik zu Heinrich George (1893–1946) als Franz Biberkopf in der Romanverfilmung *Berlin-Alexanderplatz* (1931, Regie: **Phil Jutzi**) aus. Lässt man die Filme Revue passieren, an denen George in der Weimarer Republik beteiligt war, ist ein Schema zu erkennen: massige Proletarierfiguren, die sich durch „ein dunkles Gemisch aus Körperinstinkten, Gutmütigkeit und Brutalität“² auszeichnen. Diese Filmfiguren und Georges Arbeit auf linken Theaterbühnen bringen seine politische Haltung zum Ausdruck. Eine seiner bekanntesten Rollen aus dieser Phase ist der Arbeiterführer Grot in *Metropolis* (1927, Regie: **Fritz Lang**). Zum Ende der Weimarer Republik begann Heinrich George nicht nur die Rollen an sich, sondern auch sich selbst an die neuen Verhältnisse anzupassen. In *Hitlerjunge Quex* (1933, Regie: **Hans Steinhoff**) gibt er immer noch einen gutmütigen proletarischen Kommunisten, der aber durch seinen nationalsozialistischen Sohn auf den ‚richtigen‘ Weg gebracht wird.³ **Joseph Goebbels** war optimistisch, dass der Film bei den Zuschauer_innen die gleiche Wirkung entfalten würde.⁴ Bald war Georges Anpassung scheinbar perfekt. Er avancierte zum „Starschauspieler des Regimes“⁵,

¹ **Siegfried Kracauer**: „Berlin – Alexanderplatz“ als Film, *Frankfurter Zeitung*, 13.10.1931, in: ders.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt/M. 1984, 508–510, hier 510.

² **Siegfried Kracauer**: Bemerkungen zu Tonfilmen, *Frankfurter Zeitung*, 25.11.1939, in: ebd., 454–456, hier 456.

³ Vgl. Philipp Stiasny: *Hitlerjunge Quex* (D 1933, Regie: **Hans Steinhoff**). *Filmführung vom 13. September 2011*, *Stiftung Deutsches Historisches Museum*.

⁴ Vgl. Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films* (Bd. 3, 1934–1939, 2. Aufl.), Berlin 1982, 255.

⁵ Ulrich Gregor, Enno Patalas: *Geschichte des Films*, München 1973, 154.

dessen Heldenfiguren nun „Opfer dunkler Triebe“ sind, sie ringen mit einem „geheimnisvollen Geschick[...]“⁶ oder sind propagandawirksam bereit, für das Vaterland alles zu geben. Doch George wusste auch seinen Status, der aus der Anpassung erwachsen war, subversiv auszunutzen. Als Intendant des Berliner Schiller-Theaters schützte er gefährdete Kolleg_innen vor Verfolgung und Fronteinsatz.⁷ Nach Kriegsende und seiner Internierung wurde er von Zeug_innen sowohl belastet als auch entlastet⁸ und 1998 von Russland rehabilitiert.⁹



⁶ Ebd.

⁷ Vgl. anonym: [Nachlässe von Heinrich George und Berta Drews in der Akademie der Künste](#), in: *Akademie der Künste*, 9.1.2006, [Ralf Schenk](#): „Bei ihm zu spielen, war eine Auszeichnung“. Götz George im Gespräch, in: *film-dienst*, Nr. 21, 2006, 22–24, hier 23 und anonym: [Heinrich George](#), in: *Stiftung Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen*.

⁸ Vgl. Ulrich Eisenberg: [Über Vollzugsbedingungen im sowjetischen Internierungslager Sachsenhausen. Eine fragmentarische Darstellung anhand eines Einzelschicksals](#), in: Wolfgang Feuerhelm, Hans-Dieter Schwind, Michael Bock (Hg.): *Festschrift für Alexander Böhm zum 70. Geburtstag am 14. Juni 1999*, Berlin 1999, 819–833, hier 826–828.

⁹ Vgl. Volker Baer: [George-Nachlass](#), in: *film-dienst*, Nr. 14, 2006, 4.



HEINZ RÜHMANN



Als Lilian Harvey erfuhr, dass sie am Ende des Films *Ich und die Kaiserin* (1933, Regie: Friedrich Holländer) mit der Figur Didier zusammenkommen sollte – gespielt von Heinz Rühmann (1902–1994) – soll sie verkündet haben: „Ich mach’ den ganzen Film nicht, wenn ich den Veidt nicht kriege!“¹ Sie wollte ein Happy End mit Conrad Veidt – einem attraktiven männlichen Star, und Rühmann war das für sie nicht.² Wahrscheinlich konnte dieser darüber nur lachen, denn mit seiner einzigartigen Mischung aus körperlichem Slapstick, Sprachwitz und Gesang³ hatte er bereits Standards für das neue Genre der Tonfilm-Operette⁴ gesetzt und war längst dabei, ein populärer Schauspieler zu werden.⁵ Sein Star-Image wurde allerdings nie dasjenige eines romantischen Helden, in dessen Arme sich die Heldin am Ende lustvoll fallen lässt. Er war vielmehr der witzige kleine Mann⁶ an der Seite des großen maskulinen Heros.⁷ Dass Heinz Rühmann trotz seiner privilegierten Stellung unter den

¹ Friedrich Holländer: *Von Kopf bis Fuß. Revue meines Lebens*, Berlin 2001, 249.

² Vgl. Chris Wahl: *Multiple Language Versions Made in BABELsberg. Ufa's International Strategy, 1929–1939*, Amsterdam 2016, 132.

³ Vgl. Sabine Hake: Heinz Rühmann und die Inszenierung des „kleinen Mannes“, in: *montage AV*, Bd. 7, Nr. 1, 1998, 33–56, hier 35–36.

⁴ Vgl. Michael Wedel: *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*, München 2007, 269.

⁵ Vgl. Hake: Heinz Rühmann, 36.

⁶ Vgl. Christian Maintz: „Könntest du einen Mann lieben, der so klein ist wie ich?“ Der Körper des Komikers – die Komik des Körpers, in: Knut Hickethier (Hg.): *Komiker, Komödianten, Komödienspieler. Schauspielkunst im Film: Viertes Symposium (2000)*, Remscheid 2005, 38–53, hier 45.

⁷ Vgl. Hake: Heinz Rühmann, 36.

Nationalsozialisten⁸ nach 1945 ein populärer Schauspieler blieb, bis Anfang der 1980er Jahre in unzähligen erfolgreichen Filmen zu sehen war⁹ und heute zu den „beliebtesten deutschen Schauspieler[n] aller Zeiten“¹⁰ zählt, liegt daran, dass er die autoritären Männlichkeitsideale der Nazis immer wieder konterkariert hatte¹¹ und den Wechsel ins ernste Fach meisterte.¹² Er blieb der kleine, aber nunmehr melancholische Mann,¹³ in dessen leisem Humor die Vergangenheit mitschwingt. Vermutlich hätte Rühmann auch darüber gelacht: Es ist ausgerechnet sein Schlagger aus *Fünf Millionen suchen einen Erben* (1938, Regie: Carl Boese), dessen Refrain viele heute singen können, obwohl sie den Film nie gesehen haben:

Ich brech' die Herzen der stolzesten Frau'n

Weil ich so stürmisch und so leidenschaftlich bin

Mir braucht nur eine ins Auge zu schaun

*Und schon isse hin!*¹⁴

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. anonym: [Heinz Rühmann](#), in: *filmportal.de*.

¹⁰ Alexander Vogel, Marcel Piethe: *Filmstadt Potsdam. Drehorte und Geschichten*, Berlin 2013, 158.

¹¹ Vgl. Hake: [Heinz Rühmann](#), 38–39.

¹² Vgl. ebd., 37.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Auch [Torsten Körner](#) beendet einen Beitrag über Heinz Rühmann mit dem Verweis auf den Refrain dieses Schlagers; siehe [Torsten Körner](#): Kleinlauter Herzensbrecher, „schüchterner Draufgänger“. Heinz Rühmann als komischer Liebhaber, in: Hickethier (Hg.): *Komiker, Komödianten, Komödienspieler*, 66–73, hier 72.



JOE MAY



Der Regisseur, Drehbuchautor und Produzent Joe May (1880–1954), bürgerlich Julius Otto Mandl, war ein Pionier des Weimarer Kinos. Nachdem der gebürtige Wiener 1911 von der Continental-Filmkunst GmbH in Berlin engagiert worden war, erreichte er in kürzester Zeit einen derart hohen Output, dass die Abteilung May gegründet wurde.¹ 1913 initiierte er die äußerst erfolgreiche Krimi-Serie um den Detektiv Stuart Webbs² und 1915 – nach einigen Zerwürfnissen und in direkter Konkurrenz dazu – die Joe-Deebs-Reihe, die er in einer eigenen Firma produzierte und inszenierte.³ Heute gilt May zu Recht als einer der Vorreiter des Detektivfilms⁴ und des seriellen Erzählens.⁵ Sein Gespür für Talente führte unter anderem zur Entdeckung des Paares Fritz Lang und Thea von Harbou;⁶ seine Frau Mia May baute

- ¹ Vgl. Joschka César: Joe May, in: *filmportal.de* und Hans-Michael Bock: Joe May. Stationen einer Karriere, in: Hans-Michael Bock, Jan Distelmeyer, Jörg Schöning (Hg.): *Filmpionier und Mogul. Das Imperium des Joe May*, München 2019, 11–16, hier 11.
- ² Vgl. Heinrich Fraenkel: *Unsterblicher Film. Die große Chronik. Von der Laterna Magica bis zum Tonfilm*, München 1956, 388 und 391. Siehe auch Wolfgang Jacobsen: Frühgeschichte des deutschen Films. Licht am Ende des Tunnels, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films* (2. Aufl.), Stuttgart 2004, 13–37, hier 34.
- ³ Vgl. César: Joe May.
- ⁴ Vgl. anonym: Joe May. Regisseur und Produzent (Beschreibung), in: *CineGraph*.
- ⁵ Siehe dazu Thomas Brandlmeier: Die Herrin der Welt und der „Herr der Welten“. Joe May als Serien-Hersteller, in: Hans-Michael Bock u. a. (Hg.): *Filmpionier und Mogul*, 29–38.
- ⁶ Vgl. César: Joe May, anonym: Joe May. Regisseur und Produzent (Beschreibung), in: *CineGraph* und Nicolaus Schröder: *50 Klassiker: Filmregisseure. Von Georges Méliès bis Zhang Yimou*, Hildesheim 2003, 43 und 48.

er zum Star auf.⁷ Nach dem Ersten Weltkrieg wuchs sein Unternehmen zu einem Imperium heran,⁸ mit eigenen Ateliers in Berlin-Weißensee und einem Außengelände in Woltersdorf.⁹ Als er sich in den 1920er Jahren auf Gesellschaftsdramen fokussierte,¹⁰ erreichte er mit *Heimkehr* (1928) und *Asphalt* (1929) – letzterer in Babelsberg gedreht – Höhepunkte des Weimarer Kinos.¹¹ Joe May dachte zeitlebens groß. Einer Anekdote zufolge fuhr der „Grandseigneur“ eines Tages nach London – samt Diener, der ihn rasierte und ihm eine Pelzdecke über die Füße legte – nur vorgeschoben geschäftlich: In Wahrheit wollte er in einem vornehmen Laden Hemden und Krawatten besorgen.¹² Beruflich kulminierte diese Attitüde im Monumentalfilm, insbesondere der achteiligen Serie *Die Herrin der Welt* (1919–1920) und dem ‚exotischen‘ Zweiteiler *Das indische Grabmal* (1921), bei welchem „Elefanten, Tiger und Ratten – letztere zum Durchnagen der Fesseln des Helden“¹³ – das Budget sprengten. Im krassen Kontrast hierzu stehen die Fesseln des Abstiegs zum B-Movie-Regisseur in Hollywood, die May nach seiner Emigration 1933 hinnehmen musste.¹⁴ Seinen Lebensabend soll er „völlig verarmt“¹⁵ verbracht haben.

⁷ Vgl. Thomas Brandlmeier: *Im Porträt: Regisseur Joe May*, in: *filmdienst.de*, 3.12.2018.

⁸ Vgl. anonym: *Filmpionier und Mogul. Das Imperium des Joe May* (Beschreibung), in: *edition text+kritik*.

⁹ Vgl. ebd. und César: *Joe May*.

¹⁰ Vgl. anonym: *Joe May. Regisseur und Produzent* (Beschreibung), in: *CineGraph*.

¹¹ Vgl. Brandlmeier: *Im Porträt: Regisseur Joe May*, César: *Joe May* und anonym: *Filmpionier und Mogul. Das Imperium des Joe May* (Beschreibung), in: *edition text+kritik*.

¹² Siehe Fraenkel: *Unsterblicher Film*, 75–76; der Ausdruck „Grandseigneur“ ist auf Seite 76.

¹³ Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Regisseure, Schauspieler, Kameralleute, Produzenten, Autoren* (Bd. 5, Personen H–Q), Reinbek bei Hamburg 1978, 1192–1193.

¹⁴ Vgl. César: *Joe May*.

¹⁵ Brandlmeier: *Im Porträt: Regisseur Joe May*.



JOSEF VON STERNBERG



Der Name des amerikanischen, in Wien geborenen Regisseurs Josef von Sternberg (1894–1969) ist unzertrennlich mit demjenigen der Schauspielerin **Marlene Dietrich** verbunden. Zuweilen ist sogar von „eine[m] der berühmtesten [Arbeits-]Paare der Filmgeschichte“¹ die Rede. **Dietrich** war das Ergebnis Sternbergs „Jagd nach dem weiblichen Star“² für seinen einzigen in Deutschland – genau genommen in Babelsberg – gedrehten Film *Der blaue Engel* (1930). Der immense und nachhaltige Erfolg dieser Ufa-Prestigeproduktion führte unter anderem dazu, dass Sternberg 1963 den Bundesfilmpreis für sein Lebenswerk erhielt³ und mitunter als deutscher Regisseur bezeichnet wird.⁴ Tatsächlich nahm er **Dietrich** nach Hollywood mit, wo er sie bei Paramount in sechs weiteren Filmen, darunter *Marokko* (1930) und *Shanghai-Express* (1932), zu seiner Charakterdarstellerin aufbaute. Dabei erwies sich Sternberg als Meister „subtile[r] Licht- und Schatteneffekte“, ganz darauf abgestellt, die mondäne Erotik seiner Protagonistin hervorzuheben“⁵. Zu seinen wei-

¹ Anonym: **Josef von Sternberg**, in: *kino.de*.

² Anton Kaes: **Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne**, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films* (2. Aufl.), Stuttgart 2004, 38–98, hier 93.

³ Filmband in Gold für „langjähriges und hervorragendes Wirken im deutschen Film (Ehrenpreis“; siehe anonym: **Historie** (Jahr 1963), in: *Deutscher Filmpreis*.

⁴ Vgl. Katja Nicodemus: **Josef von Sternberg, Meister über Licht und Schatten. Vor 50 Jahren gestorben**, in: *deutschlandfunk.de*, 22.12.2019.

⁵ Wolfgang Jacobsen: **Sternberg, Josef von**, in: *Deutsche Biographie*. Vgl. Nicodemus: **Josef von Sternberg, Meister über Licht und Schatten**.

teren Verdiensten gehören *Unterwelt* (1927), einer der ersten Gangsterfilme,⁶ mit dem er das neue Genre prägte,⁷ und *Sein letzter Befehl* (1928), mit dem er *Emil Jannings* den allerersten Schauspiel-Oscar der Filmgeschichte verschaffte.⁸ Josef von Sternberg war jedoch ein strammer Autokrat. „Er kultivierte eine Pose egoistischer Arroganz, die in seinem Umgang im Atelier deutlich faschistische Züge trug.“⁹ So eignete er sich gelegentlich fremde Leistungen an¹⁰ und brachte z. B. zum Ausdruck: „*Marlene Dietrich* war kein Mythos, vielleicht für andere, nicht für mich. Der eigentliche Mythos, das war ich hinter der Kamera, wie ich es machte, was sie den Mythos Marlene nennen.“¹¹ Vielleicht ist diese Haltung einer der Gründe, warum ihm außerhalb seiner Zeit bei Paramount (von 1927 bis 1935) kaum Erfolg beschieden war. In den letzten 16 Jahren vor seinem Tod hatte Sternberg keinen einzigen Film mehr realisiert.¹²

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Michaela Kipp: *Josef von Sternberg 1894–1969*, in: *Lebendiges Museum Online*, 14.9.2014.

⁸ Vgl. Nicodemus: *Josef von Sternberg, Meister über Licht und Schatten* und anonym: *Josef von Sternberg*, in: *kino.de*.

⁹ Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Regisseure, Schauspieler, Kameralleute, Produzenten, Autoren* (Bd. 6, Personen R–Z), Reinbek bei Hamburg 1978, 1376.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Zit. n. Kaes: *Film in der Weimarer Republik*, 93. Siehe auch Linde Salber: *Marlene Dietrich*, Reinbek bei Hamburg 2001, 153, wobei hier mit „wie ich das machte, was Sie“ eine leichte Abweichung vorliegt.

¹² Vgl. Nicodemus: *Josef von Sternberg, Meister über Licht und Schatten*; die Angabe der Autorin „15 Jahre lang“ ist ungenau.

MARLENE DIETRICH

Marlene Dietrich (1901–1992) war eine lebende Legende. Ihren Durchbruch erlebte sie als Lola Lola in *Der blaue Engel* (1930) – eine fescbe Varieté-Künstlerin, die in aufreizenden Kostümen ihr Publikum besingt, darunter ein Gymnasialprofessor (*Emil Jannings*), den sie verführt und ins Verderben stürzt.¹ Noch am Premierenabend des in Babelsberg gedrehten Films folgte sie dem Regisseur *Josef von Sternberg*, ihrem Entdecker, nach Hollywood, wo er sechs weitere Filme mit ihr drehte und ihren Weltruhm zementierte.² In ihren Rollen wurde sie als „schön, pervers und anscheinend alle Arten erotischer Verführungskünste beherrschend“³ stilisiert. Ihre panerotische Ausstrahlung, maskuline Singstimme und selbstbestimmte Haltung machten sie zur Identifikationsfigur für Frauen wie Männer.⁴ Marlene Dietrich war eine erklärte Gegnerin des Nationalsozialismus. Ihre Abscheu den Nazis gegenüber äußerte sich unter anderem darin, dass sie sämtliche, sehr lukrative Angebote zur Rückkehr in den deutschen Film ausschlug, 1939 demonstrativ die amerikanische Staatsbürgerschaft annahm und ab 1943 bei einer Unterstützungstour für US-Soldaten auftrat – in Europa, möglichst nahe der Front.⁵ Danach machte sie nur noch gelegentlich Filme und gab ihrer Gesangskarriere den Vorzug.⁶ Als sie 1960 im Rahmen einer Europa-

¹ Siehe das umfassende Dossier zum Film in Werner Sudendorf (Hg.): *Marlene Dietrich. Dokumente/Essays/Filme/Teil 1*, München 1977, 63–132 sowie das Ausstellungsheft Nr. 8 aus Deutsches Historisches Museum/Rainer Rother (Hg.): *Die Ufa 1917–1945. Das deutsche Bilderimperium*, Berlin 1992.

² Vgl. Friedemann Beyer: *Die Gesichter der UFA. Starportraits einer Epoche*, München 1992, 42.

³ Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (Hg.): *rororo Filmlexikon. Regisseure, Schauspieler, Kameralleute, Produzenten, Autoren* (Bd. 4, Personen A–G), Reinbek bei Hamburg 1978, 924.

⁴ Vgl. Adolf Heinzlmeier, Berndt Schulz: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, Berlin 2000, 74.

⁵ Vgl. anonym: *Marlene Dietrich*, in: *filmportal.de*.

⁶ Vgl. Bawden u. a. (Hg.): *rororo Filmlexikon* (Bd. 4), 924.

Tournee in die BRD kam, wurde sie nicht nur freundlich empfangen,⁷ sondern auch als „Vaterlandsverräterin“ beschimpft.⁸ Selbst bei ihrer Beisetzung 32 Jahre später, als ihr Leichnam von ihrem letzten Wohnort Paris in ihre Heimatstadt Berlin gebracht wurde, gab es einige Proteste.⁹ Direkt nach ihrem Tod veröffentlichte ihre Tochter mit *Meine Mutter Marlene*¹⁰ eine bissige Biografie, welcher Alice Schwarzer „durchgehende[...] Beschränktheit und Gehässigkeit“¹¹ attestierte. Der Mythos Marlene lebt aber ungebrochen fort. Und wer im Duden *Diva* nachschlägt, erhält nur ein einziges Beispiel für diesen Begriff: „Marlene Dietrich, die große deutsche Diva“.



- ⁷ Siehe z. B. *Deutschlandspiegel* 68/1960 (Filmmagazin vom 27.5.1960), 02:49–03:13.
- ⁸ Vgl. Andreas Conrad: [Wie man den Nachlass von Marlene Dietrich online erforschen kann. 90 Jahre „Der Blaue Engel“](#), in: *Tagesspiegel Online*, 1.4.2020. Siehe dazu Werner Sudendorf (Hg.): *Marlene Go Home! Briefe und Flugblätter zur Deutschlandtournee im Mai 1960*, in: ders. (Hg.): *Marlene Dietrich*, 20–24.
- ⁹ Vgl. Ute Scheub: [Marlene, wir lieben dir! Die letzte Ehre für eine „Vaterlandsverräterin“](#), in: *taz Berlin*, 14.5.1992.
- ¹⁰ Maria Riva: *Meine Mutter Marlene*, München 1992.
- ¹¹ Alice Schwarzer: [Die Abrechnung einer Tochter](#), in: *EMMA*, 1.3.1993.



LILIAN HARVEY



Eine junge Frau datet drei junge Männer gleichzeitig, die auch noch beste Freunde sind. Klingt absurd? Ist es auch! Denn die Handlung der äußerst erfolgreichen, in Babelsberg gedrehten Tonfilm-Operette *Die Drei von der Tankstelle* (1930, Regie: Wilhelm Thiele) war im Grunde, wie bei ähnlichen Filmen, banal-trivial-egal.¹ Gebeutelt von der Wirtschaftskrise und politischer Instabilität sehnten sich die Menschen Anfang der 1930er Jahre nach einem Eskapismus,² dessen Zentralfigur die damals beliebteste deutsche Schauspielerin Lilian Harvey (1906–1968)³ mit „Schwung und Libertinage der zwanziger Jahre“⁴ ideal verkörperte.⁵ Ihr Œuvre umfasst zwar 53 Komödien, Musicals und Dramen,⁶ doch den größten Erfolg hatte sie mit den 12 Filmen, die sie als Partnerin vom „jungenhaften Strahlemann“⁷

- ¹ Vgl. Anton Kaes: *Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne*, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films* (2. Aufl.), Stuttgart 2004, 38–98, hier 94–96. Das Filmmuseum Potsdam erinnert an die Tonfilm-Operetten als „populäre[n] Mix aus heiterem Nonsense und eingängigen Melodien“ und stellt dabei *Die Drei von der Tankstelle* prominent heraus; Filmmuseum Potsdam: *Traumfabrik – 100 Jahre Film in Babelsberg* (ständige Ausstellung), Potsdam 2022.
- ² Vgl. anonym: *Vor 50 Jahren starb Ufa-Star Lilian Harvey*, in: *Die Rheinpfalz*, 27.7.2018, Kaes: *Film in der Weimarer Republik*, 96 und Karsten Witte: *Too Beautiful to Be True: Lilian Harvey*, in: *New German Critique*, Nr. 74, 1998, 37–39, hier 38.
- ³ Vgl. Antje Ascheid: *Nazi Stardom and the „Modern Girl“: The Case of Lilian Harvey*, in: *New German Critique*, Nr. 74, 1998, 57–89, hier 57.
- ⁴ Friedemann Beyer: *Die Gesichter der UFA. Starportraits einer Epoche*, München 1992, 58.
- ⁵ Adolf Heinzlmeier, Berndt Schulz: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, Berlin 2000, 147.
- ⁶ Vgl. Ascheid: *Nazi Stardom and the „Modern Girl“*, 58.
- ⁷ Anonym: *Vor 50 Jahren starb Ufa-Star Lilian Harvey*, in: *Die Rheinpfalz*, 27.7.2018.

Willy Fritsch zwischen 1926 und 1939 umsetzte, darunter neben *der Tankstelle* etwa *Der Kongreß tanzt* (1931, Regie: Erik Charell) oder *Glückskinder* (1936, Regie: Paul Martin).⁸ Die beiden – „zwei Liebende in unlösbarer Symbiose“ – wurden als „das Leinwand-Traumpaar schlechthin“⁹ gefeiert. Harvey „konnte tanzen, seiltanzen, fechten, singen, spielen, steppen“¹⁰ und viele Sprachen sprechen, sodass sie ihre Szenen oft – mit eiserner Disziplin¹¹ – nach der deutschen Version in Französisch und Englisch zum Besten gab,¹² während der gedoppelte Fritsch Pause machte.¹³ Bei ihrem Hollywood-Aufenthalt 1933/34 konnte sie mit vier Filmen dennoch kaum reüssieren.¹⁴ Die Ufa vermarktete Lilian Harvey als „das süßeste Mädel der Welt“.¹⁵ Die schwächliche Androgyne, deren Figuren stets mechanisch-fröhlich wirkten¹⁶ und nie eine Entwicklung durchmachten, passte weder zum Frauenbild einer Filmdiva noch zu demjenigen eines NS-Jungmädels.¹⁷ Die Nazis, vor denen sie 1939

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Katja Nicodemus: *Das Mädchen von nebenan der 1930er-Jahre. 50. Todestag von Lilian Harvey*, in: *deutschlandfunk.de*, 27.7.2018.

¹¹ Vgl. anonym: *Über Lilian Harvey. Ein Glückskind schufte für seine Karriere und hat Pech in der Liebe*, in: *Filmmuseum Potsdam*.

¹² Vgl. Nicodemus: *Das Mädchen von nebenan der 1930er-Jahre*.

¹³ Vgl. Filmmuseum Potsdam: *Traumfabrik – 100 Jahre Film in Babelsberg* (ständige Ausstellung), Potsdam 2022.

¹⁴ Vgl. Christiane Habich: Lilian Harvey. Materialien zu einer Biographie, in: dies. (Hg.): *Lilian Harvey*, Berlin 1990, 9–99, hier 39–48 und anonym: *Lilian Harvey*, in: *filmportal.de*.

¹⁵ Vgl. Peter Warnecke: *Lilian Harvey*, in: *Filmmuseum Potsdam* und Witte: *Too Beautiful to Be True*, 37.

¹⁶ Vgl. Heinzlmeier u. a.: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, 147 und Witte: *Too Beautiful to Be True*, 37.

¹⁷ Vgl. Ascheid: *Nazi Stardom and the „Modern Girl“*, 59–61, 71–73 und 88–89.

nach Frankreich und 1941 in die USA floh,¹⁸ hatten zuvor versucht, ihr Image umzuschreiben, scheiterten jedoch an ihrer Idiosynkrasie.¹⁹ Nach einigen missglückten Beziehungen zu Männern – selbst mit **Fritsch** bildete sie ein „seltsam unerotisches Film-Liebespaar“²⁰ – war Lilian Harvey am Ende ihres Lebens mit einer Frau zusammen.²¹ Sie ließ sich eben nicht in vorgefertigte Formen pressen.

¹⁸ Vgl. **Habich**: Lilian Harvey, 60–62 und 64–65 sowie anonym: **Lilian Harvey**, in: *filmportal.de*.

¹⁹ Vgl. Ascheid: **Nazi Stardom and the „Modern Girl“**, 67 und 80–83.

²⁰ Anonym: **Vor 50 Jahren starb Ufa-Star Lilian Harvey**, in: *Die Rheinpfalz*, 27.7.2018.

²¹ Die Biografin **Habich** spricht von **Else-Pitty Wirth** als Harveys „langjähriger Vertrauter“ und „Sekretärin“ und lässt sie in ihrem Buch ausführlich über die „dreizehn Jahre mit Lilian Harvey“ berichten, wobei **Wirth** die Beziehung als Freundschaft darstellt; siehe respektive **Christiane Habich**: Zu diesem Buch, in: dies. (Hg.): *Lilian Harvey*, 6–8, hier 6, **Habich**: Lilian Harvey, 88 und **Else-Pitty Wirth**: Dreizehn Jahre mit Lilian Harvey, in: **Habich** (Hg.): *Lilian Harvey*, 101–126. Freilich liegen Hinweise vor, dass Harvey lesbisch war: siehe z. B. Alice A. Kuzniar: *The Queer German Cinema*, Stanford, California 2000, 275 oder Claudia Prinz, Lucia Halder: **Lilian Harvey 1907–1968**, in: *Lebendiges Museum Online*, 3.7.2015.

ZARAH LEANDER

Für gewöhnlich ist die Mehrdeutigkeit von Kunst deren notwendiges und hinreichendes Charakteristikum. Als Zarah Leander (1907–1981) auf dem Höhepunkt ihrer NS-Karriere im Propagandafilm *Die große Liebe* (1942, Regie: Rolf Hansen) – dem mit 27 Millionen Zuschauer_innen bis dahin erfolgreichsten deutschen Film¹ – *Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehn!* sang, ging die Ambiguität so weit, dass Nazis und Soldaten im Dritten Reich um eine Durchhalte- und Endsiegparole², andere hingegen – darunter KZ-Häftlinge – um einen Friedensschimmer bereichert wurden.³ Die gebürtige Schwedin entschied sich 1936 ganz bewusst für eine Karriere in Nazi-Deutschland, obwohl sie sowohl nach Hollywood als auch nach England hätte gehen können.⁴ Sie wurde von der Ufa „zum Beweis für [die] Weltläufigkeit“ des NS-Staates systematisch als Superstar aufgebaut,⁵ fungierte jedoch letztlich als *Marlene-Dietrich-Ersatz*.⁶



- ¹ Vgl. Karsten Witte: *Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung*, in: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films* (2. Aufl.), Stuttgart 2004, 117–166, hier 145 und Friedemann Beyer: *Die Gesichter der UFA. Starportraits einer Epoche*, München 1992, 88.
- ² Vgl. Adolf Heinzlmeier, Berndt Schulz: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, Berlin 2000, 219.
- ³ Siehe dazu die Dokumentation *Hitlers Frauen: Zarah Leander – Die Sängerin* (2001, Regie: Jörg Müllner, Ricarda Schlosshan), 36:00–38:08.
- ⁴ Vgl. ebd., 07:00–08:05.
- ⁵ Beyer: *Die Gesichter der UFA*, 88.
- ⁶ Vgl. ebd., Witte: *Film im Nationalsozialismus*, 129–130 und Antje Ascheid: *A Sierckian Double Image: The Narration of Zarah Leander as a National Socialist Star*, in: *Film Criticism*, Bd. 23, Nr. 2/3, 1999, 46–73, hier 48.

„Sie spielte immer nur eine Rolle: Zarah Leander zu sein und die Liebe zu lieben“⁷, wobei sie die widersprüchlichen Images einer verrucht-unabhängigen Diva und einer aufopfernd-verzichtenden Mutter zu vereinen versuchte.⁸ Ihre tiefe Stimme, das gerollte R, die „elegischen Lieder[...]“, der „schmachtede[...] Blick“⁹, ihre „Verzichtsposen“ und nicht zuletzt ihre „verklärte[...] Erotik“¹⁰ machten das „Überweib“¹¹ zum Idol. Doch Zarah Leander übernahm keine Verantwortung.¹² 1943, als die Ufa sie nicht mehr in schwedischen Kronen bezahlen konnte, ihre Berliner Villa zerbombt wurde¹³ und **Joseph Goebbels** ihr zuvor vergeblich die deutsche Staatsangehörigkeit samt dem Titel der Staatsschauspielerin angeboten hatte,¹⁴ kehrte sie heimlich nach Schweden zurück. 1974 sagte sie gleichwohl: „Der **Goebbels** war ein hochinteressanter Mann. [...]“

⁷ Heinzlmeier u. a.: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, 218–219.

⁸ Vgl. Ascheid: *A Sierckian Double Image*, 56, 65 und 67.

⁹ Beyer: *Die Gesichter der UFA*, 88.

¹⁰ Heinzlmeier u. a.: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, 219.

¹¹ Der Ausdruck entstammt dem Beiblatt zum *Politischen Dienst für SS und Polizei* von 1943 und ist zitiert in Ascheid: *A Sierckian Double Image*, 68.

¹² Der Theater- und Drehbuchautor **Richard Rosengren** sagt in der Dokumentation *Die Akte Zarah Leander* (2013, Regie: **Torsten Striegnitz**, **Simone Dobmeier**): „Zarah Leander hat nie Verzeihung gesagt für all die Dinge, die sie gemacht hat“, 40:35–40:40.

¹³ Vgl. Beyer: *Die Gesichter der UFA*, 90 und Ascheid: *A Sierckian Double Image*, 68.

¹⁴ Vgl. *Die Akte Zarah Leander*, 28:07–29:02 und Heinzlmeier u. a.: *Lexikon der deutschen Film- und TV-Stars*, 218.

Und ... was er sonst gemacht hat, ist nicht meine Sache.“¹⁵ Nach dem Krieg war ihr eine fulminante Karriere als Sängerin beschieden, wobei sie „bis ins hohe Alter gefragt [war]“¹⁶ und sogar zur Schwulenikone avancierte. Letzteres stieß kürzlich – gerade angesichts ihrer Nazi-Vergangenheit – auf breites wissenschaftliches Interesse.¹⁷

Und dennoch – wie **Wilhelm Busch** einst sagte:

*Musik ist angenehm zu hören,
Doch ewig braucht sie nicht zu wahren.*¹⁸

¹⁵ *Zarah Leander – Die Sängerin*, 22:08–22:27 und *Die Akte Zarah Leander*, 18:44–18:55.

¹⁶ Hans Helmut Prinzler: *Chronik, 1895–2004. Ereignisse, Personen, Filme*, in: Jacobsen u. a. (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, 567–616, hier 600.

¹⁷ Siehe z. B. Brian Currid: „Es war so wunderbar!“ Zarah Leander, ihre schwulen Fans, und die Gegenöffentlichkeit der Erinnerung, in: *montage AV*, Bd. 7, Nr. 1, 1998, 57–94, Alice A. Kuzniar: *Zarah Leander and Transgender Specularity*, in: *Film Criticism*, Bd. 23, Nr. 2/3, 1999, 74–93 und Andres Mario Zervigon: *A Magnificent Distraction? The Drag Cult for Nazi-Era Film Diva Zarah Leander*, in: *Australian and New Zealand Journal of Art*, Bd. 6, Nr. 1, 2005, 89–113.

¹⁸ Siehe **Wilhelm Busch**, Thomas Kluge (Hg.): *Wilhelm Busch für Boshafte*, Berlin 2003, Kap. „Begabung und Beruf“.



QUENTIN TARANTINO



Quentin Tarantino ist eine vollkommene Sondererscheinung. Der 1963 in den USA geborene Regisseur wünschte sich eine eigene Straße im Studio Babelsberg – und er bekam sie! Pünktlich zur Deutschland-Premiere seines ebenda gedrehten „Geniestreich[s]“¹ *Inglourious Basterds* (2009) wurde auf dem Studiogelände die Quentin-Tarantino-Straße eingeweiht,² womit er der einzige Lebende unter den in Potsdam mit einem Straßennamen geehrten Filmschaffenden ist. „Inglourious Bastards“ – das wäre die orthografisch korrekte Schreibweise³ – ist eine eigenwillige Reartikulation der Nazi-Vergangenheit, in der Juden Nazis ermorden⁴ und der Zweite Weltkrieg kraft der Kunst des Kinos beendet wird.⁵ Und das ist wörtlich gemeint, denn Tarantino lässt **Adolf Hitler**, **Joseph Goebbels** und Co. in einem in Flammen stehenden Kino bei einer Nazi-Premiere verenden,⁶ wofür es bei der kolossalen

- ¹ Michael Wedel: Studio Babelsberg Heute (1993–2012), in: Michael Wedel, Chris Wahl, Ralf Schenk (Hg.): *100 Years Studio Babelsberg. The Art of Filmmaking*, Kempen 2012, 16–49, hier 21.
- ² Siehe dazu dpa/JaHa: [Quentin Tarantino bekommt Straße in Babelsberg](#), in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 28.7.2009. Vgl. Wedel: Studio Babelsberg Heute, 17 und 21.
- ³ Vgl. Hans-Ulrich Pönack: „Inglourious Basterds“. Hans-Ulrich Pönack über Tarantinos Nazi-Spektakel, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 19.8.2009 und Chris Fujiwara: „A slight duplication of efforts“: redundancy and the excessive camera in *Inglourious Basterds*, in: Robert von Dassanowsky (Hg.): *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds. A Manipulation of Metacinema*, New York 2012, 37–55, hier 54.
- ⁴ Vgl. Srikanth Srinivasan: [The grand illusion](#), in: von Dassanowsky (Hg.): *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, 1–13, hier 3–4.
- ⁵ Vgl. ebd., 9–10.
- ⁶ Vgl. Imke Meyer: [Exploding cinema, exploding Hollywood: *Inglourious Basterds* and the limits of cinema](#), in: von Dassanowsky (Hg.): *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, 15–35, hier 18–20.

Ausnahmeproduktion „mehrere[r] Explosionen“ an einer Kino-Außenfront und zweier brennender Kino-Innenkulissen an verschiedenen Standorten – im Studio und in Rüdersdorf – bedurfte.⁷ Sein Kommentar zu den Dreharbeiten: „Ich bin ein Filmexperte, ein Filmgelehrter, weshalb es einfach überwältigend ist, in einem Filmstudio zu sein, in dem all die bedeutenden Filme der 20er Jahre gedreht wurden. Zu einer Zeit, die ich für einen der Höhepunkte der Filmgeschichte halte.“⁸ Quentin Tarantino ist ein Meister des Metakinos.⁹ Sein Œuvre, darunter Kultfilme wie *Pulp Fiction* (1994), *Jackie Brown* (1997) oder der Zweiteiler *Kill Bill* (2003, 2004), ist voller filmhistorischer Zitate und Querverweise.¹⁰ In *Basterds* erscheint der Name G. W. Pabst auf der Anzeigetafel des Kinos¹¹ und einer Spielkarte,¹² ein Lieutenant – ein ehemaliger Filmkritiker – hat ferner ein Buch über den Regisseur geschrieben,¹³ Lilian Harvey wird von Goebbels als „keine Schauspielerin“ beschimpft,¹⁴ und Emil Jannings ist bei der Premiere im Kino anwesend.¹⁵ Aus diesem Grunde erzählt Quentin Tarantinos Straßenschild eine Metageschichte der Potsdamer Filmschaffenden und nimmt eine Sonderstellung ein. Er selbst indes ist in einer weiteren Hinsicht eine absolute Ausnahme: Weil Regisseure im Laufe ihrer Karriere seiner Meinung nach nicht besser werden, betont er immer wieder: „Nach dem zehnten Film ist wirklich Schluss.“¹⁶

⁷ Vgl. Michael Düwel: *Art Department Studio Babelsberg. Design, Concept and Realisation of Unique Objects and Decorative Sets for Film, TV, Events, Exhibits, Theatre and Private Clients*, Babelsberg 2016, 77.

⁸ Quentin Tarantino: Introduction, in: Wedel u. a. (Hg.): *100 Years Studio Babelsberg*, 4.

⁹ Siehe dazu Robert von Dassanowsky: *Introduction. Locating Mr. Tarantino or, who's afraid of metacinema?*, in: ders. (Hg.): *Quentin Tarantino's Inglourious Basterds*, vii–xxiii.

¹⁰ Vgl. Srinivasan: *The grand illusion*, 1 sowie zu Tarantinos aktuellem, neuntem Film *Once Upon a Time in Hollywood* (2019) – einer Reinterpretation von Hollywood – Christian Buß: *Bei diesen Filmen und Serien hat Tarantino geklaut. „Once Upon a Time in Hollywood“*, in: *Spiegel Online*, 17.8.2019.

¹¹ *Inglourious Basterds* (Prime-Video-Version), 00:38:44–00:40:32.

¹² Ebd., 01:26:04–01:31:19.

¹³ Ebd., 01:05:14–01:05:46.

¹⁴ Ebd., 01:01:11–01:01:22.

¹⁵ Ebd., 01:50:30–01:51:19.

¹⁶ Anonym: *Nach dem zehnten Film ist wirklich Schluss*, in: *Gala.de*, 27.6.2021.

16. Das Wesentliche im Wesen – das Wesen des Wesentlichen: Ein Kommentar zur Reartikulation des filmischen Gesichtes der Stadt Potsdam

Für gewöhnlich offenbaren Autor_innen künstlerischer Werke weder die Strategien ihres Schaffens noch das von ihnen intendierte Erlebnis- und Bedeutungsangebot. Kunst lebt nämlich von Mehrdeutigkeit – und diese soll nicht durch etwaige Autor_innen-Intentionen eingeschränkt werden, zumal es durchaus Wirkungen gibt, die ursprünglich gar nicht beabsichtigt waren. Im Falle wissenschaftlich-künstlerischer Werke verhält es sich anders, da die Objektivität – zumindest in Form von intersubjektiver Nachvollziehbarkeit – als Gütekriterium der Forschung sicherzustellen ist. Da die Kurzbiografien die zentrale filmhistorische Datenbasis für die quantitative Auswertung der filmischen Straßenslandschaft darstellen (siehe [Kapitel 6](#) und [Kapitel 7](#)), wird im Folgenden das Konzept, nach dem sie verfasst wurden, transparent gemacht.

In einer Pressemitteilung zur Open-Air-Installation *Das filmische Gesicht der Stadt Potsdam* (siehe „[Vorwort und Dank](#)“) habe ich das Konzept der Kurzbiografien in einfachen Worten wie folgt zusammengefasst: „Zum einen basieren sie auf wissenschaftlichen Recherchen und folgen akademischen Standards. Zum andern soll ihre Dramaturgie Spannung erzeugen, um eine eigenständige Interpretation und eine weiterführende Recherche zu fördern.“¹ Diesem Ziel liegt ein psychologisches Wirkungsmodell zugrunde (Abbildung 40), das sich an die von mir entwickelte affektiv-integrative Filmpsychologie (im Folgenden kurz Filmpsychologie)² und das sogenannte Affective-Events-Paradigma anlehnt – das Paradigma emotionaler Ereignisse, das ich in der Kundenzufriedenheitsforschung aufgestellt habe.³ Nach dem psychologischen Wirkungsmodell sollen

¹ Johann Pibert: [Filmuniversität zeigt „Das filmische Gesicht der Stadt Potsdam“](#), in: *BMBF Rahmenprogramm Geistes- und Sozialwissenschaften*, 8.9.2020.

² Siehe Johann Pibert: [Grundzüge einer affektiv-integrativen Filmpsychologie](#), in: *ffk Journal*, Nr. 4, 2019, 141–154.

³ Siehe Johann Pibert: *Der Einfluss der Dienstleistungsinteraktion auf die Kundenzufriedenheit und die Kundenbindung – dargestellt am Beispiel des Verkaufshauses Mannheim der Peek & Cloppenburg KG Düsseldorf* (unveröffentlichte Diplomarbeit), Mannheim 2011.

Textbausteine der Kurzbiografien – als emotionale Ereignisse verstanden – bei den Rezipierenden Emotionen auslösen, die wiederum zu deren Zufriedenheit führen sollen. Wenn die Biografien den Rezipierenden gefallen, ist es wahrscheinlich, dass sie sich damit weiterbeschäftigen (werden) – in Form von Verhaltensweisen, die unter dem Begriff der Performanz zusammengefasst werden können.

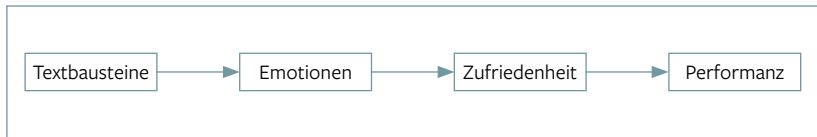


Abbildung 40: Psychologisches Wirkungsmodell der Kurzbiografien.

Wie die einzelnen Textbausteine Emotionen hervorrufen sollen, ist im dramaturgischen Funktionsmodell festgehalten (Tabelle 19). Die Textbausteine mit ihren verschiedenen Funktionen sind dem Songwriting⁴ entlehnt – in der Annahme, dass die Biografien am spannendsten sind, wenn sie wie Songs funktionieren. Die Bausteine Intro, TELL I, SHOW I, Bridge, TELL II, SHOW II und Outro dienen nicht nur dazu, Emotionen wie etwa Interesse, Freude, positive Überraschung, aber auch negative Überraschung, Ärger oder Geringschätzung auszulösen.⁵ Sie sorgen auch dafür, dass die Biografien einer einheitlichen Dramaturgie folgen und deshalb eine vergleichbare Form und Länge haben: In der Regel werden zwei Geschichten präsentiert – eine allgemein und eine spezifisch gefasste –, sodass die Rezipierenden in zwei Spannungsbögen ‚bewegt‘ werden.⁶ Dabei ist die Vorstellung leitend, dass die Vermittlung von historischen Informationen durch Emotionen und Gefühle nicht nur gefördert, sondern überhaupt erst in Gang gesetzt werden kann:

⁴ Siehe dazu z. B. Pat Pattison: *Writing Better Lyrics. The Essential Guide to Powerful Songwriting* (2. Aufl.), Cincinnati, Ohio 2009.

⁵ Das Emotionskonzept habe ich aus meiner Kundenzufriedenheitsforschung übernommen; siehe Pibert: *Der Einfluss der Dienstleistungsinteraktion auf die Kundenzufriedenheit und die Kundenbindung*, 94–97.

⁶ In Ausnahmefällen wurde von der zweiseitigen Struktur abgewichen, um etwas Abwechslung in das Gesamtwerk der Biografien zu bringen. Auch wurde die Reihenfolge von allgemeiner und spezifischer Geschichte immer wieder variiert.

Interesse, Langeweile, Neugierde, Irritation, Trauer, Mitleid, Abscheu, Faszination sind nur einige der vielen Gefühlslagen, die unsere Begegnung mit Geschichte begleiten und unser Verständnis von vergangenen Menschen und deren Schicksalen prägen können. [...] Auseinandersetzungen mit Geschichte führen rasch zu der Einsicht, dass Gefühle ein substanzieller Teil von Geschichtskultur sind. [...] Manchmal werden [Emotionen] in historischen Lernprozessen eigens modelliert oder sogar bewusst unterdrückt. Darüber hinaus sind Gefühle Teil der Vergangenheit selbst: Die Geschichten vergangener Menschen und Zeiten erzählen von Liebe, Hass, Wut, Trauer, Vertrauen oder Zuneigung – Emotionen, die den Lauf historischer Ereignisse offenbar maßgeblich mitbestimmen.⁷

Das Wesentliche im Wesen einer Filmpersönlichkeit lässt sich daher am besten affektiv (be)greifen.

Die herausragende Bedeutung von Emotionen ist in der Filmpsychologie in der Grundannahme einer Präzedenz – also eines Vorranges – von Emotionen vor Kognitionen verankert.⁸ Fühlen ist wichtiger als Denken. Im dramaturgischen Modell lässt sich dies in den Funktionsbeschreibungen erkennen, im Wirkungsmodell daran, dass zum einen Zufriedenheit, die „als Einstellung im Sinne eines positiven [...] Bewertungsurteils“⁹ und damit als Kognition definiert ist, Emotionen nachgelagert ist, und zum anderen Informationsver-

⁷ Das Zitat entstammt der Einleitung zu einem Sammelband, das sich gänzlich der Rolle von Emotionen bei der Vermittlung von Geschichte widmet; Juliane Brauer, Martin Lücke: Emotionen, Geschichte und historisches Lernen. Einführende Überlegungen, in: dies. (Hg.): *Emotionen, Geschichte und historisches Lernen. Geschichts-didaktische und geschichtskulturelle Perspektiven*, Göttingen 2013, 11–26, hier 11. Die Autor_innen treffen keine Unterscheidung zwischen Emotionen und Gefühlen. Diese ist jedoch wesentlich, da sich Gefühle wie etwa Liebe und Hass vor allem durch kognitive, d. h. gedankliche Anteile von Emotionen wie etwa Freude und Ärger unterscheiden; vgl. Pibert: *Grundzüge einer affektiv-integrativen Filmpsychologie*, 148: Fußnote 58.

⁸ Siehe Pibert: *Grundzüge einer affektiv-integrativen Filmpsychologie*, 147–148. Die Filmpsychologie ist nicht nur affektiv-integrativ, sondern auch situativ und prozedural-dynamisch, was ebenfalls im wissenschaftlich-künstlerischen Konzept der Kurzbiografien verankert ist; vgl. ebd.

⁹ Pibert: *Der Einfluss der Dienstleistungsinteraktion auf die Kundenzufriedenheit und die Kundenbindung*, 68.

mittlung erst gar nicht explizit modelliert wird. Das Hervorrufen bestimmter Emotionen wird durch zahlreiche Stilmittel unterstützt, insbesondere Wiederholungen und Reime sowie durch die Länge, den Rhythmus und die Melodie der Sätze. In einigen wenigen Fällen musste gar die korrekte Grammatik der Satzmelodie den Vortritt lassen.

Tabelle 19: Dramaturgisches Funktionsmodell der Kurzbiografien

Textbaustein bzw. Funktion	Funktionsbeschreibung
Intro	Das Intro ist eine prägnante einführende Information, welche die Emotionen Aufmerksamkeit, Interesse und gegebenenfalls positive Überraschung auslösen soll. Hier kann die Gesamtaussage der Kurzbiografie kristallisiert oder vorweggenommen werden. Vom Intro, das auch Türklinke heißt, hängt es ab, ob die Rezipierenden den Text lesen werden.
TELL I	Der erste TELL-Baustein erzählt von der Person auf eine Weise, dass ein Gesamteindruck entsteht. Die hervorzurufenden Emotionen sind Interesse und Freude.
SHOW I	Der dazugehörige SHOW-Baustein illustriert den Gesamteindruck auf eine spannende Art, etwa durch ein (Selbst-)Zitat. Neben Freude kann insbesondere positive Überraschung evoziert werden.
Bridge	Die Bridge leitet analog zum Intro eine zweite Geschichte ein, kann dabei jedoch einen negativ überraschenden Wendepunkt darstellen, wenn nachfolgend Informationen dargeboten werden, welche die Gesamtdarstellung einschränken, etwa bei problematischen Persönlichkeiten hinsichtlich der NS-Zeit.
TELL II	Im zweiten TELL-Baustein werden weitere Informationen über die Person präsentiert, die allerdings konkreter sind und stärker ins Gewicht fallen. Damit sollen das Interesse und die Freude am Lesen aufrechterhalten werden. Im Falle eines Wendepunktes können die Emotionen Traurigkeit, Ärger und Geringschätzung auftreten.
SHOW II	Der entsprechende SHOW-Baustein illustriert die Informationen wie in der ersten Geschichte. Bei einem Wendepunkt kann neben Traurigkeit, Ärger und Geringschätzung negative Überraschung ausgelöst werden.
Outro	Das Outro wendet sich mehr oder weniger direkt an die Rezipierenden, um sie zum Nachdenken, Diskutieren oder zur weiterführenden Recherche zu animieren. Hierfür sollte die Emotion Selbstsicherheit hervorgerufen werden.

Die Wirkungen, die die Kurzbiografien entfalten sollen, lassen sich mit dem Performanz-Ansatz von [Francesco Casetti](#) systematisieren: Es gibt drei klassische, aber im Zuge der topologischen Wende (siehe [Kapitel 5](#)) neu ausgerichtete Praktiken (affektiv, kognitiv und sinnlich) sowie vier neue, konative – d. h. aus eigenem Antrieb kommende – Praktiken (technologisch, textuell, relational und expressiv).¹⁰ Neben Emotionsauslösung (affektive Praktiken) und Informationsvermittlung (kognitive Praktiken) konnten z. B. in der Open-Air-Installation beobachtet werden: sinnliches Erleben der Biografien durch Berühren der Gesichter der Filmschaffenden (sinnliche Praktiken) und Aneignung der Biografien durch Abfotografieren (technologische Praktiken). Bei Gefallen, also bei hoher Zufriedenheit, ist außerdem davon auszugehen, dass es auch nach der Rezeption zur Performanz kommen kann – etwa zum Nacherzählen und Zitieren (textuelle Praktiken), zum Diskutieren und gemeinsamen Filmesichten (relationale Praktiken) oder zur persönlichen Weiterempfehlung und Verlinkung über Social Media (expressive Praktiken). Solche Verhaltensweisen hängen übrigens nicht nur von Zufriedenheit ab, sondern mit Gewohnheiten der Rezipient_innen zusammen.¹¹

Die Rezeption der Kurzbiografien ist dem Ansatz des performativen Raums zuzuordnen (siehe [Kapitel 11](#)), weil sie eine Interaktion mit der filmischen Straßenslandschaft Potsdams bedeutet. Die Biografien – und auch Sie als Rezipient_in – sind Elemente der lokalen Filmstadt-Assemblage (siehe [Abschnitt 12.2](#)). Die Biografien sind zudem als filmische Artefakte mit einem wechselnden Status aufzufassen. So waren die 31 biografischen Texte, die vom 8. September bis zum 4. Oktober 2020 in der Straßenschilder-Installation *Das filmische Gesicht der Stadt Potsdam* vor dem [Filmmuseum](#) ausgestellt wurden, temporäre filmi-

¹⁰ Siehe [Francesco Casetti](#): [Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche](#), in: *montage AV*, Bd. 19, Nr. 1, 2010, 11–35, hier 25–26 und [Francesco Casetti](#): *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York 2015, 186–189.

¹¹ [Casettis](#) Systematisierung geht im filmpsychologischen Ansatz der Praktiken audiovisueller Erfahrung auf, nach dem Praktiken Gewohnheiten darstellen; siehe Johann Pibert: [Praktiken audiovisueller Erfahrung. Möglichkeiten filmpsychologischer Untersuchung und Theoriebildung](#), in: *ffk Journal*, Nr. 5, 2020, 237–253, hier 244–247.

sche Artefakte in der Nähe einer filmischen Institution (siehe [Abschnitt 11.2](#)). Die 22 Biografien (21 [Drewitzer](#) Filmschaffende plus [Heiner Carow](#)), die vom 19. bis zum 26. September 2021 in der Plakat-Ausstellung *Das filmische Gesicht von Drewitz* im Rahmen des [Drewitzer](#) Filmfestivals in der [Konrad-Wolf-Allee](#) präsentiert wurden,¹² waren temporäre filmische Artefakte in einer filmischen Straße (siehe [Abschnitt 11.1](#)). Das Gleiche tritt ein, wenn Sie das vorliegende Buch als eine Wanderkarte durch die filmische Straßenlandschaft von Potsdam nutzen.

Die in den Kurzbiografien vermittelten Informationen und erzählten Geschichten können als eine öffentliche Reartikulation eines spezifischen Teils der Potsdamer Filmgeschichte¹³ verstanden werden: Die Geschichten von Namensgeber_innen filmischer Straßen werden neu erzählt, neu hervorgebracht, neu performt – mit dem Ziel, von Rezipierenden angeeignet, genutzt und ihrerseits performt zu werden, z. B. in Diskussionen oder durch Filmsichtungen.¹⁴ In sinnlicher und affektiver Hinsicht¹⁵ begegnete man in der Straßenschilder-Installation (siehe [Abbildung 1](#)) und der Plakat-Ausstellung tatsächlich den Gesichtern der Filmschaffenden. Doch eigentlich ist „das filmische Gesicht“ eine Metapher dafür, wie sich die Filmschaffenden den Rezipierenden bei der Reartikulation insgesamt präsentieren.¹⁶

¹² Vgl. Lena Schneider: [Was Film kann. Defa-Festival in Drewitz](#), in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 17.9.2021.

¹³ Mein Verständnis der Reartikulation von Filmgeschichte geht ebenfalls auf [Casetti](#) zurück; siehe [Francesco Casetti: The relocation of cinema](#), in: *NECSUS. European Journal of Media Studies*, Bd. 1, Nr. 2, 2012, 5–34, hier 21–26.

¹⁴ Ein bemerkenswertes Beispiel für Aneignung, Nutzung und Performanz ist die Übernahme der Biografien von [Edith Schollwer](#), [Ida Wüst](#), [Käthe Haack](#) und [Maly Delschaft](#) durch den [Groß Glienicker](#) bürgerschaftlichen Arbeitskreis „[Filme und ihre Zeit](#)“ für die Präsentation auf dessen Internetseite.

¹⁵ D. h. hinsichtlich sinnlicher und affektiver Praktiken innerhalb der Performanz; siehe oben.

¹⁶ Analog dazu habe ich die filmpsychologische Metapher des Gesichts kürzlich für zeitgenössische Screens – also als aktuelle Leinwand-Metapher – vorgeschlagen, um (audio)visuelle Begegnungen mit Mitmenschen oder mit (eigenen) Avataren auf Social Media zu betonen; siehe Johann Pibert: [Vertikale Musikvideos. Filmpsychologische Analyse der Wirkung des Hochformats in Lena Meyer-Landruts Don't Lie to Me](#), in: *ffk Journal*, Nr. 6, 2021, 216–228, hier 223.

Diese Präsentation sollte gegenwartsnah ausfallen. Daher war es mir ein Anliegen, die Groß Glienicker Geehrten Edith Schollwer, Ida Wüst, Käthe Haack, Maly Delschaft und Heinz Sielmann den anderen voranzustellen, um weibliches Filmschaffen, die Gattung des Dokumentarfilms sowie Filmpersönlichkeiten des zweiten Ranges sichtbar(er) zu machen. In den Biografien von Conrad Veidt, Hertha Thiele und Heiner Carow habe ich außerdem Meilensteine des queeren Kinos herausgearbeitet, die unzertrennlich mit der Potsdamer Filmgeschichte verbunden sind: *Anders als die Andern* (1919, Regie: Richard Oswald) als erster Schwulenfilm der Welt, *Mädchen in Uniform* (1931, Regie: Leontine Sagan) als erster Lesbenfilm der Welt und *Coming Out* (1989, Regie: Heiner Carow) als erster (und letzter) Schwulenfilm der DDR. Obwohl diese Sichtbarmachungen – wie auch das gesamte wissenschaftlich-künstlerische Konzept der Biografien – dem Paradigma der New Film History entsprechen (siehe Kapitel 3),¹⁷ changieren die Biografien zwischen New Film History und klassischer Filmgeschichte. Nicht nur hat die Angabe von Erstlingen den Charakter des klassischen Paradigmas. Wie Anna Luise Kiss herausfand, „präsentiert sich die filmische Straßenslandschaft in Babelsberg und Drewitz in ähnlicher Form wie die Werke der klassischen Filmgeschichtsschreibung“ (siehe Abschnitt 9.5). Aus diesem Grunde ist es bei der Reartikulation der Geschichte(n) der Potsdamer Filmschaffenden kaum möglich, das Rad neu zu erfinden.

Diesem Verständnis folgend, gehören zu den wissenschaftlichen Quellen der Kurzbiografien nicht nur filmhistorische Monografien, Sammelbände und Fachartikel, die den aktuellen Forschungsstand wiedergeben, sondern auch filmhistorische Werke aus der Zeit der klassischen Filmgeschichtsschreibung. Darüber hinaus wurde ausgiebig von Biografien, Lexika, Ausstellungskatalogen, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel sowie vertrauenswürdigen Internetquellen (siehe Kapitel 6) Gebrauch gemacht, während Autobiografien angesichts eventueller Verzerrungen in der Selbsteinschätzung kaum verwendet wurden. Dass die Recherche- und Produktionsphase der Kurzbiografien teilweise mit der pandemiebedingten Schließung von Bibliotheken zusammenfiel, stellte sich

¹⁷ Mein filmpsychologisches Paradigma, auf dem das wissenschaftlich-künstlerische Konzept der Biografien beruht, ist kompatibel mit der New Film History – mit der klassischen Filmgeschichte ist es unvereinbar.

im Endeffekt als Vorteil im Sinne der Public-Interest-Publikation heraus: Ein Großteil der Quellen – ob wissenschaftlich oder nicht – ist öffentlich im Internet zugänglich. Schließlich konnte durch die Strategie, 11 der 42 Biografien nach dem vorliegenden wissenschaftlich-künstlerischen Konzept im Team zu verfassen – wobei Anna Luise Kiss bzw. Dieter Chill den Anfang machten –, sichergestellt werden, dass es sich um ein intersubjektiv nachvollziehbares Verfahren handelt, das auch künftig eingesetzt werden kann. So bleibt zu hoffen, dass die Geschichte der Potsdamer Filmschaffenden fortgeschrieben wird.

ANHANG

Personenregister

Dieses Register erschließt alle im Fließtext und in den ergänzenden Informationen in den Fußnoten aufgeführten Personen. Projektmitarbeiter_innen, institutionelle Unterstützer_innen der Forschungsarbeit sowie nicht weiter thematisierte Autor_innen der verwendeten Quellen werden nicht aufgeführt. Das Personenregister wurde erstellt von Johann Pibert.

A

Abbas, Ackbar | 26, 27
Abels, Gabriele | 231
Achsel, Willy | 133
Albers, Hans | 56, 64, 91, 107, 129, 132, 149, 156, 173, 196
Alderman, Derek H. | 23, 36, 37, 40, 41, 42, 79, 106, 111, 112, 114
Alten, Jürgen von | 166
Antheil, George | 235
Anton, Karl | 99
Arlt, Klaus | 10, 43, 51, 53, 55, 61, 79, 81, 83, 85, 86
Astaïre, Fred | 20
Azaryahu, Maoz | 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 79, 114, 153

B

Baberske, Robert | 56, 64, 93, 156, 172, 206
Báky, Josef von | 129, 196
Bar-Gal, Yoram | 40
Barlog, Boleslaw | 168
Bauer, James | 133
Bebel, August | 85, 104, 129, 221
Bellucci, Monica | 135
Benjamin, Walter | 26
Benz, Kurt | 84
Berger, Martin | 170
Beyer, Frank | 129, 149, 224
Boese, Carl | 239
Bogart, Humphrey | 132, 133
Bolváry, Géza von | 117
Borries, Achim von | 231
Borsody, Eduard von | 166
Bosma, Peter | 29, 30, 32

Brauer, Jürgen | 131
Brecht, Bertolt | 184
Brody, Adrien | 129, 134
Buchowetzki, Dimitri | 170
Busch, Ernst | 56, 64, 76, 88, 90, 94, 95, 157, 173, 184
Busch, Wilhelm | 251

C

Carow, Heiner | 15, 56, 67, 71, 96, 107, 119, 120, 121, 122, 123, 133, 156, 217, 218, 259, 260
Casetti, Francesco | 34, 46, 47, 48, 151, 258, 259
Chaplin, Charlie | 132, 133
Charell, Erik | 247
Crețan, Remus | 38, 44
Cruise, Tom | 129
Curtiz, Michael | 133

D

Davidson, Paul | 174
Day, Doris | 133
Dean, Alexandra | 234
Dean, James | 132
Delschaft, Maly | 56, 64, 70, 74, 99, 101, 102, 156, 161, 170, 259, 260
Deneuve, Catherine | 135
Diamond, I. A. L. | 226
Dietrich, Marlene | 56, 61, 70, 76, 96, 97, 98, 107, 109, 116, 117, 119, 123, 127, 128, 129, 131, 133, 134, 135, 136, 140, 141, 146, 149, 156, 157, 171, 190, 229, 230, 242, 243, 244, 249
Dikongué-Pipa, Jean-Pierre | 18

Dino, Abidin | 20

Dobmeier, Simone | 250

Drews, Berta | 117

Dudow, Slatan | 56, 87, 91, 173, 185, 207, 208

Dupont, Ewald André | 170

E

Eisler, Hanns | 184

Ekberg, Anita | 133

Elsaesser, Thomas | 29, 30, 31, 32, 62

Engel, Erich | 56, 93, 94, 173, 180

Esway, Alexander | 226

F

Fahrenkamp, Emil | 84

Fellini, Federico | 133, 135

Ferguson, Priscilla Parkhurst | 38, 44

Fernandel | 133

Fleming, Victor | 228

Flügge, Anna | 114

Franklin, Sidney | 133

Freund, Karl | 206

Fritsch, Willy | 197, 247, 248

Fröhlich, Hellmut | 29

G

Gabin, Jean | 135

Gad, Urban | 89, 128, 148, 192

Garbo, Greta | 133

Garland, Judy | 20

George, Heinrich | 15, 56, 96, 97, 107, 109,
110, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 156,
166, 210, 220, 236

Gilliam, Terry | 28

Godard, Jean-Luc | 28

Goebbels, Joseph | 83, 84, 191, 199, 229,
233, 236, 250, 252, 253

Goethe, Johann Wolfgang von | 93, 139, 179,
188

Golde, Gert | 223

Gottwald, Klement | 43

Güney, Yılmaz | 17, 28

Günther, Egon | 99, 131

H

Haack, Käthe | 56, 64, 70, 74, 101, 102,
156, 161, 168, 259, 260

Habich, Christiane | 247, 248

Handloegten, Hendrik | 231

Hansen, Rolf | 249

Harbou, Thea von | 191, 240

Harlan, Veit | 99, 117, 176, 205

Harvey, Lilian | 56, 61, 70, 76, 95, 96, 98,
107, 109, 128, 129, 156, 221, 238, 246,
253

Hasler, Joachim | 133

Hauptmann, Gerhart | 188

Hepburn, Audrey | 135, 140, 152

Hepp, Andreas | 29, 33

Heuser, Peter | 15, 55, 81, 82, 103, 104

Hirschmeier, Alfred | 56, 96, 212, 221, 224

Hitchcock, Alfred | 132

Hitler, Adolf | 83, 109, 167, 187, 252

Holländer, Friedrich | 56, 76, 95, 96, 98,
109, 157, 221, 230, 238

Honecker, Erich | 219

I/J

Inwood, Joshua | 23, 36, 106, 111

Jannings, Emil | 15, 56, 76, 96, 97, 107, 109,
110, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 129,
136, 166, 170, 171, 220, 228, 243, 244,
253

Jutzi, Phil | 117, 236

K

Khan, Shah Rukh | 135

Klaren, Georg C. | 178, 212

Kleinau, Willy A. | 56, 94, 173, 210

Konhäuser, Daniel | 176, 198, 219

Körner, Torsten | 239

Kracauer, Siegfried | 26, 196, 236

Krug, Manfred | 129, 134

L

Lamarr, Hedy | 11, 20, 56, 64, 67, 70, 73,
98, 99, 103, 109, 111, 137, 156, 221, 234
Lang, Fritz | 28, 56, 90, 91, 105, 109, 128,
146, 149, 173, 182, 190, 236, 240
Laude, Ernst | 99, 100
Law, John | 46, 141
Lawrence, Francis | 129
Lawrence, Jennifer | 129
Leander, Zarah | 56, 70, 76, 95, 97, 98, 107,
109, 110, 129, 157, 221, 249
Lee, Ang | 27
Loren, Sophia | 133, 135
Lubitsch, Ernst | 56, 62, 90, 91, 105, 106,
109, 116, 173, 186, 226

M

Machaty, Gustav | 234
Mack, Max | 168
Maetzig, Kurt | 92, 194, 213
Martin, Paul | 247
Massey, Doreen | 42, 45
Matthews, Philip W. | 38, 44
May, Joe | 56, 62, 95, 98, 109, 166, 221, 240
May, Mia | 240
Mendes, Lothar | 176
Meßter, Oskar | 56, 62, 75, 89, 108, 202
Meyer, Johannes | 133
Miller, Daniel | 149
Mitić, Gojko | 129, 133, 134
Monroe, Marilyn | 132, 135, 140, 152
Müller, Hans | 206
Müllner, Jörg | 249
Murnau, Friedrich W. | 56, 61, 90, 105, 107,
109, 128, 170, 173, 183, 188

N/O

Neumann, Günter | 162
Nielsen, Asta | 8, 56, 64, 70, 75, 89, 108,
128, 130, 131, 140, 146, 148, 173, 174,
192
Oppenheimer, Joseph Süß | 177
Oswald, Richard | 107, 176, 260

P

Pabst, Georg Wilhelm | 56, 95, 96, 221, 232,
253
Pasolini, Pier Paolo | 28
Pawelsz-Wolf, Maria von | 114
Peach, Anne | 32, 33
Petzold, Konrad | 87
Pickford, Mary | 132
Pitt, Brad | 134
Polanski, Roman | 128, 134, 148
Pommer, Erich | 56, 90, 91, 105, 109, 131,
173, 182
Porten, Henny | 87, 203
Püschel, Almuth | 83, 84, 85

R

Raddatz, Carl | 99
Rai, Aishwarya | 135
Reinhardt, Max | 116
Remani, Ernesto | 211
Richter, Hans Werner | 181
Rohmer, Eric | 28
Rosengren, Richard | 250
Rose-Redwood, Reuben | 36, 37, 38, 40, 41,
42, 79, 112, 114, 122, 123, 124
Ross, Gary | 129
Rühmann, Heinz | 56, 64, 97, 107, 109,
110, 132, 149, 156, 157, 220, 238
Rye, Stellan | 204

S

Sagan, Leontine | 90, 138, 198, 260
Scharfenberg, Dieter | 99, 100
Schenk, Ralf | 22, 62, 119, 147, 177, 192,
214, 237, 252
Schiller, Willy | 56, 64, 93, 173, 212, 225
Schleif, Wolfgang | 210
Schlosshan, Ricarda | 249
Schollwer, Edith | 56, 64, 67, 70, 74, 76,
101, 102, 156, 157, 161, 162, 259, 260
Schönfelder, Erich | 133
Schütz, Helga | 99, 100
Schwarzer, Alice | 245

Schwarz, Hanns | 146
 Scott, Ridley | 28
 Seeber, Guido | 56, 75, 89, 108, 109, 147, 148, 156, 173, 175, 192
 Sembène, Ousmane | 20
 Shoval, Noam | 43
 Sielmann, Heinz | 56, 62, 64, 67, 74, 76, 100, 103, 112, 156, 161, 164, 260
 Simon, Günther | 8, 56, 92, 156, 173, 194
 Simon, Rainer | 223
 Singer, Bryan | 128
 Siodmak, Robert | 226
 Spencer, Bud | 135
 Spielberg, Steven | 138, 146
 Staudte, Wolfgang | 56, 93, 94, 129, 138, 146, 156, 173, 210, 214, 224
 Steinhoff, Hans | 117, 236
 Sternberg, Josef von | 56, 76, 87, 95, 96, 116, 128, 146, 171, 182, 221, 228, 229, 230, 242, 244
 Sträter, Winfried | 9, 101, 148
 Striegnitz, Torsten | 250

T

Tarantino, Quentin | 8, 15, 56, 60, 61, 66, 76, 111, 120, 121, 123, 134, 135, 140, 146, 148, 156, 221, 252
 Taut, Bruno | 52
 Thälmann, Ernst | 92, 194
 Thiele, Hertha | 56, 70, 76, 90, 91, 107, 156, 173, 198, 260
 Thiele, Wilhelm | 128, 246
 Thorndike, Andrew | 87
 Tourjansky, Viktor | 212
 Tschechowa, Olga | 99
 Tykwer, Tom | 231

U/V

Uicky, Gustav | 117
 Ulbricht, Walter | 219
 Ulmer, Edgar G. | 226, 235
 Veidt, Conrad | 51, 52, 56, 91, 107, 108, 156, 173, 176, 238, 260

W

Wachowski, Lana und Lilly | 28
 Wahl, Chris | 22, 62, 147, 192, 197, 238, 252
 Waldoff, Claire | 231
 Wallace, Edgar | 99
 Wayne, John | 17
 Wedel, Michael | 22, 62, 147, 175, 192, 201, 224, 238, 252, 253
 Wegener, Paul | 56, 89, 108, 173, 204
 Weiss, Helmut | 133, 146
 Werner, Ilse | 166
 Wiene, Robert | 182
 Wilder, Billy | 56, 62, 64, 67, 76, 95, 98, 109, 110, 221, 226
 Wilhelm, Carl | 196
 Wilkening, Albert | 56, 86, 96, 221, 222
 Winsloe, Christa | 198
 Winterstein, Eduard von | 56, 64, 93, 172, 178
 Wirth, Else-Pitty | 248
 Wolf, Konrad | 56, 64, 92, 125, 126, 127, 136, 156, 172, 195, 200, 224, 259
 Wong, Kar-Wai | 27
 Wüst, Ida | 56, 64, 70, 74, 101, 102, 156, 161, 166, 259, 260

Y/Z

Yeoh, Brenda | 42
 Zielenziger, Anna | 114
 Zschoche, Herrmann | 131
 Zuckmayer, Carl | 169, 205, 229, 232, 233

Titelregister

Dieses Register erschließt alle im Fließtext und in den ergänzenden Informationen in den Fußnoten aufgeführten Filme und Serien sowie Songs und Onlinevideos. Das Titelregister wurde erstellt von Johann Pibert und Svenja Milautzcki.

Abkürzungen für Länderangaben bei Filmen und Serien

A	Österreich
AUS	Australien
B	Belgien
BRD	Bundesrepublik Deutschland (zu DDR-Zeiten)
CDN	Kanada
CH	Schweiz
CHN	Volksrepublik China
CS	Tschechoslowakei
D	Deutschland (vor der Gründung der DDR und nach der Wiedervereinigung)
DDR	Deutsche Demokratische Republik
E	Spanien
F	Frankreich
HK	Hongkong
I	Italien
IND	Indien
J	Japan
PL	Polen
RC	Taiwan
UK	Vereinigtes Königreich
USA	Vereinigte Staaten von Amerika

Filme und Serien

1-2-3 Corona, DDR 1948, Regie: Hans Müller | 206, 207
2 oder 3 Dinge, die ich von ihr weiß, F 1967, Regie: Jean-Luc Godard | 28
Affaire Blum, DDR 1948, Regie: Erich Engel | 93, 180
Alfons Zitterbacke, DDR 1966, Regie: Konrad Petzold | 87
Anders als die Andern, D 1919, Regie: Richard Oswald | 107, 108, 176, 260
Asphalt, D 1929, Regie: Joe May | 241
Babylon Berlin (Serie), D 2017–, Regie: Tom Tykwer, Achim von Borries, Hendrik Handloegten | 231
Berlin-Alexanderplatz – Die Geschichte Franz Biberkopfs, D 1931, Regie: Phil Jutzi | 117, 236
Boulevard der Dämmerung, USA 1950, Regie: Billy Wilder | 226
Brazil, UK/USA 1985, Regie: Terry Gilliam | 28
Bridge of Spies – Der Unterhändler, USA/D/IND 2015, Regie: Steven Spielberg | 138

- Casablanca*, USA 1942, Regie: Michael Curtiz | 133
- Coming Out*, DDR 1989, Regie: Heiner Carow | 107, 120, 219, 260
- Danton*, D 1921, Regie: Dimitri Buchowetzki | 170
- Das Appartement*, USA 1960, Regie: Billy Wilder | 226, 227
- Das Cabinet des Dr. Caligari*, D 1920, Regie: Robert Wiene | 182, 183
- Das Fräulein von Kasse 12*, D 1927, Regie: Erich Schönfelder | 133
- Das indische Grabmal erster Teil – Die Sendung des Yoghi*, D 1921, Regie: Joe May | 241
- Das indische Grabmal zweiter Teil – Der Tiger von Eschnapur*, D 1921, Regie: Joe May | 241
- Das Mädel aus der Provinz*, D 1929, Regie: James Bauer | 133
- Der Aufenthalt*, DDR 1983, Regie: Frank Beyer | 224
- Der Biberpelz*, D 1937, Regie: Jürgen von Alten | 166
- Der Blade Runner*, USA 1982, Regie: Ridley Scott | 28
- Der blaue Engel*, D 1930, Regie: Josef von Sternberg | 87, 96, 110, 116, 117, 128, 131, 132, 133, 138, 141, 146, 149, 171, 182, 228, 230, 242, 244
- Der böse Geist Lumpaci Vagabundus*, D 1922 Regie: Carl Wilhelm | 196
- Der große Diktator*, USA 1940, Regie: Charlie Chaplin | 133
- Der Katzensteg*, D 1915, Regie: Max Mack | 168
- Der Kongreß tanzt*, D 1931, Regie: Erik Charell | 247
- Der letzte Mann*, D 1924, Regie: Friedrich W. Murnau | 90, 128, 170, 183, 189
- Der Pianist*, UK/F/PL/D 2002, Regie: Roman Polanski | 128, 134, 148, 149
- Der Postmeister*, A/D 1940, Regie: Gustav Ucicky | 117
- Der Rächer*, BRD 1960, Regie: Karl Anton | 99
- Der Schatz*, D 1923, Regie: Georg Wilhelm Pabst | 232
- Der Student von Prag*, D 1913, Regie: Stellan Rye | 204
- Der Tötentanz*, D 1912, Regie: Urban Gad | 89, 128, 138, 148, 192
- Der Untertan*, DDR 1951, Regie: Wolfgang Staudte | 215
- Der Vagabund und das Kind*, USA 1921, Regie: Charlie Chaplin | 133
- Der Weg allen Fleisches*, USA 1927, Regie: Victor Fleming | 228
- Die Akte Zarah Leander*, D 2013, Regie: Torsten Striegnitz, Simone Dobmeier | 250, 251
- Die blauen Schwerter*, DDR 1949, Regie: Wolfgang Schleif | 210
- Die Drei von der Tankstelle*, D 1930, Regie: Wilhelm Thiele | 128, 246, 247
- Die Feuerzangenbowle*, D 1944, Regie: Helmut Weiss | 133, 146
- Die freudlose Gasse*, D 1925, Regie: Georg Wilhelm Pabst | 232
- Die Geschichte vom kleinen Muck*, DDR 1953, Regie: Wolfgang Staudte | 129, 138, 146, 149
- Die große Liebe*, D 1942, Regie: Rolf Hansen | 249
- Die Herrin der Welt* (Serie), D 1919–1920, Regie: Joe May u. a. | 241
- Die Launen der Nelly Burks*, USA 1919, Regie: Sidney Franklin | 132, 133
- Die Legende von Paul und Paula*, DDR 1973, Regie: Heiner Carow | 119, 122, 133, 218
- Die Leiden des jungen Werthers*, DDR 1976, Regie: Egon Günther | 131
- Die Mörder sind unter uns*, DDR 1946, Regie: Wolfgang Staudte | 93, 138, 214
- Die Nibelungen: Siegfried*, D 1924, Regie: Fritz Lang | 191
- Die Nibelungen: Kriemhilds Rache*, D 1924, Regie: Fritz Lang | 191
- Die Russen kommen*, DDR 1968/1987, Regie: Heiner Carow | 218

- Die Schönste*, DDR/D 1957/2002, Regie: Ernesto Remani | 211
- Die Sonnenbrucks*, DDR 1951, Regie: Georg C. Klaren | 178, 179, 212
- Die Tribute von Panem – The Hunger Games*, USA 2012, Regie: Gary Ross | 129
- Die Tribute von Panem – Catching Fire*, USA 2013, Regie: Francis Lawrence | 129
- Die Tribute von Panem – Mockingjay: Teil 1*, USA/CDN/F 2014,
Regie: Francis Lawrence | 129
- Die Tribute von Panem – Mockingjay: Teil 2*, USA/D/CDN/F 2015,
Regie: Francis Lawrence | 129
- Dreimal Hochzeit*, D 1941, Regie: Géza von Bolváry | 117
- Dr. Mabuse, der Spieler I: Der große Spieler. Ein Bild der Zeit*, D 1922, Regie: Fritz Lang | 191
- Dr. Mabuse, der Spieler II: Inferno. Ein Spiel von Menschen unserer Zeit*, D 1922,
Regie: Fritz Lang | 191
- Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse*, DDR 1954, Regie: Kurt Maetzig | 92, 194, 195, 213
- Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse*, DDR 1955, Regie: Kurt Maetzig | 92, 194, 195, 213
- Expeditionen ins Tierreich* (Serie), BRD 1965–, Regie: Heinz Sielmann u. a. | 165
- Faust*, D 1926, Regie: Friedrich W. Murnau | 188
- Frauenschicksale*, DDR 1952, Regie: Slatan Dudow | 208, 209
- Fridericus*, D 1937, Regie: Johannes Meyer | 133
- Fünf Millionen suchen einen Erben*, D 1938, Regie: Carl Boese | 239
- Geniale Göttin*, USA 2017, Regie: Alexandra Dean | 234, 235
- Glückskinder*, D 1936, Regie: Paul Martin | 247
- Goya*, DDR 1971, Regie: Konrad Wolf | 201, 224
- Gritta von Rattenzuhausbeiuns*, DDR 1985, Regie: Jürgen Brauer | 131
- Halbte des Lebens*, DDR 1985, Regie: Herrmann Zschoche | 131
- Heimkehr*, D 1928, Regie: Joe May | 241
- Heißer Sommer*, DDR 1968, Regie: Joachim Hasler | 133
- Herrscher des Urwalds*, B 1958, Regie: Heinz Sielmann, Henry Brandt | 165
- Hitlerjunge Quex*, D 1933, Regie: Hans Steinhoff | 117, 236
- Hitlers Frauen: Zarah Leander – Die Sängerin*, D 2001, Regie: Jörg Müllner, Ricarda Schlosshan | 249, 251
- Ich und die Kaiserin*, D 1933, Regie: Friedrich Holländer | 230, 238
- Ich war neunzehn*, DDR 1968, Regie: Konrad Wolf | 125, 138
- Inglourious Basterds*, USA 2009, Regie: Quentin Tarantino | 120, 134, 138, 139, 148, 149, 252, 253
- In the Mood for Love – Der Klang der Liebe*, HK/CHN 2000, Regie: Kar-Wai Wong | 27
- Jackie Brown*, USA 1997, Regie: Quentin Tarantino | 253
- Jew Süß*, UK 1934, Regie: Lothar Mendes | 176
- Jud Süß*, D 1940, Regie: Veit Harlan | 117, 176
- Kameradschaft*, D/F 1931, Regie: Georg Wilhelm Pabst | 232
- Kill Bill – Vol. 1*, USA/HK 2003, Regie: Quentin Tarantino | 253
- Kill Bill – Vol. 2*, USA 2004, Regie: Quentin Tarantino | 253
- Kolberg*, D 1945, Regie: Veit Harlan | 99, 117, 205
- Komödianten*, D 1941, Regie: Georg Wilhelm Pabst | 233

- Königskinder*, DDR 1962, Regie: Frank Beyer | 224
- Kreuzzug des Weibes*, D 1926, Regie: Martin Berger | 170
- Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*, D 1932, Regie: Slatan Dudow | 87, 90, 91, 95, 185, 208, 209
- La dolce vita/Das süße Leben*, I/F 1960, Regie: Federico Fellini | 135
- La strada/Das Lied der Straße*, I 1954, Regie: Federico Fellini | 133
- Madame DuBarry*, D 1919, Regie: Ernst Lubitsch | 90, 186
- Mädchen in Uniform*, D 1931, Regie: Leontine Sagan | 90, 107, 138, 198, 260
- Mamma Roma*, I 1962, Regie: Pier Paolo Pasolini | 28
- Manche mögen's heiß*, USA 1959, Regie: Billy Wilder | 226
- Marokko*, USA 1930, Regie: Josef von Sternberg | 242
- Matrix*, USA/AUS 1999, Regie: Lana Wachowski, Lilly Wachowski | 28
- Mauvaise graine*, F 1934, Regie: Alexander Esway, Billy Wilder | 226
- M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, D 1931, Regie: Fritz Lang | 191
- Melodie des Herzens*, D 1929, Regie: Hanns Schwarz | 146
- Menschen am Sonntag*, D 1930, Regie: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer | 226
- Metropolis*, D 1927, Regie: Fritz Lang | 28, 90, 128, 132, 133, 138, 146, 149, 182, 190, 236
- Mit dem Auto ins Morgenland*, D 1926, Regie: Willy Achsel | 133
- Münchhausen*, D 1943, Regie: Josef von Baky | 129, 196
- Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, D 1922, Regie: Friedrich W. Murnau | 188
- Ohm Krüger*, D 1941, Regie: Hans Steinhoff | 117
- Once Upon a Time in Hollywood*, USA/UK/CHN 2019, Regie: Quentin Tarantino | 253
- Operation Walküre – Das Stauffenberg-Attentat*, USA/D/I/E/F/J/UK 2008, Regie: Bryan Singer | 128
- Paracelsus*, D 1943, Regie: Georg Wilhelm Pabst | 233
- Phantom*, D 1922, Regie: Friedrich W. Murnau | 188
- Pulp Fiction*, USA 1994, Regie: Quentin Tarantino | 135, 253
- Queer Cinema – Eine Reise durch 100 Jahre deutschen Film*, D 2021, Regie: Daniel Konhäuser | 176, 198, 219
- Rotation*, DDR 1949, Regie: Wolfgang Staudte | 215
- Schicksal aus zweiter Hand*, BRD 1949, Regie: Wolfgang Staudte | 210
- Schicksal*, D/A 1942, Regie: Géza von Bolváry | 117
- Seinerzeit zu meiner Zeit*, D 1944, Regie: Boleslaw Barlog | 168, 169
- Sein letzter Befehl*, USA 1928, Regie: Josef von Sternberg | 228, 243
- Sein oder Nichtsein – Heil Hamlet*, USA 1942, Regie: Ernst Lubitsch | 186, 187
- Shanghai-Express*, USA 1932, Regie: Josef von Sternberg | 242
- Solo Sunny*, DDR 1980, Regie: Konrad Wolf | 125, 224
- Sonnensucher*, DDR 1958/1972, Regie: Konrad Wolf | 195, 201
- Spur der Steine*, DDR 1966, Regie: Frank Beyer | 129, 133, 138, 139, 149
- Stadt Anatol*, D 1936, Regie: Viktor Tourjansky | 212
- Symphonie der Liebe*, CS 1933, Regie: Gustav Machatý | 234
- The Strange Woman*, USA 1946, Regie: Edgar G. Ulmer | 235
- Tiere im Schatten der Grenze*, BRD 1988, Regie: Heinz Sielmann | 164

Tiger & Dragon, RC/HK/USA/CHN 2000, Regie: Ang Lee | 27
Tragödie der Liebe, D 1923, Regie: Joe May | 166
Unser täglich Brot, DDR 1949, Regie: Slatan Dudow | 92, 207, 208
Unterwelt, USA 1927, Regie: Josef von Sternberg | 243
Ursula, DDR/CH 1978, Regie: Egon Günther | 99
Variété, D 1925, Regie: Ewald André Dupont | 170
Vögel über Haff und Wiesen, D 1938, Regie: Heinz Sielmann | 164
Westfront 1918, D 1930, Regie: Georg Wilhelm Pabst | 232
Wunschkonzert, D 1940, Regie: Eduard von Borsody | 166
Zimmerleute des Waldes, BRD 1955, Regie: Heinz Sielmann | 164

Songs und Onlinevideos

Deutschlandspiegel 68/1960 (Filmmagazin vom 27.5.1960), in: Bundesarchiv,
<https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/589607> | 245
Einheitsfrontlied (1934), Interpret: Ernst Busch, Musik: Hanns Eisler, Text: Bertolt Brecht,
 in: YouTube, Ernst Busch – Thema, 9.11.2014,
<https://www.youtube.com/watch?v=zXEMrg9FgvM> | 184
Falling in Love Again (1930), Interpretin: Marlene Dietrich, Musik: Friedrich Holländer,
 Text: Sammy Lerner, in: YouTube, the78prof, 11.6.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=dhJuu7Y-hww> | 230
Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt (1930), Interpretin: Marlene Dietrich, Musik:
 Friedrich Holländer, Text: Friedrich Holländer, in: YouTube, MarleneDietrichVideo,
 16.8.2012, <https://www.youtube.com/watch?v=4pDjmBy03z8> | 230
Ich brech' die Herzen der stolzesten Frau'n (1938), Interpret: Heinz Rühmann, Musik: Lothar
 Brühne, Text: Bruno Balz, in: YouTube, GianMarco Tavazzani, 22.12.2020,
<https://www.youtube.com/watch?v=xSFfXCbrvqM&t=26s> | 239
Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehn! (1942), Interpretin: Zarah Leander, Musik:
 Michael Jary, Text: Bruno Balz, in: YouTube, Cornovier, 11.9.2008,
<https://www.youtube.com/watch?v=LFKM2VYDPjg> | 249
Insulanerlied (1949), Interpretin: Edith Schollwer, Musik: Günter Neumann, Text: Günter
 Neumann, in: YouTube, Edith Schollwer – Thema, 15.6.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=E2fEOt-klmw> | 162
Raus mit den Männern aus dem Reichstag (1926), Interpretin: Claire Waldoff, Musik:
 Friedrich Holländer, Text: Friedrich Holländer, in: YouTube, Claire Waldoff – Thema,
 28.1.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=GJh16InwFmk> | 231
Sielmanns Vision: Biotop statt Todesstreifen (NDR-Fernsehbeitrag vom 23.9.2019), in: Nord-
 deutscher Rundfunk [nicht länger abrufbar] | 164
Solidaritätslied (1932), Interpret: Ernst Busch, Musik: Hanns Eisler, Text: Bertolt Brecht, in:
 YouTube, Rongart, 30.7.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=G8AaG5SSrdQ> | 185

Verzeichnis der Internetquellen

In diesem Verzeichnis sind Links zu Quellen aufgeführt, auf die wir ausschließlich über das Internet zugegriffen haben. Von Zeitungsartikeln abgesehen, dürften die meisten dieser Quellen in gedruckter Form nicht vorliegen. Viele der Quellen haben zudem eine anonyme Autor_innenschaft. Das Verzeichnis der Internetquellen wurde erstellt von Johann Pibert.

- Anonym: 18. April 1965 – „Expeditionen ins Tierreich“ startet, in: *Westdeutscher Rundfunk*, 18.4.2015, <https://www1.wdr.de/stichtag/stichtag8954.html>.
- Anonym: 70 Jahre auf der Bühne, in: *Nordwest-Zeitung*, 1.10.1959, https://www.wiso-net.de/document/NOWH__3829cbe5893dd6c50ac29e8685f6e08001f219b0.
- Anonym: Alfred Hirschmeier, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/alfred-hirschmeier_ca710849c378426b9884388c9b0f4280.
- Anonym: Alles bewegt sich – Babelsberg in der Weimarer Republik, in: *filmportal.de*, <https://www.filmportal.de/thema/alles-bewegt-sich-babelsberg-in-der-weimarer-republik>.
- Anonym: Appellantin: Ida Wüst. Antrag abgelehnt, in: *Der Spiegel*, 27.9.1947, <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41121975.html>.
- Anonym: Biografie, in: *Ernst Busch-Gesellschaft*, <http://www.ernst-busch.org/ernstbusch/biografie/>.
- Anonym: Billy Wilder, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/billy-wilder_a3ad588a4fca4b2a91b2447031715418.
- Anonym: Conrad Veidt, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/conrad-veidt_b591556003274a50a97caba1e0536c30.
- Anonym: Dank allen Künstlern und Mitarbeitern. Vom Empfang beim Präsidenten, in: *Neues Deutschland*, 11.3.1954, https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP2532889X-19540311-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=2.
- Anonym: Das zweite Ende von Klement Gottwald, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 5.1.2010, <https://www.pnn.de/potsdam/das-zweite-ende-von-klement-gottwald/22186240.html>.
- Anonym: Die möchte ich sehn! – Edith Schollwer, in: *HÖRZU*, 22.4.1956, <https://www.günter-neumann-stiftung.de/edith-schollwer>.
- Anonym: Die Ufa-Lehrschau und die Deutsche Filmakademie, in: *filmportal.de*, <https://www.filmportal.de/thema/die-ufa-lehrschau-und-die-deutsche-filmakademie>.
- Anonym: Edith Schollwer, in: *IMDb*, <https://www.imdb.com/name/nm0774627/>.
- Anonym: Eduard von Winterstein, in: *IMDb*, <https://www.imdb.com/name/nm0903235/>.
- Anonym: Ernst Busch, in: *Gedenkstätte Deutscher Widerstand*, https://www.gdw-berlin.de/vertiefung/biografien/personenverzeichnis/biografie/view-bio/ernst-busch/?no_cache=1.
- Anonym: Ernst Lubitsch, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/ernst-lubitsch_1594a2cee028453f9001bf090cc6f8aa.
- Anonym: F. W. Murnau, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/f-w-murnau_5c59e59709994b85afc6715f2286dce3.

- Anonym: Feierliche Namensgebung für den Heiner-Carow-Platz. Pressemitteilung Nr. 196 vom 29.03.2012, in: *potsdam.de*, <https://www.potsdam.de/content/196-feierliche-namensgebung-fuer-den-heiner-carow-platz>.
- Anonym: Festlicher Empfang der Regierung. Hohe Gäste im Hause der Ministerien, in: *Neues Deutschland*, 8.10.1955, <https://dfg-viewer.de/show/?set%5Bmets%5D=https://content.staatsbibliothek-berlin.de/zefys/SNP2532889X-19551008-0-0-0-0.xml>.
- Anonym: Filmographie Willy Schiller. Filme aus den Studios in Babelsberg, in: *Filmmuseum Potsdam*, <https://www.filmmuseum-potsdam.de/Filmographie-Willy-Schiller.html>.
- Anonym: Filmpionier und Mogul. Das Imperium des Joe May (Beschreibung), in: *edition text+kritik*, <https://www.etk-muenchen.de/search/Details.aspx?SeriesID=SW187&ISBN=9783869168630>.
- Anonym: Friedrich Hollaender, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/friedrich-hollaender_93c02da025ee4360bc28157fc4ae48ab.
- Anonym: Friedrich Hollaender, in: *Stiftung Deutsches Kabarettarchiv*, <https://kabarett.de/kabarettist-innen/friedrich-hollaender/>.
- Anonym: G. W. Pabst, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/g-w-pabst_c5b49311e6c44fafa3c1329cc833aca4.
- Anonym: Gartenstadt Drewitz, in: *potsdam.de*, <https://www.potsdam.de/gartenstadt-drewitz>.
- Anonym: Genosse Günther Simon. Nachruf des Zentralkomitees, in: *Neues Deutschland*, 27.6.1972, https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP2532889X-19720627-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=2.
- Anonym: Gestaltungswettbewerb für den Boulevard des Films startet. Pressemitteilung Nr. 239 vom 03.05.2021, in: *potsdam.de*, <https://www.potsdam.de/239-gestaltungswettbewerb-fuer-den-boulevard-des-films-startet>.
- Anonym: Goethepreis für Annette Kolb, in: *Nordwest-Zeitung*, 29.8.1955, https://www.wiso-net.de/document/NOWH__8e1dc7747b0281c1698191c4de6d3c40c2e5913c.
- Anonym: Günther Simon, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/guenther-simon_d99eb1e26c26431398694a6e2a1352ba.
- Anonym: Günther Simon gestorben, in: *Neues Deutschland*, 26.6.1972, https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP2532889X-19720626-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=2.
- Anonym: Hedy Lamarr, in: *Informatik Aktuell*, 9.11.2020, <https://www.informatik-aktuell.de/persoenlichkeiten-der-informatik/hedy-lamarr.html>.
- Anonym: Heinrich George, in: *Stiftung Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen*, <https://www.stiftung-hsh.de/geschichte/speziallager/haftschicksale/heinrich-george/>.
- Anonym: Heinz Rühmann, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/heinz-ruehma_nn_099d6835b3754e6c9d26ec4d910238e5.
- Anonym: „Herrscher des Urwalds“: Heinz Sielmanns Traum von Afrika wird wahr, in: *Heinz Sielmann Stiftung*, <https://www.sielmann-stiftung.info/newsletter/newsletter-2017-04-sielmann-leben.php?sti=78411010343762644>.
- Anonym: Hilpert sagt Ehrung für Winterstein ab, in: *Nordwest-Zeitung*, 11.1.1957, https://www.wiso-net.de/document/NOWH__5a066ae586f61a232a7d93f50c59ebc8c50584d3.

- Anonym: Historie (Jahr 1963), in: *Deutscher Filmpreis*, <https://www.deutscher-filmpreis.de/historie/>.
- Anonym: Ida Wüst, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/ida-wuest_f2d2440b4854456d8590e8cd79fd43a6.
- Anonym: Joe May. Regisseur und Produzent (Beschreibung), in: *CineGraph*, <http://www.cinegraph.de/cgbuch/cgbuch3.html>.
- Anonym: Josef von Sternberg, in: *kino.de*, <https://www.kino.de/star/josef-von-sternberg/>.
- Anonym: Karl Freund, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/karl-freund_06f5fc509fda4e3990c8f257416a3af3.
- Anonym: Käte Haack, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/kaete-haack_a31434b299944fbbb068bb74aff63bd5.
- Anonym: Käthe Haack, in: *IMDb*, <https://www.imdb.com/name/nm0351734/>.
- Anonym: Konrad Wolf, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/konrad-wolf_763849fa3ea84b50a6d3ef1da3fee547.
- Anonym: Lilian Harvey, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/lilian-harvey_ec568bbdeb58450d9a8ad24719ecd26f.
- Anonym: Maly Delschaft – Schauspielerin, in: *CineGraph*, http://www.cinegraph.de/lexikon/Delschaft_Maly/biografie.html.
- Anonym: Marlene Dietrich, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/marlene-dietrich_87af2a09f0fd423da68abf414959d912.
- Anonym: Medienstadt Babelsberg und Gartenstadt Drewitz – Neue Filme, Neue Bauten (Geführte Radtour), in: *potsdam.de*, <https://www.potsdam.de/event/medienstadt-babelsberg-und-gartenstadt-drewitz-neue-filme-neue-bauten-gefuehrte-radtour>.
- Anonym: Medienstandort. Traumfabrik Babelsberg, in: *potsdam.de*, <https://www.potsdam.de/medienstandort>.
- Anonym: Nach dem zehnten Film ist wirklich Schluss, in: *Gala.de*, 27.6.2021, <https://www.gala.de/stars/news/quentin-tarantino---nach-dem-zehnten-film-ist-wirklich-schluss-22466994.html>.
- Anonym: Nachlässe von Heinrich George und Berta Drews in der Akademie der Künste, in: *Akademie der Künste*, 9.1.2006, https://www.adk.de/de/presse/index.htm?we_objectID=2426.
- Anonym: Oskar Messter, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/oskar-messter_95edc384ff074aa99cd1502202a1591.
- Anonym: Paul Wegener, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/paul-wegener_a6d4114247984e08ab8ce71d87477e0e.
- Anonym: *Phantom*, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/film/phantom_ac3177fc867140d8898e646db498c207.
- Anonym: Potsdam entdecken, in: *potsdam.de*, <https://www.potsdam.de/potsdam-entdecken>.
- Anonym: Robert Baberske, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/robert-baberske_e_83ae5977e1d546d9b93c5215a86ea4ef.
- Anonym: Schauspieler Eduard von Winterstein gestorben. Der Älteste der alten Garde starb kurz vor seinem 90. Geburtstag, in: *Nordwest-Zeitung*, 25.7.1961, https://www.wiso-net.de/document/NOWH__2d45dee3dae4118a433c91f1538add8418bf950a.

- Anonym: Schauspieler tödlich verunglückt, in: *Nordwest-Zeitung*, 21.10.1957, https://www.wiso-net.de/document/NOWH__c1ecfaef0eeac295024a179356d9d6416af93ca8.
- Anonym: Schauspielerin Edith Schollwer ist tot, in: *Rheinische Post*, 3.10.2002, <https://www.günter-neumann-stiftung.de/edith-schollwer>.
- Anonym: Seinerzeit zu meiner Zeit, in: *Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung*, <https://www.murnau-stiftung.de/filmtheater/kinoprogramm/seinerzeit-zu-meiner-zeit>.
- Anonym: Singen der Lieder der deutschen Arbeiterbewegung. Bundesweites Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe, in: *Deutsche UNESCO-Kommission*, <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-deutschland/lieder-arbeiter>.
- Anonym: Slatan Dudow, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/slatan-dudow_950f41d538f1472da50c4bb020827b82.
- Anonym: Spielräume – Aus der Werkstatt des Filmszenographen Alfred Hirschmeier, in: *Filmmuseum Potsdam*, <https://www.filmmuseum-potsdam.de/Spielraeume---Aus-der-Werkstatt-des-Filmszenographen-Alfred-Hirschmeier.html>.
- Anonym: Über Lilian Harvey. Ein Glückskind schufte für seine Karriere und hat Pech in der Liebe, in: *Filmmuseum Potsdam*, <https://www.filmmuseum-potsdam.de/Ueber-Lilian-Harvey.html>.
- Anonym: Vor 50 Jahren starb Ufa-Star Lilian Harvey, in: *Die Rheinpfalz*, 27.7.2018, https://www.rheinpfalz.de/kultur_artikel,-vor-50-jahren-starb-ufa-star-lilian-harvey-_arid,1224892.html.
- Anonym: Wilkening, Albert. Biographische Angaben aus dem Handbuch „Wer war wer in der DDR?“, in: *Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur*, <https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/kataloge-datenbanken/biographische-datenbanken/albert-wilkening>.
- Anonym: Willy A. Kleinau, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/willy-a-kleinau_b70f3566b8334fb5ac58f08b50214c36.
- Anonym: Willy Schiller, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/willy-schiller_2acd78a6ce354514a54b35d0ace20b60.
- Badenhausen, Rolf: Lang, Fritz, in: *Deutsche Biographie*, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz47821.html#ndbcontent>.
- Belach, Helga, Wolfgang Jacobsen: *Anders als die Andern* (1919). Dokumente zu einer Kontroverse, in: *CineGraph*, http://www.cinegraph.de/cgbuch/b2/b2_03.html.
- Berg, Guido: Schwulsein in der DDR, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 7.6.2011, <https://www.pnn.de/potsdam/schwulsein-in-der-ddr/21954268.html>.
- Bock, Hans-Michael: Erich Engel, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/erich-engel_0eddb0c79e21474ead15b1896957b120.
- Bock, Hans-Michael: Georg Wilhelm Pabst, in: *CineGraph*, http://www.cinegraph.de/lexikon/Pabst_GW/biografie.html.
- Brandlmeier, Thomas: Im Porträt: Regisseur Joe May, in: *filmdienst.de*, 3.12.2018, <https://www.filmdienst.de/artikel/14668/im-portrat-regisseur-joe-may>.
- Bundeszentrale für politische Bildung: Partei des Demokratischen Sozialismus (PDS), in: *bpb.de*, <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/politiklexikon/17995/partei-des-demokratischen-sozialismus-pds>.

- Burton, John F.: Heinz Sielmann: Oral History Transcription, in: *CiteSeerX*, 2004, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.492.932&rep=rep1&type=pdf>.
- Buss, Esther: Zum Sternerweichen. Hedy Lamarr im Zeughauskino, in: *Tagesspiegel Online*, 7.8.2019, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/hedy-lamarr-im-zeughauskino-zum-sternerweichen/24879998.html>.
- Buß, Christian: Bei diesen Filmen und Serien hat Tarantino geklaut. „Once Upon a Time in Hollywood“, in: *Spiegel Online*, 17.8.2019, <https://www.spiegel.de/kultur/kino/once-upon-a-time-in-hollywood-wo-quentin-tarantino-geklaut-hat-a-1281669.html>.
- Bü., K.: Erinnerung an Willy A. Kleinau im Filmmuseum, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 15.11.2007, <https://www.pnn.de/kultur/erinnerung-an-willy-a-kleinau-im-filmmuseum/22033426.html>.
- César, Joschka: Joe May, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/joe-may_740924e490534a5699729db1d8c6cd37.
- Ch: Unvergessener „Thälmann“. Zum Tode des Schauspielers Günther Simon, in: *Neue Zeit*, 28.6.1972, https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzfzfs%2F5NP2612273X-19720628-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=7&cHash=6636b17316a8bbc3495a895534d50f74.
- Chin, Daryl: Murnau, Friedrich Wilhelm (1888–1931), in: *glbtqarchive.com*, http://www.glbtqarchive.com/arts/murnau_fw_A.pdf.
- CineGraph: Asta Nielsen, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/asta-nielsen_485e2acc873649f68c623508ddcef5bb.
- CineGraph: Wolfgang Staudte, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/wolfgang-staudte_a85453c56600403abecel694da45446.
- Conrad, Andreas: Wie man den Nachlass von Marlene Dietrich online erforschen kann. 90 Jahre „Der Blaue Engel“, in: *Tagesspiegel Online*, 1.4.2020, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/90-jahre-der-blaue-engel-wie-man-den-nachlass-von-marlene-dietrich-online-erforschen-kann/25701448.html>.
- Cornils, Martin: Ruf nach Zensur, in: *Kieler Nachrichten*, 7.9.1919, http://www.cinegraph.de/cgbuch/b2/b2_03.html.
- Dehenauw, Romina: Hedy Lamarr, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/person/hedy-lamarr_671069ddf2ce4bb2826c0ff75fac3a91.
- Deutsches Filmmuseum: *To Be or Not to Be*, in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/film/to-be-or-not-to-be_60834d67066b463b8c7254c171cf2106.
- Dorgerloh, Annette: Scenographic Turn. Vom Plot zum Raumbild. Ein Forschungsprojekt zur Geschichte der Filmszenographie der DEFA und ihrer Vorläufer, in: *kunsttexte.de*, 2010, Nr. 2, 1–7, http://www.kunsttexte.de/index.php?id=6&tx_zjdspaceviewer_viewer%5Buuid%5D=af8d4c37-a7f1-4431-acdc-8f104085664e&tx_zjdspaceviewer_viewer%5Baction%5D=showItem&tx_zjdspaceviewer_viewer%5Bcontroller%5D=Viewer&cHash=9a01c6d847d54272b862250dad51d99c.
- dpa: „Winnetou des Ostens“: Gojko Mitić für Lebenswerk geehrt, in: *Süddeutsche Zeitung*, 13.12.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/film-berlin-winetou-des-ostens-gojko-mitic-fuer-lebenswerk-geehrt-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-191213-99-136323>.

- dpa/JaHa: Quentin Tarantino bekommt Straße in Babelsberg, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 28.7.2009, <https://www.pnn.de/potsdam/quentin-tarantino-bekommt-strasse-in-babelsberg/21928902.html>.
- Dudow, Slatan: Die Filmkunst vor großen Entscheidungen. Ein Diskussionsbeitrag von Slatan Dudow, in: *Neues Deutschland*, 30.3.1961, https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP2532889X-19610330-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=4&cHash=b10263af472d2d5dc2efce2b8f6bba91.
- Erich Pommer Institut: Über uns. Erich Pommer, in: *Erich Pommer Institut*, <https://www.epi.media/ueberuns/>.
- Fiedler, Heinz: Spezialität: Schwiegermütter, in: *Sächsische Zeitung*, 7.12.2019, https://www.wiso-net.de/document/SZO__a3840883d71c06bb35bf485ab50e016ba59d5f56.
- Fiedler, Heinz: Welch' dramatisches Ende, in: *Sächsische Zeitung*, 7.2.2020, https://www.wiso-net.de/document/SZO__b94ded456dcad5ec49bb537780e4a3570ea0f043.
- Fiedler, Heinz: Wie der echte August, in: *Sächsische Zeitung*, 20.5.2006, https://www.wiso-net.de/document/SZO__e5b123b688812126cea09a9cca8f739635dc784a.
- Förster, Birte: Die vergessenen Filmstars von Groß Glienicke. Bürgerprojekt, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 29.7.2020, <https://www.pnn.de/potsdam/buergerprojekt-die-vergessenen-filmstars-von-gross-glienicke/26048906.html>.
- Gass, Lars Henrik: Sprache der Untertanen, in: *filmdienst.de*, 12.1.2021, <https://www.filmdienst.de/artikel/45697/lars-henrik-gass-kunst-lasst-sich-nicht-vermitteln>.
- Gruber, Angela: Verführerin mit Erfindergeist, in: *Spiegel Online*, 30.12.2016, <https://www.spiegel.de/netzwelt/web/hedy-lamarr-die-schoene-erfinderin-und-ihr-patent-a-1127892.html>.
- Gunkel, Christoph: „Huppa, huppa, muppa, muppa“. Frühe Tonfilme in den Zwanzigern, in: *Spiegel Online*, 3.2.2020, <https://www.spiegel.de/geschichte/babylon-berlin-und-der-wandel-zum-tonfilm-1929-a-0d6dcb1d-91ad-4f14-ae12-478994781e70>.
- Hall, Mordaunt: Mr. Jannings's Latest; German Film Genius Inspires All Those Working With Him, in: *The New York Times*, 3.7.1927, <https://www.nytimes.com/1927/07/03/archives/mr-jannings-latest-german-film-genius-inspires-all-those-working.html>.
- hema: Immer noch „Die Schönste“ – Uraufführung nach 45 Jahren, in: *Tagesspiegel Online*, 26.5.2002, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/immer-noch-die-schoenste-urauffuehrung-nach-45-jahren/315414.html>.
- Hoor, Christina: Paul Wegener 1874–1948, in: *Lebendiges Museum Online*, <https://www.dhm.de/lemo/biografie/biografie-paul-wegener.html>.
- Jacobsen, Wolfgang: Pabst, Georg Wilhelm, in: *Deutsche Biographie*, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz74387.html>.
- Jacobsen, Wolfgang: Pommer, Erich, in: *Deutsche Biographie*, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz68854.html#ndbcontent>.
- Jacobsen, Wolfgang: Sternberg, Josef von, in: *Deutsche Biographie*, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118753630.html#ndbcontent>.
- Jacobsen, Wolfgang: Veidt, Hans Walter Conrad, in: *Deutsche Biographie*, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz135939.html#ndbcontent>.

- Jäger, H. : Förderer und Verhinderer. Über Albert Wilkening, den Gentleman der Defa, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 12.5.2012, <https://www.pnn.de/kultur/foerderer-und-verhinderer-ueber-albert-wilkening-den-gentleman-der-defa/21838478.html>.
- Kabore, Valentin: Cinéma africain: Une statue immortalise Jean-Pierre Dikongué-Pipa à Ouagadougou, in: *LeFaso.net*, 25.2.2019, <http://lefaso.net/spip.php?article88207>.
- Karasek, Hellmuth: Der k. u. k. King von Hollywood. SPIEGEL-Redakteur Hellmuth Karasek über den achtzigjährigen Filmemacher Billy Wilder, in: *Der Spiegel*, 18.5.1986, <https://www.spiegel.de/kultur/der-k-u-k-king-von-hollywood-a-478c5fd3-0002-0001-0000-000013518633?context=issue>.
- Kasten, Jürgen: Nielsen, Asta Carla Sofie Amalie, in: *Deutsche Biographie*, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118587854.html#ndbcontent>.
- Kinothek Asta Nielsen: Pressemitteilung 02/2007, in: *Deutsches Filmmuseum*, <http://archiv.deutschesfilmmuseum.de/pre/res/pdf/PMappeAstaNielsenKL.pdf>.
- Kipp, Michaela: Josef von Sternberg 1894–1969, in: *Lebendiges Museum Online*, 14.9.2014, <https://www.dhm.de/lemo/biografie/biografie-josef-von-sternberg.html>.
- Kiss, Anna Luise: Citizen Science. Vom Gewinnen im Scheitern (Teil 1). Definitionen und Citizen-Science-Hype in einem filmwissenschaftlichen Bürger_innenforschungsprojekt, in: *Open-Media-Studies-Blog*, 6.5.2020, <https://zfmedienwissenschaft.de/online/open-media-studies-blog/citizen-science-1>.
- Kiss, Anna Luise: Citizen Science. Vom Gewinnen im Scheitern (Teil 2). Die Umsetzung von Basisanforderungen an ein filmwissenschaftliches Bürger_innenforschungsprojekt, in: *Open-Media-Studies-Blog*, 23.6.2020, <https://zfmedienwissenschaft.de/online/open-media-studies-blog/citizen-science-2>.
- Kiss, Anna Luise: Citizen Science. Vom Gewinnen im Scheitern (Teil 3). Projektverlauf, Erfahrungen und Zwischenbilanz eines filmwissenschaftlichen Bürger_innenforschungsprojekts, in: *Open-Media-Studies-Blog*, 3.9.2020, <https://zfmedienwissenschaft.de/online/open-media-studies-blog/citizen-science-vom-gewinnen-im-scheitern-teil-3>.
- Kollecker, Kerstin: Thiele, Hertha, in: *leipzig.de*, 2017, <https://www.leipzig.de/jugend-familie-und-soziales/frauen/1000-jahre-leipzig-100-frauenportraits/detailseite-frauenportraits/projekt/thiele-hertha/>.
- Kötzing, Andreas: Fanal für die Kunst. Verbotene Filme in der DDR, in: *Goethe-Institut*, Dezember 2015, <https://www.goethe.de/de/kul/film/20678775.html>.
- Kramer, Henri: Die Initiative Mitteschoen kündigt Protest an, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 27.09.2019, <https://www.pnn.de/potsdam/strassenumbenennungen-die-initiative-mitteschoen-kuendigt-protest-an/25063516.html>.
- Kramer, Henri: Nur wenige Straßen nach Frauen benannt. Ungleichgewicht in Potsdam, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 26.10.2019, <https://www.pnn.de/potsdam/ungleichgewicht-in-potsdam-nur-wenige-strassen-nach-frauen-benannt/25157126.html>.
- Kreckel, Manfred: Lubitsch, Ernst, in: *Deutsche Biographie*, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz54518.html#ndbcontent>.

- Kringiel, Danny: Sexbombe in geheimer Mission. Filmdiva Hedy Lamarr, in: *Spiegel Online*, 3.8.2011, <https://www.spiegel.de/geschichte/filmdiva-hedy-lamarr-sexbombe-in-geheimer-mission-a-947288.html>.
- Kulturarbeiter*in: KulturX. Der Wettbewerb um einen alternativen Begriff, in: *Kulturplattform Oberösterreich*, 17.3.2021, <https://kupf.at/blog/kulturx/>.
- Kühn, Volker: Friedrich Hollaender, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002592.
- Kühn, Volker: Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt. Ein Schimmel geht um die Welt, in: *bpb.de*, 3.8.2016, <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/sound-des-jahrhunderts/210233/von-kopf-bis-fuss-auf-liebe-eingestellt>.
- Lassenius, Robert: KONRAD-WOLF-ALLEE, Potsdam, in: *lassenius.de*, <http://cargocollective.com/lasseniusde/KONRAD-WOLF-ALLEE-Potsdam>.
- Levy, Sarah: Gierhals, Scheusal, Genie. Filmstar Emil Jannings, in: *Spiegel Online*, 17.10.2012, <https://www.spiegel.de/geschichte/erster-oscar-gewinner-emil-jannings-a-947762.html>.
- Maclean, Ruth: „Capital of African film“: the Burkina Faso festival celebrating continent’s movies, in: *The Guardian*, 27.2.2017, <https://www.theguardian.com/world/2017/feb/27/pan-africa-festival-of-film-projects-a-renewed-sense-of-optimism>.
- Masoner, Anna: Vom Hollywoodstar zur Erfinderikone. Zum 100. Geburtstag von Hedy Lamarr am 9. November, in: *fm4v3.orf.at*, 11.11.2014, <https://fm4v3.orf.at/stories/1749246/index.html>.
- Meyers, Janet: Dyke Goes to the Movies, in: *DYKE*, Nr. 2, 1976, <https://www.dykequarterly.com/2010/10/dyke-a-quarterly-no-2-dyke-goes-to-the-movies-by-janet-meyers.html>.
- Mitteschön! Initiative „Bürger für die Mitte“: AUFRUF!, in: *mitteschoen.de*, 27.9.2019, <https://www.mitteschoen.de/2019/09/27/aufruf/>.
- Molitor, Dorett: Zur Entstehung und zum Bestand der Szenographie-Sammlung des Filmmuseums Potsdam. Einblick in die Produktion und das Szenenbild des gescheiterten Filmprojekts *Mutter Courage und ihre Kinder* (1955) von Wolfgang Staudte, in: *kunsttexte.de*, 2014, Nr. 1, 1–14, http://www.kunsttexte.de/index.php?id=6&tx_zjdspaceviewer_viewer%5Buuid%5D=0843834d-8064-40b4-8a52-3f0b53d3ad4c&tx_zjdspaceviewer_viewer%5Baction%5D=showItem&tx_zjdspaceviewer_viewer%5Bcontroller%5D=Viewer&cHash=98badb4dad15854beb800944feab813.
- Moss, Stephen: Heinz Sielmann. Wildlife film-maker who pioneered the practice of placing cameras inside birds’ nests, in: *The Guardian*, 21.10.2006, <https://www.theguardian.com/environment/2006/oct/21/guardianobituaries.obituaries>.
- Mölleken, Alexandra: Hedy Lamarr – Leinwandgöttin und Erfinderin, in: *Deutsche Welle*, 16.8.2018, <https://p.dw.com/p/3398p>.
- Nicodemus, Katja: Das Mädchen von nebenan der 1930er-Jahre. 50. Todestag von Lilian Harvey, in: *deutschlandfunk.de*, 27.7.2018, https://www.deutschlandfunk.de/50-todestag-von-lilian-harvey-das-maedchen-von-nebenan-der.871.de.html?dram:article_id=423959.

- Nicodemus, Katja: Josef von Sternberg, Meister über Licht und Schatten. Vor 50 Jahren gestorben, in: *deutschlandfunk.de*, 22.12.2019, https://www.deutschlandfunk.de/vor-50-jahren-gestorben-josef-von-sternberg-meister-ueber.871.de.html?dram:article_id=466490.
- Oelschläger, Volker: So sah der Potsdamer „Bummelboulevard“ vor 40 Jahren aus, in: *Märkische Allgemeine*, 1.5.2019, <https://www.maz-online.de/Lokales/Potsdam/Brandenburger-Strasse-Seltene-Bilder-vom-Potsdamer-Bummelboulevard>.
- Pibert, Johann: Grundzüge einer affektiv-integrativen Filmpsychologie, in: *ffk Journal*, Nr. 4, 2019, 141–154, <http://ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=74>.
- Pibert, Johann: Filmuniversität zeigt „Das filmische Gesicht der Stadt Potsdam“, in: *BMBF Rahmenprogramm Geistes- und Sozialwissenschaften*, 8.9.2020, <https://www.geistes-und-sozialwissenschaften-bmbf.de/de/Filmuniversitaet-zeigt-Das-filmische-Gesicht-der-Stadt-Potsdam-2042.html>.
- Pibert, Johann: Praktiken audiovisueller Erfahrung. Möglichkeiten filmpsychologischer Untersuchung und Theoriebildung, in: *ffk Journal*, Nr. 5, 2020, 237–253, <http://ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=119>.
- Pibert, Johann: Vertikale Musikvideos. Filmpsychologische Analyse der Wirkung des Hochformats in Lena Meyer-Landruts *Don't Lie to Me*, in: *ffk Journal*, Nr. 6, 2021, 216–228, <http://ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=147>.
- Politbüro des Zentralkomitees der SED: Der Film ist die wichtigste aller Kunstarten, in: *Berliner Zeitung*, 29.7.1952, https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2F5NP26120215-19520729-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=4&cHash=1a882c9b787a409d0a61d1f9950eb09f.
- Poon, Linda: Mapping the Sexism of City Street Names, in: *bloomberg.com*, 4.11.2015, <https://www.bloomberg.com/news/articles/2015-11-04/mapping-the-sexism-of-street-names-in-major-cities>.
- Potsdam – Stadt für alle: Namensstreit in der neuen Mitte, in: *potsdam-stadtfueralle.de*, 29.10.2019, <http://potsdam-stadtfueralle.de/2019/10/29/namensstreit-in-der-neuen-mitte/>.
- Pothast, Jan Björn: Geburtstag von Hedy Lamarr/Tag des Erfinders. Erfinderische „femme fatale“, in: *Deutsches Patent- und Markenamt*, <https://www.dpma.de/dpma/veroeffentlichungen/aktuelles/patentefrauen/patentefrauen/hedylamarr/index.html>.
- Pönack, Hans-Ulrich: „Inglourious Basterds“. Hans-Ulrich Pönack über Tarantinos Nazi-Spektakel, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 19.8.2009, https://www.deutschlandfunkkultur.de/inglourious-basterds.1013.de.html?dram:article_id=169441.
- Princeton University Library: Wust, Ida, 1938–1939; Adolf Hitler Collection, 1912–1946, in: *Princeton University Library*, https://findingaids.princeton.edu/catalog/C0735_c0109.
- Prinz, Claudia, Lucia Halder: Lilian Harvey 1907–1968, in: *Lebendiges Museum Online*, 3.7.2015, <https://www.dhm.de/lemo/biografie/lilian-harvey>.
- Saary, Margareta: Pabst, Georg Wilhelm, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pabst_Georg.xml.

- Scheub, Ute: Marlene, wir lieben dir! Die letzte Ehre für eine „Vaterlandsverräterin“, in: *taz Berlin*, 14.5.1992, https://www.wiso-net.de/document/TAZ__9e1ef5baa86263153c7f87232f00f0395ba04ea4.
- Schneider, Lena: Was Film kann. Defa-Festival in Drewitz, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 17.9.2021, <https://www.pnn.de/kultur/defa-festival-in-drewitz-was-film-kann/27623284.html>.
- Schneider, Rolf: Die Kulturschaffenden. Ein Kollektivbegriff, der abgeschafft gehört, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 23.2.2021, https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-kulturschaffenden-ein-kollektivbegriff-der-abgeschafft.1005.de.html?dram:article_id=492908.
- Schröder, Christian: Seh'n Se, das war Berlin. Die letzte „Insulanerin“: zum Tod von Edith Schollwer, in: *Tagesspiegel Online*, 4.10.2002, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/sehn-se-das-war-berlin-die-letzte-insulanerin-/351672.html>.
- Schwarzer, Alice: Die Abrechnung einer Tochter, in: *EMMA*, 1.3.1993, <https://www.emma.de/artikel/marlene-dietrich-die-abrechnung-einer-tochter-263168>.
- Spieß, Eberhard: Messter, Oskar, in: *Deutsche Biographie*, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118783491.html#ndbcontent>.
- Stannard, Blair: Georg Wilhelm Pabst. IMDb Mini Biography, in: *IMDb*, https://www.imdb.com/name/nm0655065/bio?ref_=nm_ov_bio_sm.
- Steinhausen, Erika: Heinz Sielmann. Naturforscher und Tierfilmer (1916–2007), in: *Portal Rheinische Geschichte*, <http://rheinische-geschichte.lvr.de/Persoenlichkeiten/heinz-sielmann/DE-2086/lido/57c94fbc7b3b3.41256877>.
- Stens, Peter: Conrad Veidt Society, in: *Conrad Veidt Society*, <http://www.conrad-veidt-society.de/index.html>.
- Stiasny, Philipp: *Hitlerjunge Quex* (D 1933, Regie: Hans Steinhoff). Filmeinführung vom 13. September 2011, *Stiftung Deutsches Historisches Museum*, https://www.dhm.de/fileadmin/medien/relaunch/zeughauskino/Stiasny_Hitlerjunge_Quex.pdf.
- Tomiczek, Harry: In der Nacht auf Donnerstag ist der Filmregisseur Billy Wilder im Alter von 95 Jahren in seinem Heim in Los Angeles einer Lungenentzündung erlegen, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30.3.2002, https://www.wiso-net.de/document/NZZ__2d21bead2970483171f78091c8ff9f077bec2ace.
- Universität Erfurt: Kino in der DDR, *projekte.uni-erfurt.de*, <https://projekte.uni-erfurt.de/ddr-kino/>.
- VERIMAG: THE SEVEN. Filmreif Wohnen in Babelsberg, in: *theseven-babelsberg.de*, <https://theseven-babelsberg.de/konzept/>.
- Vogel, Isolde, Gabi Wuttke: „Kulturschaffende“. Warum dieser Begriff eine Alternative braucht, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 25.4.2021, https://www.deutschlandfunkkultur.de/kulturschaffende-warum-dieser-begriff-eine-alternative.1013.de.html?dram:article_id=496260.
- von Winterstein, Eduard: Wahl des Besseren, in: *Neues Deutschland*, 25.7.1961, https://dfg-viewer.de/show?id=9&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP2532889X-19610725-0-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=4.

- Walk, Ines: Alfred Hirschmeier, in: *DEFA-Stiftung*, <https://www.defa-stiftung.de/defa/kuenstlerinnen/kuenstlerin/alfred-hirschmeier/>.
- Walk, Ines: Erich Engel, in: *DEFA-Stiftung*, <https://www.defa-stiftung.de/defa/kuenstlerin/erich-engel/>.
- Walk, Ines: Günther Simon, in: *DEFA-Stiftung*, <https://www.defa-stiftung.de/defa/kuenstlerin/guenther-simon/>.
- Walk, Ines: Willy A. Kleinau, in: *DEFA-Stiftung*, <https://www.defa-stiftung.de/defa/kuenstlerin/willy-a-kleinau/>.
- Warnecke, Peter: Biographie Albert Wilkening, in: *Filmmuseum Potsdam*, <https://www.filmmuseum-potsdam.de/Biographie-Albert-Wilkening.html>.
- Warnecke, Peter: Lilian Harvey, in: *Filmmuseum Potsdam*, <https://www.filmmuseum-potsdam.de/Lilian-Harvey.html>.
- Warnecke, Peter: Willy A. Kleinau, in: *Filmmuseum Potsdam*, <https://www.filmmuseum-potsdam.de/index.php?shortCutUrl=Willy-A-Kleinau>.
- Wegener, Paul: Die künstlerischen Möglichkeiten des Films (Vortrag 1916), in: *filmportal.de*, https://www.filmportal.de/sites/default/files/p000329_slg_wegener_filmschriften_01.pdf.
- Wehrstedt, Norbert: „Die Schönste“: Der erste Defa-Zensurfall im Kino der DDR wurde rekonstruiert und ist auf zwei DVD erstklassig zu verfolgen. Der Westen leuchtet – aber nicht zu sehr und nicht zu bunt, in: *Leipziger Volkszeitung*, 16.1.2004, https://www.wiso-net.de/document/LVZ__141bb0fa45c586a6bbfdd23b0faec52c28807a58.
- Wehrstedt, Norbert: Vor 100 Jahren ist Willy A. Kleinau geboren, einer der Defa-Stars der 50er, tödlich verunglückt vor 50 Jahren. Ein zweiter Heinrich George, in: *Leipziger Volkszeitung*, 12.11.2007, https://www.wiso-net.de/document/LVZ__200711120626244426000202/hidist/75?all=.
- Wenk, Erik: Ideen für den Boulevard des Films gesucht. Sanierung der Brandenburger Straße, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 7.5.2021, <https://www.pnn.de/potsdam/sanierung-der-brandenburger-strasse-ideen-fuer-den-boulevard-des-films-gesucht/27159924.html>.
- Wiens, Bernhard: Schmucke Fassade vor schmutzigen Feldzügen, in: *TELEPOLIS*, 17.4.2021, <https://www.heise.de/tp/features/Schmucke-Fassade-vor-schmutzigen-Feldzuegen-6015800.html>.
- Wiepking, Emma: Hedy Lamarr: Hollywood-Star, Sexsymbol, verkanntes Genie, in: *musikexpress.de*, <https://www.musikexpress.de/hedy-lamarr-hollywood-star-sexsymbol-verkanntes-genie-1831787/>.
- Wikipedia: DEFA, in: *wikipedia.org*, <https://de.wikipedia.org/wiki/DEFA>.
- Wydra, Thilo: Die Verkannte. Arte-Film über Hedy Lamarr, in: *Tagesspiegel Online*, 15.10.2020, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/arte-film-ueber-hedy-lamarr-die-verkannte/26278852.html>.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:	Die Open-Air-Installation <i>Das filmische Gesicht der Stadt Potsdam</i> stellte vom 8.9. bis zum 4.10.2020 vor dem Filmmuseum Potsdam Filmschaffende vor, die mit einem Straßennamen geehrt wurden. Foto: Dieter Chill	12
Abbildung 2:	Ein Denkmal in Ouagadougou würdigt die Filmemacher_innen Burkina Fasos. Foto: Sputnikilt, Wikipedia. Dieses Foto ist lizenziert unter „Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported (CC BY-SA 3.0)“. Es wurden keine Änderungen vorgenommen	18
Abbildung 3:	Aus der heterogenen Assemblage der Filmstadt Potsdam wurde die filmische Straßenlandschaft als Untersuchungsgegenstand ausgewählt. Gezeichnet von Anastasia Voloshina, nach einer Vorlage von Anna Luise Kiss	24
Abbildung 4:	Modell der lokalen Assemblage der Filmstadt Potsdam. Die Symbole stehen für die vielen heterogenen filmischen Elemente, die in Potsdam zu finden sind. Tritt ein neues filmisches Element in die Filmstadt-Assemblage ein, dann wird dieses durch das bestehende Beziehungsgefüge definiert. Zugleich trägt das neue Element zur Definition des Beziehungsgefüges bei. Gezeichnet von Anastasia Voloshina, nach einer Vorlage von Anna Luise Kiss	48
Abbildung 5:	Die abstrakt gestaltete digitale Filmstadt Potsdam stellt die Fundorte dar, an denen wiederkehrend oder besonders markant filmische Artefakte in Potsdam gefunden wurden. Gezeichnet von Anastasia Voloshina, nach einer Skizze von Anna Luise Kiss	59
Abbildung 6:	Straßenschild der Asta-Nielsen-Straße als Beispiel für die Würdigung von Pionier_innen des frühen Kinos in Drewitz. Foto: Dieter Chill/Landeshauptstadt Potsdam	89
Abbildung 7:	Straßenschild der Friedrich-W.-Murnau-Straße als Beispiel für die Würdigung von Stummfilm-Meistern in Drewitz. Foto: Dieter Chill/Landeshauptstadt Potsdam	90
Abbildung 8:	Straßenschild des Hertha-Thiele-Weges als Beispiel für die Würdigung von zum Widerstand in der Weimarer Republik gehörenden Filmschaffenden in Drewitz. Foto: Dieter Chill/Landeshauptstadt Potsdam	91
Abbildung 9:	Die Konrad-Wolf-Allee, von der verschiedene filmische Straßen abgehen, führt durch den Stadtteil Drewitz. Foto: Dieter Chill/Landeshauptstadt Potsdam	92
Abbildung 10:	Ein Weg in Drewitz ist dem Schauspieler Willy A. Kleinau gewidmet. Foto: Dieter Chill/Landeshauptstadt Potsdam	94
Abbildung 11:	Straßenschild des Ernst-Busch-Platzes in Drewitz. Foto: Dieter Chill/Landeshauptstadt Potsdam	95

Abbildung 12: Straßenschilder für den Regisseur Georg Wilhelm Pabst und die Schauspielerin Lilian Harvey auf dem Gelände des Studio Babelsberg. Foto: Dieter Chill	96
Abbildung 13: Die Marlene-Dietrich-Allee liegt direkt am Studio Babelsberg. Foto: Dieter Chill/Landeshauptstadt Potsdam	97
Abbildung 14: Zarah-Leander-Straße neben der Friedrich-Holländer-Straße auf dem Studiogelände in Babelsberg. Foto: Dieter Chill	98
Abbildung 15: Dieser Platz in Babelsberg wurde nach Hedy Lamarr benannt. Foto: Dieter Chill/Landeshauptstadt Potsdam	98
Abbildung 16: Dem Tierfilmer und Umweltaktivisten Heinz Sielmann ist in Groß Glienicke ein Ring gewidmet. Foto: Dieter Chill/Landeshauptstadt Potsdam	100
Abbildung 17: Straßenschilder in Groß Glienicke mit den Namen der Schauspielerinnen Ida Wüst (a), Käthe Haack (b) und Maly Delschaft (c) sowie der Kabarettistin und Schauspielerin Edith Schollwer (d). Foto: Dieter Chill/Landeshauptstadt Potsdam	102
Abbildung 18: Der Ernst-Lubitsch-Weg in Drewitz. Foto: Dieter Chill/Landeshauptstadt Potsdam	106
Abbildung 19: Mit der Conrad-Veidt-Straße ist in der filmischen Straßenlandschaft der Meilenstein des queeren Kinos <i>Anders als die Andern</i> aus dem Jahre 1919 mittelbar präsent. Foto: Dieter Chill/Landeshauptstadt Potsdam	108
Abbildung 20: Da in Drewitz bereits ein Weg nach Guido Seeber benannt worden war, konnte die Leitung des Studio Babelsberg auf diesen Namen nicht mehr zurückgreifen. Foto: Dieter Chill/Landeshauptstadt Potsdam	109
Abbildung 21: Auf dem Studiogelände in Babelsberg wurde der antifaschistische Regisseur Billy Wilder mit einem zentralen Platz geehrt. Foto: Dieter Chill	110
Abbildung 22: Als es 2019 drei historische Straßenverläufe auf dieser Fläche eines abgerissenen Gebäudes der Fachhochschule in Potsdams Mitte zu benennen galt, kam es zu öffentlichen Auseinandersetzungen. Foto der Baustelle aus dem Jahre 2020. Foto: Dieter Chill/Landeshauptstadt Potsdam	115
Abbildung 23: Die Benennung von Straßen nach den Schauspielern Emil Jannings (a) und Heinrich George (b) führte zu Diskussionen in der Stadtverordnetenversammlung. Foto: Dieter Chill/Landeshauptstadt Potsdam	118
Abbildung 24: Nachdem die Heiner-Carow-Straße auf dem Studiogelände in Babelsberg in Quentin-Tarantino-Straße umbenannt worden war, erfolgte mit einiger Verzögerung die Benennung eines Platzes in Kirchsteigfeld nach dem DEFA-Regisseur. Foto: Dieter Chill/Landeshauptstadt Potsdam	121

Abbildung 25: Das Logo des Begegnungszentrums „oskar“. Der Name geht auf die Adresse der Einrichtung zurück. Sie liegt in der Oskar-Meßter-Straße. Urheber: Begegnungszentrum „oskar.“	126
Abbildung 26: Eine Grafik auf der Außenfassade des „iCafés im Park“ auf der Konrad-Wolf-Allee zeigt eine Filmkamera und einen Filmstreifen. Foto: Dieter Chill/ Landeshauptstadt Potsdam	126
Abbildung 27: Ein Drempel in Drewitz erinnert an Konrad Wolf und seine Filme. Foto: Dieter Chill	126
Abbildung 28: Wer sich mit einem Einkaufswagen durch den Supermarkt Marlene bewegt, wird von einer Referenz auf Hollywood begleitet. Foto: Dieter Chill	127
Abbildung 29: Eine übergroße Filmklappe dient als Wegweiser zu den Geschäften in der Marlene-Dietrich-Allee. Foto: Dieter Chill	127
Abbildung 30: Entwurf des Ateliers Allgaier für die Gestaltung einer Außenfassade in Babelsberg. Grundlage bildete ein Standfoto zu dem Film <i>Der blaue Engel</i> . Urheber: Ulrich Allgaier	128
Abbildung 31: Ein Trafoshaus in Babelsberg in der Nähe des Studio Babelsberg und des Filmparks Babelsberg wurde von der Firma Art-EFX so gestaltet, als handele es sich um einen Kinoeingang. Foto: Anna Luise Kiss	130
Abbildung 32: Eines der Asta-Nielsen-Starporträts im Seminaris Avendi Hotel am S-Bahnhof Griebnitzsee. Foto: Svenja Milautzcki	130
Abbildung 33: Im Speisesaal des Filmhotels Lili Marleen sind eine Wand und die Tische filmisch gestaltet. Foto: Svenja Milautzcki	131
Abbildung 34: Historische Filmplakate dekorieren jenen Ausgang des S-Bahnhofes Babelsberg, der zum Thalia-Kino führt. Hier das Plakat zu dem Film <i>Die Launen der Nelly Burks</i> mit Mary Pickford. Foto: Svenja Milautzcki	132
Abbildung 35: Ein historischer Filmprojektor macht die Gäst_innen im Hotel Mercure auf das Filmmuseum und seine Techniksammlung aufmerksam. Foto: Anna Luise Kiss	134
Abbildung 36: Die Kaffeerösterei Buena Vida Coffee Club in Potsdam bedruckt einige ihrer To-go-Becher mit einem Zitat aus einem Quentin-Tarantino-Film. Foto: Anna Luise Kiss	135
Abbildung 37: Modell der Artefaktcluster der Filmstadt Potsdam. Die Echos der filmischen Elemente bringen ein filmspezifisches Motivcluster, ein personen- bzw. figurespezifisches Motivcluster und ein Materialcluster hervor. Gezeichnet von Anastasia Voloshina, nach einer Vorlage von Anna Luise Kiss	139
Abbildung 38: Modell der zirkulären filmbezogenen räumlichen Praxis der Filmstadt Potsdam. Die lokale Filmstadt-Assemblage trägt zur Bildung eines Vorstellungsbildes von Potsdam als Filmstadt bei. Dieses Vorstellungsbild prägt wiederum die lokale Filmstadt-Assemblage. Gezeichnet von Anastasia Voloshina, nach einer Vorlage von Anna Luise Kiss	150

Abbildung 39: Modell der globalen Assemblage der Filmstädte, die von lokalen Filmstadt-Assemblagen gebildet wird und ein Vorstellungsbild von Filmstädten im Allgemeinen hervorbringt. Das Vorstellungsbild wirkt in einem zirkulären Prozess zurück auf die globale Assemblage. Gezeichnet von Anastasia Voloshina, nach einer Vorlage von Anna Luise Kiss	151
Abbildung 40: Psychologisches Wirkungsmodell der Kurzbiografien. Entwickelt von Johann Pibert	255

Abbildungsverzeichnis des biografischen Teils

Abbildung 41: Edith Schollwer. Deutsche Kinemathek: Archiv	162
Abbildung 42: Heinz Sielmann. ©Heinz Sielmann Stiftung	165
Abbildung 43: Ida Wüst. Deutsche Kinemathek: Archiv	166
Abbildung 44: Käthe Haack. picture alliance/Karl Ludwig Haenchen	168
Abbildung 45: Maly Delschaft. ©DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer	170
Abbildung 46: Asta Nielsen. Ross-Verlag	174
Abbildung 47: Conrad Veidt. Deutsche Kinemathek: Archiv	177
Abbildung 48: Eduard von Winterstein. ©DEFA-Stiftung/Rudolf Meister	178
Abbildung 49: Erich Engel. ©DEFA-Stiftung/Rudolf Brix	181
Abbildung 50: Erich Pommer. Deutsche Kinemathek: Archiv	182
Abbildung 51: Ernst Busch. picture alliance/dpa/Heinrich Poellot	184
Abbildung 52: Ernst Lubitsch. Deutsche Kinemathek: Archiv	187
Abbildung 53: Friedrich W. Murnau. Deutsche Kinemathek: Archiv	189
Abbildung 54: Fritz Lang. Deutsche Kinemathek: Archiv	191
Abbildung 55: Guido Seeber. Deutsche Kinemathek: Archiv	193
Abbildung 56: Günther Simon. ©DEFA-Stiftung/Karin Blasig	195
Abbildung 57: Hans Albers. Ross-Verlag	196
Abbildung 58: Hertha Thiele. The Wiener Holocaust Library/Gerty Simon	198
Abbildung 59: Konrad Wolf. ©DEFA-Stiftung/Dieter Lück	200
Abbildung 60: Oskar Meßter. Deutsche Kinemathek: Archiv	202
Abbildung 61: Paul Wegener. Deutsche Kinemathek: Archiv/Arnold Mocsigay	204
Abbildung 62: Robert Baberske. ©DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer	207
Abbildung 63: Slatan Dudow. ©DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss, Waltraut Pathenheimer ...	209
Abbildung 64: Willy A. Kleinau. ©DEFA-Stiftung/Erich Kilian	211
Abbildung 65: Willy Schiller. ©DEFA-Stiftung	213
Abbildung 66: Wolfgang Staudte. ©DEFA-Stiftung/Eugen Klagemann	214
Abbildung 67: Heiner Carow. ©DEFA-Stiftung/Manfred Damm, Herbert Kroiss	218
Abbildung 68: Albert Wilkening. Dieter Chill	222
Abbildung 69: Alfred Hirschmeier. Deutsche Kinemathek: Archiv	225
Abbildung 70: Billy Wilder. Deutsche Kinemathek: Archiv	227
Abbildung 71: Emil Jannings. Ross-Verlag	229

Abbildung 72: Friedrich Holländer. Deutsche Kinemathek: Archiv	230
Abbildung 73: Georg Wilhelm Pabst. picture alliance	233
Abbildung 74: Hedy Lamarr. picture alliance	234
Abbildung 75: Heinrich George. Deutsche Kinemathek: Archiv	237
Abbildung 76: Heinz Rühmann. Ross-Verlag	238
Abbildung 77: Joe May. Deutsche Kinemathek: Archiv	240
Abbildung 78: Josef von Sternberg. Deutsche Kinemathek: Archiv	242
Abbildung 79: Marlene Dietrich. Ross-Verlag	245
Abbildung 80: Lilian Harvey. picture alliance/Ronald Grant Date/ Mary Evans Picture Library	246
Abbildung 81: Zarah Leander. Ross-Verlag	249
Abbildung 82: Quentin Tarantino. ©Studio Babelsberg/Joachim Gern	252

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Ausschnitt der Kreuztabelle „Tätigkeitsgruppe x Straßennamen-Geschlecht“	54
Tabelle 2: Kreuztabelle „Tätigkeitsgruppe Kreativschaffender x Straßennamen-Geschlecht“ ...	55
Tabelle 3: Aktuell existierende filmische Straßen in Potsdam	56
Tabelle 4: Absolute Häufigkeiten (AH) und relative Häufigkeiten (RH) der Merkmalskategorien der straßenbezogenen Merkmale	57
Tabelle 5: Absolute Häufigkeiten (AH) und relative Häufigkeiten (RH) der Merkmalskategorien der personenbezogenen Merkmale	60
Tabelle 6: Absolute Häufigkeiten (AH) und relative Häufigkeiten (RH) der Merkmalskategorien der filmbezogenen Merkmale	63
Tabelle 7: Signifikante Zusammenhänge zwischen den Merkmalen	65
Tabelle 8: Kreuztabelle „Rang x Exil“	68
Tabelle 9: Kreuztabelle „Zugang x Geburtsland“	69
Tabelle 10: Kreuztabelle „Benennung x Geschlecht“	70
Tabelle 11: Kreuztabelle „Stadtteil x Geschlecht“	70
Tabelle 12: Kreuztabelle „Geschlecht x Beruf“	71
Tabelle 13: Kreuztabelle „Zugang x Beruf“	72
Tabelle 14: Kreuztabelle „Benennung x Regionalbezug“	73
Tabelle 15: Kreuztabelle „Benennung x Rang“	74
Tabelle 16: Kreuztabelle „Stadtteil x Rang“	74
Tabelle 17: Kreuztabelle „Stadtteil x Phase“	75
Tabelle 18: Kreuztabelle „Zugang x Phase“	76
Tabelle 19: Dramaturgisches Funktionsmodell der Kurzbiografien	257

DIE AUTOR_INNEN

Dr. Anna Luise Kiss ist seit Oktober 2021 Rektorin der [Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch](#) in Berlin. Zur Zeit der Entstehung der Publikation war sie Postdoc-Wissenschaftlerin an der [Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF](#) und leitete das vom [Bundesministerium für Bildung und Forschung](#) geförderte Forschungsprojekt „Das filmische Gesicht der Städte“. Sie ist Herausgeberin des Sammelbandes *Jede Menge Perspektiven. Der Regisseur Herrmann Zschoche* (CineGraph Babelsberg, Berlin 2014) und – gemeinsam mit Dieter Chill – von *Pathenheimer: Filmfotografien. DEFA Movie Stills* (Ch. Links Verlag, Berlin 2016). Sie ist eine der Herausgeber_innen des *ffk Journals* Nr. 5 (AVINUS Verlag, Hamburg 2020). Ihre Dissertation *Topografie des Laiendarsteller-Diskurses. Zur Konstruktion von Laiendarstellerinnen und Laiendarstellern im Kinospielefilm* (Springer VS, Wiesbaden) ist im März 2019 erschienen. Zwischen 2020 und 2021 war sie Produzentin und Moderatorin des Podcasts „Film Studies bling-bling“.

Dipl.-Psych. Johann Pibert absolvierte sein Studium der Psychologie und Betriebswirtschaftslehre an der [Universität Mannheim](#) mit dem Schwerpunkt Wirtschaftspsychologie. Im Forschungsprojekt zu seiner Diplomarbeit bildete er 2011 aus der Praxis heraus ein affektives Paradigma der Kundenzufriedenheit, das Verkaufsgespräche als Inszenierung und performative Kunst begreift. Berufsbegleitend studiert Johann Pibert Filmwissenschaft sowie Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der [Freien Universität Berlin](#). Zur Zeit der Entstehung der Publikation war er akademischer Mitarbeiter an der [Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF](#) im Forschungsprojekt „Das filmische Gesicht der Städte“, davor im Transferprojekt „UNESCO Creative City of Film“. Johann Pibert entwickelte die [affektiv-integrative Filmpsychologie](#), deren Forschungsprogramm er seit 2019 im *ffk Journal* (AVINUS Verlag, Hamburg) umsetzt. 2020 gehörte er zu den Herausgeber_innen dieses Journals.

