

Jesko Jockenhövel

„So breit wie drüben?“ – Totalvision: Das ostdeutsche CinemaScope

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21611>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jockenhövel, Jesko: „So breit wie drüben?“ – Totalvision: Das ostdeutsche CinemaScope. In: *Filmblatt*. Filmblatt 67/68, Jg. 23 (2019), Nr. 2, S. 70–85. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21611>.

Nutzungsbedingungen:

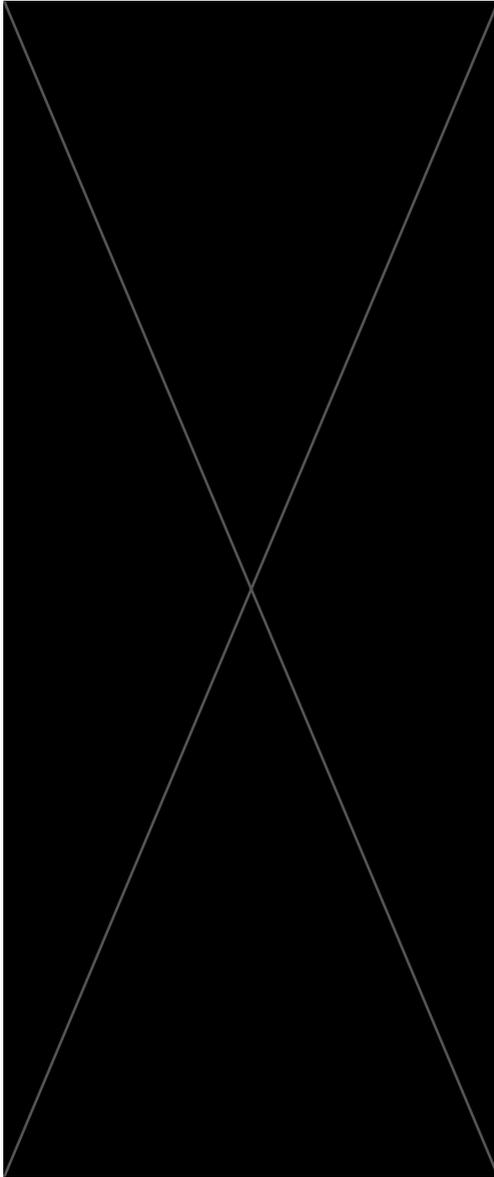
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



Totalvision: Nicht nur für „Schlangen und Särgen“ (Fritz Lang), sondern auch für Ostsee-Horizonte, jugoslawische Prärien, Verfolgungsjagden und Schornsteine

„So breit wie drüben?“

Totalvision: Das ostdeutsche CinemaScope

Die Besucherzahlen in den Kinos gingen Ende der 1940er-, Anfang der 1950er-Jahre weltweit zurück. Besonders dramatisch war der Rückgang zunächst in den USA. Während es 1945 90 Millionen wöchentliche Kinobesuche gab, waren es 1950 nur noch 60 Millionen.¹ Ähnliche Einbußen gab es in den 1950er-Jahren auch in der DDR. Die Film- und Kinoundustrie reagierte mit Verbesserung des Filmerlebnisses. Das Kino sollte attraktiver und spektakulärer werden.

So kam es Anfang der 1950er-Jahre weltweit zu grundlegenden Veränderungen in der Film- und Kinotechnik und Experimenten mit neuen Formaten. Verschiedene Breitwandformate etablierten sich, als bekanntestes CinemaScope, das 1953 in den USA durch das Filmstudio 20th Century Fox auf den Markt gebracht wurde. Als Reaktion darauf entstand in der DDR das Totalvision-Verfahren, das technisch äquivalent war. Durch diese Technik erweiterte sich die Bildfläche der Filmprojektion im Kino erheblich. Das Bildformat änderte sich vom üblichen Seitenverhältnis 1:1,37 auf 1:2,35 oder sogar 1:2,55. Der Bildraum vergrößerte sich fast um das Doppelte.

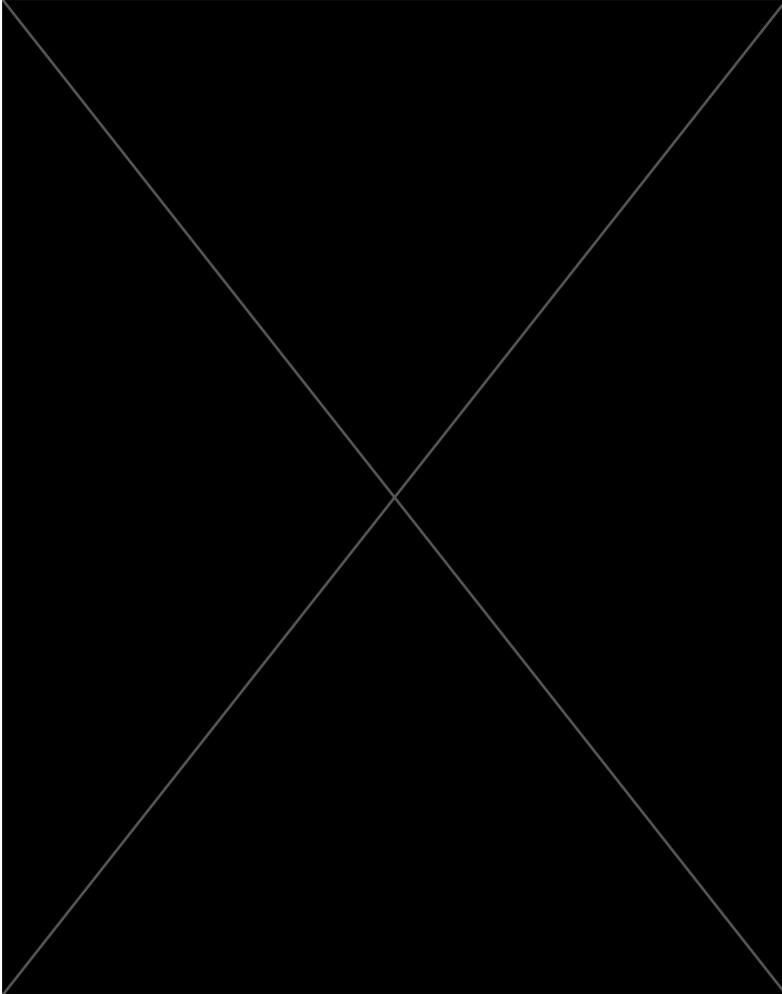
In der DDR wurde das neue Format mit unterschiedlichen Reaktionen begrüßt. So konstatierte der DEFA-Regisseur Martin Hellberg: „Im Mittelpunkt aller Kunst steht der Mensch. Seine aufrechte Gestalt paßt nicht ins Breitwandformat.“² Er stellte fest: Breitwand sei ein „unnützer, echt kapitalistischer Trick im Konkurrenzkampf.“³ Hellberg war damit einer der deutlichsten Kritiker des Formats, drehte mit *KABALE UND LIEBE* (1959), *SENTA AUF ABWEGEN* (1959) sowie *DIE SCHWARZE GALEERE* (1962) jedoch drei Filme in Totalvision. Der Diskurs in der DDR-Filmpublizistik wurde offen und kontrovers geführt.

In einer späteren Ausgabe von *Die Deutsche Filmkunst* antwortete Gerhard Bolz als Verfechter der Breitwandtechnik auf die pauschale Ablehnung Hellbergs. Er versteht dessen Bedenken zu Breitwandverfahren als generelle Kritik am kapitalistischen System, da sie aus dem Wettbewerb verschiedener Verfahren wie VistaVision, Cinerama und CinemaScope entstanden seien. Als Gegenposition skizziert Bolz, dass sich die DDR nicht generell der filmtechnischen Weiterentwicklung verschließen dürfe. Er zitiert aus einer Programmklärung des Ministeriums für Kultur: „Die Forschungs- und Entwicklungsarbeiten auf allen Gebieten der Filmtechnik müssen

¹ Vgl. John Belton: *Widescreen Cinema*. Cambridge/Mass., London: Harvard University Press 1992, S. 70.

² Martin Hellberg: Kunst und Breitwand. In: *Die Deutsche Filmkunst*, Nr. 5, 1956, S. 200.

³ Ebd.



Übersicht der Projektionsformate aus der Zeitschrift *Bild und Ton*, Nr. 4, 1958, S. 96 (Filmmuseum Potsdam)

systematisiert und beschleunigt werden. Dabei ist insbesondere die allgemeine Einführung des Magnettonverfahrens, die Entwicklung des Stereotons, des Panorama- und dreidimensionalen Filmes vorzubereiten.“⁴

⁴ Zitiert nach Gerhard Bolz: Für die Einführung des Breitwandfilms. In: *Die Deutsche Filmkunst*, Nr. 1, 1956, S. 21.

Überzeugt zeigt sich Bolz auch auf formal-ästhetischer Ebene, „dass Großaufnahmen ohne jede künstlerische Wertminderung genauso gut zu fotografieren sind wie beim althergebrachten Format“ und, dass „eine gute Regie und ideenreiche Kameraführung [...] mit Hilfe des Breitwandfilmes den Beschauer viel stärker in die Handlung eines Filmes einbeziehen“⁵ können.

Auch der sowjetische Regisseur Efim Dsigan geht von einem großen Effekt auf den Zuschauer aus, allerdings so, dass dieser „außerordentlich belastet“ würde.⁶ Die Filmemacher müssten daher den Blick des Zuschauers lenken und auf bestimmte Teile der Leinwand konzentrieren, wenn nicht die ganze Leinwand ausgenutzt wird: „Das kann mit verschiedenen Mitteln geschehen – durch die Beleuchtung, durch die Regieanordnung, Bildkomposition, Kameraführung usw.“⁷ Wichtig sei es nur, den „freien‘ Raum malerisch zu gestalten und zu komponieren. Ist diese Aufgabe richtig gelöst, dann wirken sogar die intimen Kammer-spielszenen mit ein oder zwei Personen auf der Breitwand dank ihrer Größe und Plastizität eindrucksvoller als im gewöhnlichen Film.“⁸

Gleichzeitig geht er davon aus, dass „die Anwendung der Breitwand die realistischen Möglichkeiten unserer Kunst bedeutend erweitern“ und das Bild objektiver sei.⁹ Im Grunde finden sich hier ähnliche Ansätze wie in André Bazins Aufsatz zum CinemaScope-Verfahren, der ebenfalls von formalen Gestaltungsmöglichkeiten und realistischen Eigenschaften des Verfahrens spricht.¹⁰ Auch geht Bazin auf geeignete Genres für CinemaScope ein, was sich auch im DDR-Diskurs findet. So fordert Albert Wilkening, Produktionsdirektor der DEFA, dass das Format differenziert zu betrachten sei: „Es gibt also, und das scheint, wie die vorstehende Erklärung zeigt, auch gar nicht anders möglich zu sein, keine einheitliche Beurteilung des Filmformats. Man möchte daraus den Schluß ziehen, daß man das Format dem Genre des Films anpassen sollte.“¹¹ Diskutiert werden auch, dass Montage und Kameraschwenks bei Breitwandformate langsamer durchgeführt und mit Rücksicht der Wirkung auf die Zuschauer an das neue Format angepasst werden müssen.¹²

⁵ Bolz: Für die Einführung des Breitwandfilms, S. 21.

⁶ Efim Dsigan: Der Breitwandfilm – Modeerscheinung oder neue Qualität. In: *Die Deutsche Filmkunst*, Nr. 8, 1957, S. 248–249, hier S. 248.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 249.

⁹ Ebd., S. 248.

¹⁰ Vgl. André Bazin: Will CinemaScope Save the Film Industry? In: *Film-Philosophy*, Nr. 2, 2002 [1953].

¹¹ Albert Wilkening: Fragen des dreidimensionalen und Breitwandfilms. In: *Deutsche Filmkunst*, Nr. 3, 1955, S. 118–122, hier S. 122.

¹² Vgl. E. Dsigan: Der Breitwandfilm – Modeerscheinung oder neue Qualität, S. 249; vgl. auch Joachim Hasler: Eine Betrachtung zum Breitwandfilm. In: *Bild und Ton*, Nr. 5, 1956, S. 127.

Durch die weltweite Etablierung von Breitwand und zunehmend auch CinemaScope sah sich das DDR-Filmwesen mit der Frage konfrontiert, wie darauf zu reagieren sei. Es musste eine Entscheidung gefällt werden, welches Format für die DEFA in Zukunft gewählt werden sollte und wie die Kinos der DDR auszurüsten seien. Die entscheidende Phase hierfür waren die Jahre 1955 bis 1957. Die Hauptverwaltung Film (HV Film) trieb diese Entwicklung voran.¹³ Gemeinsam mit den hausinternen Abteilungen Filmtechnik und Lichtspielwesen, der DEFA und den Kreislichtspielbetrieben wurde darüber beraten. Die Einführung von Breitwand und Totalvision ist damit ein Beispiel wie in einer zentralisiert funktionierenden Filmwirtschaft eine technologische Innovation implementiert wurde und welche Diskurse darüber geführt wurden. Deutlich wird, dass die DEFA sich nicht von internationalen Entwicklungen abgrenzen konnte und wollte. Sie erhob den Anspruch mit Innovationen konkurrenzfähig zu sein und investierte in eigene Technik.

Vom Breitwand zur Totalvision. Die Phase bis 1955 ist als Phase des Übergangs zu verstehen, in der auf Seiten der DEFA und dem VEB Lichtspielwesen experimentiert wurde. Die Entscheidung der Einführung von Totalvision als Reaktion auf CinemaScope fiel nicht sofort und andere Formate wurden ebenso erwogen. 1953 dominierte laut eines Rekonstruktions- und Entwicklungsplans der DEFA noch eine abwartende Haltung, auch 3D spielte noch eine Rolle: „Bei dem derzeitigen Stand der Entwicklung lässt sich die endgültige Lösung (Stereo- oder Panorama-Film) noch nicht mit Sicherheit absehen, jedoch wird es notwendig sein, eine bestimmte Anzahl von Kameras für diese Zwecke in jedem Falle [sic] vorzusehen.“¹⁴

Erst ab 1955 begann man, sich in den zentralen Stellen konkreter mit der Frage zu beschäftigen. So fand im Arbeitsbereich Filmtechnik der HV Film am 24. Februar 1955 eine Besprechung statt. Laut Protokoll sollte „die heutige Beratung [...] dazu dienen, die Marschrichtung festzulegen, wie sich unser gesamtes Filmwesen der DDR von 1955 bis 1960 weiter entwickeln soll.“¹⁵ Bedenken wurden von Albert Wilkening, von 1952 bis 1955 Direktor der DEFA für Produktion und Technik, ab 1955 dann amtierender Studiodirektor, in Bezug auf Breitwand geäußert, dass keine radikale Umstellung möglich gewesen sei, weil in den Kinos nicht nur Optiken, sondern auch Bildwände ausgetauscht werden mussten. Dazu seien größere Umbaumaßnahmen nötig, um überhaupt eine Vergrößerung der Leinwand erreichen zu können.¹⁶ Eine Einigung über das Format konnte offensichtlich noch

¹³ Vgl. Bolz: Für die Einführung des Breitwandfilms, S. 21; vgl. auch Albert Wilkening: Die Filmtechnik im 2. Fünfjahrplan. In: *Bild und Ton*, Nr. 3, 1956, S. 57.

¹⁴ Rekonstruktions- und Entwicklungsplan, VEB DEFA Studio für Spielfilme, Potsdam-Babelsberg, September 1953, BArch DR 1/15323/a.

¹⁵ Hauptverwaltung Film, Arbeitsbereich Filmtechnik, Protokoll, Berlin, 24.2.1955, S. 1, BArch DR 1/15178/a.

¹⁶ Albert Wilkening, Wortbeitrag, Hauptverwaltung Film, Arbeitsbereich Filmtechnik, Protokoll, Berlin, 24.2.1955, S. 14, BArch DR 1/15178/a.

nicht erzielt werden, allerdings sollte in die Produktion anamorphotischer Filme eingestiegen werden. So fordert die HV Film: „Mit Rücksicht darauf, daß die anamorphotischen Breitwandfilme richtig ausgewertet werden können und der Zwischenstand mit abgekaschtem Format schnellsten überwunden werden kann, wird die Hauptverwaltung Film einen Plan für die stufenweise Einführung des anamorphotischen Breitwandverfahrens in den Kinotheatern und in den Studios ausarbeiten. Die Studios haben bereits 1956 die Produktion von anamorphotischen Breitwandfilmen mit aufzunehmen.“¹⁷

In seinem Schlusswort bevorzugt Wilkening jedoch das Format 1:1,85, „weil uns diese Technik gestattet, [dass Filme] sowohl im Normalformat als auch auf Breitwand vorgeführt [...] werden“ und sie sei „auch vom ökonomischen Standpunkt aus betrachtet zum gegenwärtigen Zeitpunkt richtig.“¹⁸ Gleichzeitig fordert er aber, dass der Bereich der Forschung sich auch weiterhin mit breiteren Formaten beschäftigen müsse, „da evtl. die Möglichkeit besteht, aus dem Ausland Filme dieser Relation zu erhalten.“¹⁹ Zunächst setzte man aber auf das Format 1:1,85 und gleichzeitig auf die Einführung von Stereoton sowohl als Lichtton als auch Magnetton. ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE (1955, R: Kurt Maetzig), der zweite Thälmann-Film, wurde in diesem Format gedreht und sollte das Publikum möglichst flächendeckend in Breitwand erreichen. Ziel war es, dass zur Premiere des Films 1955 eine Reihe von Kinos auf Breitwand und Stereoton umgerüstet sein sollten. Darauf weist ein Schreiben der Gruppe Lichtspielwesen in der HV Film hin. In diesem Vorschlag für den 2. Fünfjahresplan wird die Umrüstung mit dem Thälmann-Film begründet.²⁰ Dazu erhielten im Sommer 1955 eine Reihe von DDR-Kinos Schreiben durch die HV Film, in denen ihnen mitgeteilt wurde, dass für die Umrüstung auf das breitere Format Technik und Montagemittel zur Verfügung gestellt werden.²¹ Das Hauptreferat Kinotechnik und der VEB Zeiss Ikon standen damit unter Druck, die dafür nötigen Geräte und Optiken rechtzeitig zur Premiere des Films zu liefern. So werden in einem internen Schreiben des VEB Zeiss Ikon die MitarbeiterInnen darauf hingewiesen, „dass die Premiere des Films keineswegs durch verzögerte Auslieferung der Geräte in Frage gestellt werden darf.“²² Im November 1955 bedankte sich dann das Hauptreferat Kinotechnik bei den Rathenower

¹⁷ Hauptverwaltung Film, Arbeitsbereich Filmtechnik, Protokoll, Berlin, 24.2.1955, S. 52, BArch DR I/15178/a.

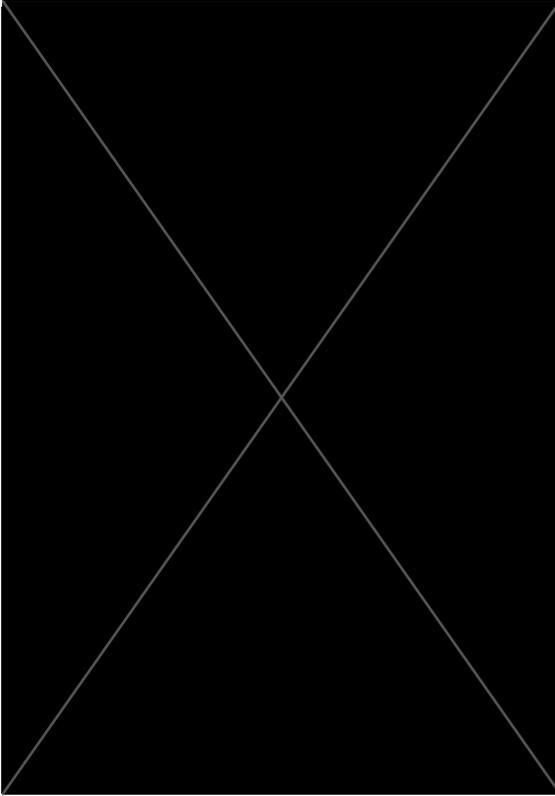
¹⁸ Albert Wilkening, Wortbeitrag, Hauptverwaltung Film, Arbeitsbereich Filmtechnik, Protokoll, Berlin, 24.2.1955, S. 54, BArch DR I/15178/a.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Vgl. Grobvorschlag der Gruppe Lichtspielwesen für den 2. Fünfjahrplan, 15.5.1955, BArch DR I/4001 (Band 4 von 5).

²¹ Vgl. z.B. Schreiben an das Theater der Freundschaft Magdeburg, 29.6.1955, BArch DR I/4001 (Band 4 von 5).

²² VEB Zeiss-Ikon, Abt. Materialversorgung, Gadow (Leiter), 10.3.1955, BArch I/4001 (Band 1 von 5).



Werbebroschüre (1962) des VEB Rathenower Optische Werke für die Kino-Projektionsanamorphone „Rectimascop“ (Filmmuseum Potsdam)

gabe eingerichtet, allerdings nicht für die anamorphotische. Da es aber noch kaum ein Angebot an Filmen für dieses Format gab, wurden teilweise auch Filme, die im klassischen Format aufgenommen worden waren, auf normaler Breitwand wiedergegeben. Hier wurde bei der Wiedergabe das Bild oben und unten abgedeckt – so dass Teile des Bildes abgeschnitten wurden.²⁵ Laut Pfeiler ist dieses Kaschverfahren

Optischen Werken für die rechtzeitige Auslieferung von Kino-Objektiven, wodurch die Aufführungen des Thälmann-Films möglich wurden.²³ Probleme gab es aber mit der Stereo-Ton-Technik. Das wird aus einem Schreiben der DEFA an das Referat Kinotechnik deutlich, indem der zuständige Referent nach Babelsberg eingeladen wird, um zu besprechen, warum die Premiere und die ersten Aufführungen nicht mit 2-Kanal-Ton durchgeführt werden konnten.²⁴

Mitte des Jahres 1955 waren damit also Kinos für Breitwandwieder-

²³ Noa, Hauptreferat Kinotechnik, an die Rathenower Optischen Werke, 22. November 1955, BArch DR I/4001 (Band I von 5).

²⁴ Vgl. Wilkening, Röwer, DEFA-Studio für Spielfilme, an Noa, Ministerium für Kultur, HV-Film, 15.10.1955, BArch DR I/4001 (Band I von 5).

²⁵ Noa: Breitbildtechnik, ja – aber bitte nicht so. In: *Bild und Ton*, Nr. 1, 1957, S. 20–21, hier S. 20.

„ein höchst zweifelhafter Notbehelf, der schnellstens zugunsten des echten Breitbilds überwunden werden muss.“²⁶

Das Kaschverfahren scheint dann auch zu einigen Missverständnissen und falschen Erwartungen geführt zu haben: „Der eine oder andere urteilte sogar recht abfällig. Obwohl er vielleicht gar keinen „westlichen“ Breitwandfilm gesehen hatte, war er der Meinung, „daß unsere Breitwand eben doch nicht so breit wie die ‚drüben‘ sei“²⁷, was daran gelegen haben mag, dass ein kaschierter Film und kein Totalvision/CinemaScope-Film gesehen wurde.

Worauf die verschiedenen Kommentatoren sich in der Fachpresse bezogen und was sie ablehnten, bleibt allerdings zum Teil unklar. Manche scheinen das Breitwandformat von 1:1,85, zu meinen, das sowohl bei der Aufnahme als auch bei der Wiedergabe kaschiert und damit korrekt wiedergegeben wird. Andere beziehen sich eher auf das falsche Abkaschieren nur bei der Wiedergabe. Das Problem war dem Hauptreferat Kinotechnik der HV Film bekannt, denn auch hier beklagte man sich, dass „oft bildwesentliche Teile abgeschnitten wurden und dadurch

²⁶ Hansjürgen Pfeiler: Beziehungen zwischen Cinemascope und Fernsehen. In: *Bild und Ton*, Nr. 10, 1957, S. 5–7, hier S. 5.

²⁷ Günther Büttner: „Noch ein Wort zum Breitwandverfahren“, in *Bild und Ton*, Nr. 8, 1958, S. 206.

verloren gingen. Derartige Vorführungen sind nicht zu empfehlen.“²⁸ Stattdessen wurde angekündigt, dass die Kameramänner der DEFA Masken zur Kaschierung bekommen sollten. So gedrehte Filme wurden dann gekennzeichnet und beworben mit „für Breitwand geeignet.“²⁹

Diese Verwirrung mag einen Grund darstellen, letztlich mit Totalvision auf ein „richtiges“ Breitwandverfahren zu setzen. Ein anderer Grund kann der Besucherrückgang in den DDR-Kinos gewesen sein, dem – wie mit CinemaScope in den USA – mit einem technisch attraktiveren Angebot in Form von Totalvision entgegengewirkt werden sollte. Schließlich ging die Zahl der Besucher im ersten Quartal 1956 um acht Millionen im Vergleich zum selben Quartal des Vorjahres zurück.³⁰ Ein dritter Grund war sicher, die Kompatibilität im Außenhandel zu gewährleisten, worauf auch Albert Wilkening hingewiesen hatte.

Bereits 1955 wurde die Technik für Totalvision erprobt und getestet. Änderungen waren sowohl auf der Aufnahme- als auch im Bereich der Kinotechnik nötig. Bei der Aufnahme musste ein Objektivvorsatz verwendet werden. Bei der Wiedergabe kam vor dem Kinoprojektor ebenfalls ein Vorsatz zum Einsatz. Zudem mussten neue Leinwände eingesetzt und gegebenenfalls bauliche Veränderungen vorgenommen werden. Die Anamorphoten, also Objektivaufsätze für die Aufnahme, bezog die DEFA aus Frankreich.³¹ Zwar wurde von VEB Carl Zeiss Jena versucht, eigene Objektivvorsätze zu entwickeln. Das Vorhaben wurde jedoch an die VEB Rathenower Optische Werke übergeben. Man stellte allerdings fest, dass „eine kurzfristige Herstellung und Entwicklung von Aufnahmesystemen nicht möglich [ist], so daß derartige Optiken zu importieren sind.“³² Es wurde auch nicht als ratsam angesehen, eine Neuentwicklung zu beginnen, „da ein Bedarf zum Zeitpunkt der Lieferung nicht mehr besteht.“³³ Größere Schwierigkeiten ergaben sich jedoch bei der Umstellung der Kinos.

Zuvor musste allerdings eine grundsätzliche Entscheidung für Totalvision fallen. Das geschah im Wesentlichen auf der Filmtechniker-Konferenz der HV Film am 31. Januar 1956, an der auch ausländische Experten teilnahmen.³⁴ Die Tagung

²⁸ Noa, Hauptreferat Kinotechnik, an die VE DEFA-Filmübernahme und Außenhandelsbetrieb, Theaterverwaltung, 15.11.1955, BArch DR 1/4001 (Band 1 von 5).

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Kontrollbericht des VEB Progress Film-Vertriebs, zum 31. März 1956, BArch DR 1/4149 (Band 1).

³¹ Vgl. Grundfragen der Perspektive der Filmtechnik in der Deutschen Demokratischen Republik, Kommission zur Erarbeitung des Perspektiv-Planes für die Filmtechnik in der Deutschen Demokratischen Republik, 28.2.1959; übergeben an die VBB Film, BArch DR 1/15178/a.

³² Vgl. ebd.

³³ Bericht über die Besprechung vom 9.2.1959 beim VEB Carl Zeiss Jena, 9.2.1959, BArch DR 1/15178/a.

³⁴ Protokoll der Filmtechniker-Konferenz, 31.1.1956, Berlin, Ministerium für Kultur, HV Film, Arbeitsbereich Filmtechnik, BArch DR 1/8206.

stand ganz im Zeichen der Breitwand. Diskutiert wurden vor allem künstlerische Bereiche sowie Aspekte der Filmwahrnehmung. Ökonomische Fragen spielten in der Diskussion nur eine untergeordnete Rolle. Albert Wilkening sprach sich zunächst dafür aus, „dass unter Berücksichtigung des Gesichtsfeldes eine Verbreiterung des Filmbildes notwendig [ist], jedoch nicht in den vielen Ausmaßen, sondern höchstens bis zu dem max. Maß von 1:1,85.“³⁵ Auch eine erste Zusammenfassung der Vorträge resümierte: „Die künstlerischen Überlegungen lassen es ratsam erscheinen, das Bild bis max. 1:1,85 zu verbreitern.“³⁶ Dr. Frielinghaus vom DEFA-Spielfilmstudio kündigte an, dass ab 1956 alle Filme im kaschierten Breitwandformat von 1:1,85 aufgenommen werden.³⁷ Die Diskussion entwickelte sich dann jedoch eindeutig in Richtung einer Einführung von Totalvision und Albert Wilkening fasste zusammen: „Alle Diskussionsredner, auch die beiden Kameramänner [Joachim Hasler, Werner Bergmann], bejahten die Verbreiterung des Bildes, um eine bessere Wirkung des Films zu erzielen. Es ist also das CinemaScope-Verfahren als das Richtige für die nächste Zukunft anzusehen, doch muß hierfür ein anderer Name gefunden werden, da der Name CinemaScope gesetzlich geschützt ist. Die Diskussion der ausländischen Gäste ergaben, daß in der Sowjetunion, der Volksrepublik Polen und der CSR [sic] ebenfalls in der gleichen Richtung gearbeitet wird.“³⁸

Aus der Konferenz ergaben sich eine Reihe von Schlussfolgerungen und Arbeitsempfehlungen. Aufgrund „wissenschaftlicher Überlegungen und mit Rücksicht auf den internationalen Filmaustausch“³⁹ sollte in die anamorphotische Technik eingestiegen werden. Man empfahl das Kaschverfahren und damit das Bildformat 1:1,85, nur in einer möglichst kurzen Übergangsweise zu verwenden.⁴⁰ Für das CinemaScope-Format, sollten „Filme verwendet werden mit Landschaftsaufnahmen und Massenszenen, keine hochdramatischen Handlungen“.⁴¹ Mit Nachdruck regte man an, ein Umkopierverfahren zu entwickeln, mit dem im Cinemascope-Format gedrehte Filme auch in 1:1,85 gezeigt werden können. Abschließend wird die HV Film aufgefordert „einen Plan für die stufenweise Einführung des anamorphotischen Breitwandverfahrens in den Kinos und in den Studios auszuarbeiten.“⁴² Zudem hatten die Studios „bereits im Jahr 1956 die Produktion von anamorphotischen Breitwandfilmen mit aufzunehmen.“⁴³ In *Bild und Ton* fasst Albert Wilkening im folgenden Jahr die Entwicklung zusammen: „Wenn dieses Format [CinemaScope]

³⁵ Ebd., S. 5.

³⁶ Ebd., S. 7.

³⁷ Vgl. ebd., S. 10.

³⁸ Ebd., S. 36.

³⁹ Ebd., S. 54.

⁴⁰ Tatsächlich wurden beide Verfahren in den nächsten Jahren parallel verwendet.

⁴¹ Ebd., S. 7.

⁴² Ebd., S. 55.

⁴³ Ebd., S. 55.

auch nicht allen Forderungen gerecht wird, so hat es sich jedoch in der Welt bisher am stärksten durchgesetzt, und die Annahme dieses Formates gewährleistet daher am leichtesten die internationale Austauschbarkeit der Filme.“⁴⁴ Man befand sich durchaus in Konkurrenz zum Westen, einem Krieg der Systeme, der auch in dem Bereich der Kultur geführt wurde, war aber gleichzeitig an Filmexport und -import interessiert. Der Handlungsbedarf war groß: „Immerhin sind seit der ersten CinemaScope-Vorführung in Deutschland, in Frankfurt (Main) am 25.8.1953, bereits drei Jahre vergangen“, heißt es 1957 in der Fachzeitschrift *Bild und Ton*.⁴⁵

Kinotechnik und Totalvision. Auf Seiten der Kinos, in denen neue Wiedergabetechnik benötigt wurde, und zum Teil bauliche Maßnahmen vorgenommen werden mussten, wurde das Format 1:2,35 spätestens ab Ende 1955 mitgedacht. Viele Kinos mussten zu dieser Zeit renoviert werden und Neubauten wurden vorbereitet. So bemerkte das Hauptreferat Kinotechnik der HV Film „alle Neubauten sollen so geplant werden, daß grundsätzlich Aufführungen mit Breitwand- und CinemaScope-Filmen möglich sind“.⁴⁶ Am 22. Oktober 1958 wurden durch die Vereinigung Volkseigener Betriebe Film (VVB Film)⁴⁷ – Abt. Technik bereits 84 Lichtspielbetriebe dokumentiert, die Filme in Totalvision sowie 4-Kanal-Magnetton wiedergeben konnten.⁴⁸

Mitte 1960 sollten dann die Kinos im ländlichen Raum auf Totalvision umgerüstet werden. Alle Kreislichtspielbetriebe wurden durch die VVB Film angeschrieben. In dem Schreiben wurde sich erkundigt, welche Kinos schon Filme in Totalvision zeigen können, welche sich für den Umbau auf das Verfahren eignen und welche Mittel dazu nötig sind.⁴⁹ Betont wird in dem Schreiben, dass die Angaben von äußerster Wichtigkeit sind. Als Grund wird genannt, dass Filme in Totalvision zurzeit in zwei Fassungen, Breitwand und Totalvision, zur Verfügung gestellt werden müssen. Mit der zunehmenden Anzahl von Kinos, erhofft man sich diesen Umstand zu beenden, „ohne dabei die Bevölkerung zu benachteiligen.“⁵⁰

Durch das Rundschreiben stieg die Nachfrage nach der entsprechenden Technik stark an. Der Bedarf war dann allerdings so groß, dass die Produktion von Rectimascope, also der durch die Optischen Werke in Rathenow produzierten

⁴⁴ Wilkening: Die Filmtechnik im 2. Fünfjahrplan, S. 57.

⁴⁵ Hansjürgen Pfeiler; Beziehungen zwischen CinemaScope und Fernsehen. In: *Bild und Ton*, Nr. 1, 1957, S. 5–7, hier S. 6.

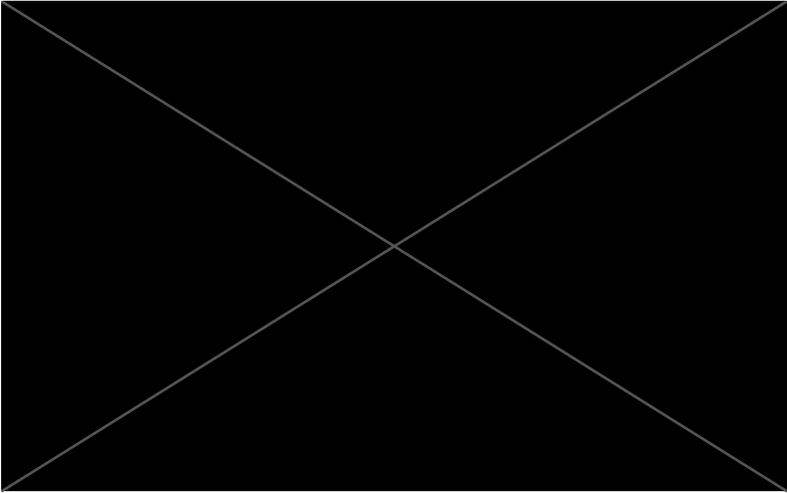
⁴⁶ Hauptreferat Kinotechnik, an die VE DEFA-Filmübernahme und Außenhandelsbetrieb, Theaterverwaltung, 15.11.1955, BArch DR 1/4001 (Band I von 5).

⁴⁷ Die HV Film des Ministeriums für Kultur wurde 1958 zur VVB Film umgewandelt. Sie erhielt eine ähnliche Leitungsfunktion wie die Leitorgane verschiedener Industriezweige. Vgl. dazu: <http://www.defa-stiftung.de/DesktopDefault.aspx?TabID=1007> (Zugriff: 1.11.2018).

⁴⁸ Aufstellung über fertiggestellte Filmtheater für Totalvision mit 4-Kanal-Magnetton, VVB Film – Abt. Technik, 22.10.1958, BArch DR 1/23405.

⁴⁹ VBB Film, An alle VE Kreislichtspielbetriebe, 15.7.1960, BArch DR 1/41856.

⁵⁰ Ebd.



Einladungskarte zur Wiedereröffnung des Filmtheater Colosseum am 2. Mai 1957
(Nachlass Walter Schulze-Mittendorff, Deutsche Kinemathek)

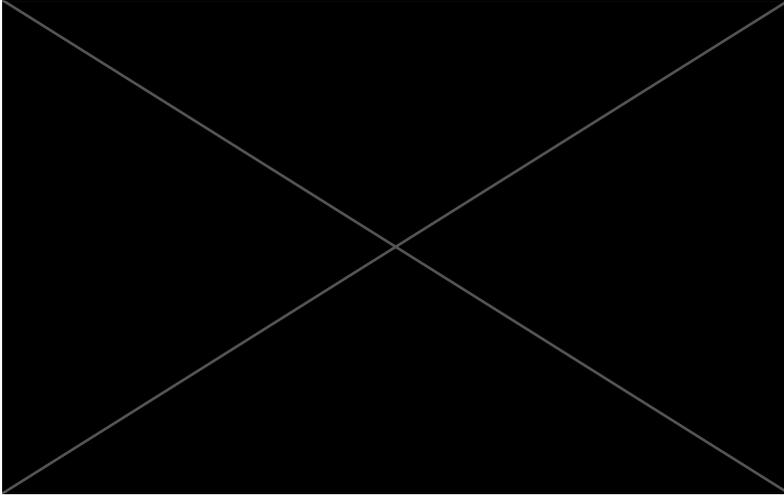
anamorphotischen Vorsätze, nicht ausreichend war. Die Abteilung Lichtspielwesen der VVB Film erreichten mehrere Schreiben diverser VEB Kinotechnik. So schrieb der VEB Kinotechnik Dresden im September 1960, dass sie „nicht nur für dieses Jahr, sondern auch schon für das Jahr 1961 in diesem Artikel restlos ausverkauft“⁵¹ seien. Erbeten wird in dem Schreiben, dass die VVB Film noch einmal mit Rathenow verhandeln solle.⁵² Von Seiten der HV Film wird im Dezember 1960 zusammengefasst, dass bei 2.567 Spielstätten der 111 überprüften VEB Kreislichtspielbetriebe die bauliche Voraussetzung für die Einrichtung von Totalvision-Technik und -Leinwänden gegeben war.⁵³ Totalvision wurden so in den 1960er-Jahren zum Standard, der in fast allen Kinosälen gezeigt werden konnte. 1967 wurde festgestellt, dass in 500 der insgesamt 900 Filmtheater anamorphotische Breitwandfilme mit 1-Kanal-Lichtton gezeigt werden konnten, in 211 mit 4-Kanal-Magnetton.⁵⁴

⁵¹ VEB Kinotechnik Dresden (Betriebsleiter Schmidt, Handelsleiter Will), an VVB Film Abt. Lichtspielwesen (Herrn Ziegler), Dresden, 23.9.1960, BAArch DR 1/4186.

⁵² Vgl. ebd.

⁵³ HV Film, Abt. Lichtspielwesen, Aktenvermerk, Berlin, 19.12.1960, BAArch DR 1/4186.

⁵⁴ Laut den technischen Angaben der Filmografie in Schenk: *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992*. Berlin: Henschel 1995 war DER SCHWEIGENDE STERN 1960 der erste Film im Totalvision-Format, der mit Vierkanal-Magnetton aufgeführt wurde. Das aufwendige Verfahren wurde nur für kurze Zeit verwendet. Bereits 1964 liefen die letzten DEFA-Produktionen in diesem Tonformat und auch international wurde es kaum noch



Rückseite der Einladungskarte zur Wiedereröffnung des Filmtheater Colosseum am 2. Mai 1957 (Nachlass Walter Schulze-Mittendorf, Deutsche Kinemathek)

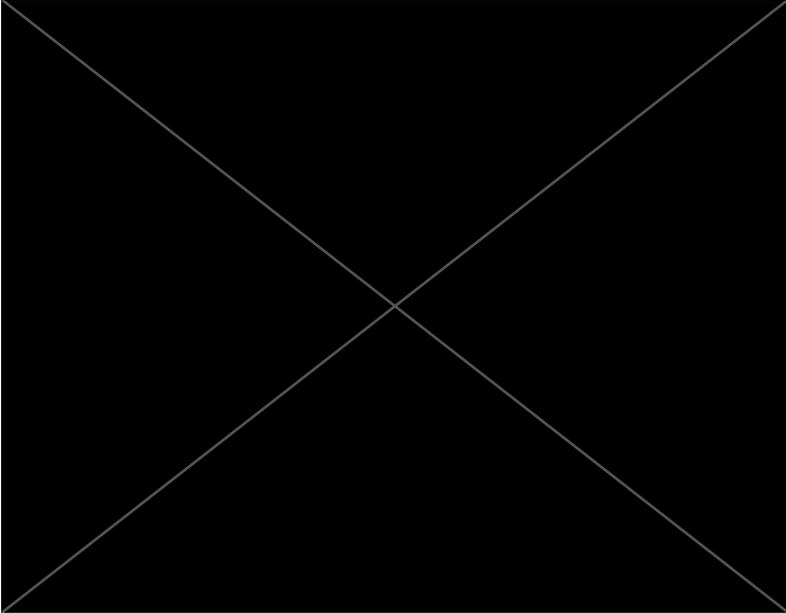
Die ersten Filme in Totalvision. Den Filmen in Totalvision wurde eine besondere Rolle in der Gestaltung der Spielpläne zugewiesen. Der Einsatz der Kopien sollte „zentral in enger Verbindung mit den bezirklichen Organen“ vorgenommen werden.⁵⁵ Die Produktion des ersten DEFA-Totalvision-Films stand in vielerlei Hinsicht jedoch unter keinem guten Stern. Die Produktion *SPIELBANK-AFFÄRE* (DDR/S 1957, R: Arthur Pohl) in Totalvision und Farbe sollte im Juni 1957 im Colosseum Kino in Berlin-Prenzlauer Berg Premiere feiern. Geplant war das Kino auf diese Weise feierlich zu eröffnen.⁵⁶ *SPIELBANK-AFFÄRE* war eine Co-Produktion mit dem westdeutschen Produzenten Erich Mehl. Der war Gründer der Produktionsfirma Pandora, die eine Stockholmer Deckadresse führte.⁵⁷ So koproduzierte die DEFA offiziell nicht mit einer westdeutschen Firma. Jacobsen bezeichnet die Produktion als „Devisengeschäft“ und den Versuch „mit einem neuen Stoff und bekannten

eingesetzt (vgl. Enz: *Entwicklungen der Filmwiedergabetechnik und des Filmtheaternetzes in der DDR von 1945 bis zu Gegenwart. DEFA Beiträge zur Filmtechnik*, S. 24).

⁵⁵ Ministerium für Kultur, HV Film, Zentrale Spielplankommission, Protokoll, Berlin, 25.5.1957, BArch DR 1/4922.

⁵⁶ Vgl. Wolfgang Jacobsen: *Babelsberg. 1912 – Ein Filmstudio – 1992*. Berlin 1994, S. 279.

⁵⁷ Vgl. Mariana Ivanova: Die Prestige-Agenda der DEFA. Koproduktionen mit Erich Mehls Filmfirma Pandora (1954–1957). In: Michael Wedel u.a. (Hg.): *DEFA international. Grenzüber-schreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau*. Wiesbaden 2013, S. 217–232, hier: S. 217.



Zu viel goldener Westen: SPIELBANK-AFFÄRE

westlichen Schauspielen einen anderen Markt zu erobern.“⁵⁸ Pohl, der in West-Berlin lebte, hatte schon zuvor für die DEFA gearbeitet. Auch wollte die DEFA mit SPIELBANK-AFFÄRE die westdeutsche Blockade von DDR-Filmen durchbrechen.⁵⁹ Bereits die Dreharbeiten verliefen jedoch nicht nach Plan. Sowohl Hauptdarsteller Peter Pasetti als auch Regisseur Arthur Pohl verletzten sich bei Autounfällen schwer und SPIELBANK-AFFÄRE musste von Kameramann Joachim Hasler zu Ende gedreht werden.⁶⁰

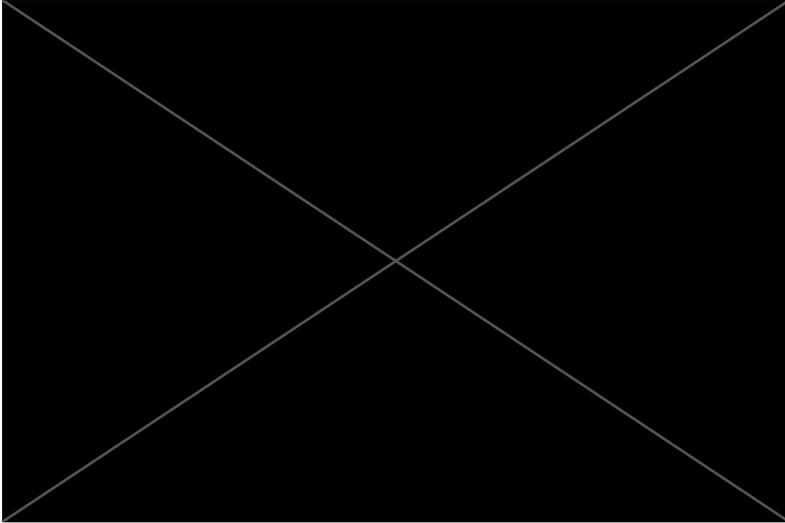
In der Vorbereitung der Abnahme wurde der Film noch gelobt: „Er ist zweifellos das geworden, was wir uns von ihm versprochen. Als unser erster Totalvisionsfilm ein interessanter, durch Ausstattung, Inhalt und Schauspielerbesetzung zugkräftiger Film mit einer durchaus deutlichen gesellschaftskritischen Aussage.“⁶¹ Jedoch stieß der Film im Laufe der weiteren Abnahme auf scharfe Kritik und wurde von der HV Film zweimal für die Zulassung in den Spielplan abgelehnt, weil er eine

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. Ivanova: *Die Prestige-Agenda der DEFA*, S. 219.

⁶⁰ Vgl. Filmproduktion, 26.4.1957; Betr: Vorbereitung der Abnahme des Films „Spielbankaffaire“ [sic], BArch DR 1/4433.

⁶¹ Ebd.



Im Sommer 1957 läuft im Colosseum RACCONTI ROMANI / VIER HERZEN IN ROM

direkte Bestätigung der Legende vom „Goldenen Westen“ darstelle.⁶² Kritisiert wurde, dass das Leben im Westen als zu verlockend und reizvoll dargestellt sei. In dem Protokoll zur Abnahme des Films wird Albert Wilkening zitiert, der auch das Totalvision-Verfahren dafür verantwortlich macht. Er kritisiert, dass „der Regisseur dem CinemaScope die Realistik geopfert habe.“⁶³ Gedreht wurden drei Fassungen: die farbige Version in Totalvision, sowie zwei weitere Fassungen in Farbe und Normalformat, damit Westen und Osten jeweils ein Negativ bekamen. Von diesen war eine für den westlichen Markt bestimmt und eine für die DEFA.⁶⁴

Im Laufe des Abnahmeverfahrens wird entschieden, den farbigen Film in Totalvision auf Schwarz-Weiß umzukopieren, um so die Farben des „goldenen Westens“ abzuschwächen und damit für das DDR-Publikum weniger reizvoll erscheinen zu lassen.⁶⁵ Der Regisseur distanzierte sich öffentlich in einer Rundfunckerklärung.⁶⁶ „So wurde der Film unversehens zum Spielball des Kalten Krieges.“⁶⁷

⁶² Vgl. Material, vorbereitet für den Gen. Minister und Gen. Staatssekretär zum 32. Plenum des ZK, BArch DR 1/4433.

⁶³ Protokoll über die Abnahme des Films „Spielbank-Affäre“ am 8.4. 1957, BArch DR 1/4433.

⁶⁴ Vgl. Die gefährliche Farbe. In: *Der Spiegel*, Nr. 44, 1957, S. 58–61, hier S. 60.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 61.

⁶⁶ Vgl. ebd.

⁶⁷ Jacobsen: *Babelsberg. 1912 – ein Filmstudio – 1992*, S. 284.

Zur Premiere erhält der Film gemischte Kritiken. Das prachtvolle Milieu wird von der *Neuen Zeit* gelobt, dass „betont durch die breite Leinwand der Totalvision, in den Vordergrund gerückt wird, so daß der starke optische Eindruck, obgleich der Film nicht einmal in Farbe, sondern in Schwarz-Weiß läuft, stellenweise den Gedanken aufkommen läßt, die Handlung wäre nichts als Mittel zum Zweck.“⁶⁸ Andere kritisieren den Film und Regisseur deutlich: „Man wird quasi mit der Nase darauf gestoßen, wie das künstlerische Niveau der DEFA-Produktion innerhalb von zwei Jahren seit mit der Arbeit an diesem Film begonnen wurde, gestiegen ist.“⁶⁹

Da SPIELBANK-AFFÄRE nicht die erhoffte Prestige-Produktion und auch nicht rechtzeitig fertig wurde, wurde der unverfängliche Operetten-Film MAZURKA DER LIEBE (DDR 1957, R: Hans Müller) der erste Film in Totalvision der DEFA, der zur Aufführung gelangte. Auch von diesem Film wurden zwei Fassungen gedreht, in Breitwand und Totalvision.⁷⁰ Mit der Fassung in Totalvision wurde jedoch die Premiere bestritten und das Berliner Colosseum am 2. Mai 1957 eingeweiht.⁷¹ Als erster ausländischer Film in CinemaScope wurde dann der italienische RACCONTI ROMANI (VIER HERZEN IN ROM; I 1955, R: Gianni Franciolini) am 7. Juni 1957 in der DDR gestartet – ebenfalls im Colosseum.⁷²

Die DEFA war mit der Einführung des Totalvision-Verfahrens damit auf der Höhe der Filmtechnik angekommen. Von 1956 bis 1973 wurden ca. 75 Filme in Totalvision hergestellt.⁷³ Danach ging die DEFA dazu über, fast ausschließlich im neuen Normalformat (Bildseitenverhältnis ca. 1:1,66; manchmal ebenfalls als Breitwand bezeichnet im Gegensatz zum klassischen Format von 1:1,37) zu drehen. Wenige Jahre nach der Etablierung von Totalvision ergab sich mit der Einführung der 70mm-Technik ein fast vergleichbares Szenario. Auch hier wollte das DDR-Filmwesen Teil des internationalen Filmaustausches und konkurrenzfähig bleiben und investierte bedeutende Mittel.

⁶⁸ G. K.: Wo die Roulettekugel rollt. In: *Neue Zeit*, 18.9.1957.

⁶⁹ GS: Spielbankaffäre. In: *Freiheit*, 18.10.1957.

⁷⁰ J. W.: Krakau in Babelsberg. In: *Berliner Zeitung*, 15.11.1956.

⁷¹ Ro: Der Schulterkuß in Totalvision. In: *Neue Zeit*, 4.5.1957.

⁷² Vgl. Bundesarchiv; DEFA-Stiftung: *Filmografie. Ausländische Spiel- und Abendfüllende Dokumentarfilme in den Kinos der SBZ/DDR 1945–1966*. Berlin 2001.

⁷³ Laut technischen Angaben der Filmografie in Ralf Schenk: *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992*. Berlin: Henschel 1995. Damit war das Verfahren aber deutlich langlebiger als das ursprüngliche CinemaScope-Verfahren, das nur fünf Jahre nach erstmaliger Verwendung an Popularität verloren hatte und von Panavision, das ebenfalls anamorphotisch funktionierte, abgelöst wurde (vgl. David Bordwell: *Poetics of Cinema*. London u. a.: Routledge 2008, S. 282.)