

Günther Jordan

Von Wien nach Babelsberg. Filme von Hugo Hermann (1903-1975)

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/20997>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jordan, Günther: Von Wien nach Babelsberg. Filme von Hugo Hermann (1903-1975). In: *Filmblatt*. Filmblatt 24, Jg. 9 (2004), Nr. 24, S. 4–10. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/20997>.

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

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

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

Von Wien nach Babelsberg

Filme von Hugo Hermann (1903-1975)

FilmDokument 55, Kino Arsenal, 23. Mai 2003

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin, und dem Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin

Einführung: Günter Jordan

Günter Jordan, Jahrgang 1941, seit 1969 im DEFA-Studio für Dokumentarfilme tätig, seit 1974 eigene Filme als Autor und Regisseur, u.a. BERLIN AUGUSTSTRASSE (1979), EINMAL IN DER WOCHE SCHREIN (1982/1989), MAX HOELZ (1989). Seit 1991 freier Autor und Regisseur. 1990 Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin, 1990 bis 1993 Lehraufträge an der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg und an der Philipps-Universität Marburg. Filmhistorische Forschungen und Publikationen über DEFA-Dokumentarfilm und Wochenschau, darunter *Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-92* (Berlin 1996, 2000; zusammen mit Ralf Schenk).

Hugo Hermann, das ist noch alte Filmschule. Eine Bell & Howell, Federwerk, Handaufzug, 2 1/2 Meter Durchzug. Das sind immerhin gute fünf Sekunden Film. Da muss man das Bild schon im Kopf haben, sonst ist es vorbei. Die Kamera ist klein, unauffällig, relativ leise. Man kann mit ihr sehr nah an Menschen herankommen und schnell arbeiten. Um beides zusammenzubringen, Kürze und Tiefe der Einstellung, braucht es neben Beobachtungsgabe und Vorstellungsvermögen eine Einstellung zum Menschen und zum Film. Film entsteht im Kopf, beim Filmemacher wie beim Zuschauer.

Hugo Hermann, Theatermann, Fotoreporter, greift nach seiner Rückkehr aus der Emigration nach Wien zur Filmkamera. Er übernimmt im Auftrag der Kommunistischen Partei Österreichs die Wochenschau für die sowjetische Zone in Österreich, in der Wien-Film am Rosenhügel; daneben und danach dreht er kurze Filme. Ist bei der Wochenschau der Stab schon klein, so ist er bei seinen Filmen meist ganz allein. Er ist Buchautor, Kameramann, Tonmann, Cutter, Regisseur, Produzent in einer Person. Er ist, politisch wie wirtschaftlich, ein Außenseiter. Seine Firma, die Real Film Produktion, ist eine One-Man-Produktion und hat keine Gewerbelizenz. Das schränkt die Dreharbeiten im öffentlichen Raum ein und erschwert den Absatz der Filme im Kieverleih.

Die Aufträge kommen von seiner Partei und von Organisationen. Sie beziehen sich in aller Regel auf Manifestationen, Zusammenkünfte und Kampagnen. Das ist auf Dauer kein Filmsujet. Hermann muss seine Sehnsucht nach Filmgeschichten, also Geschichten von Menschen, hintanstellen, und nicht

nur des Auftragsgeldes wegen. Natürlich will er politisch wirksam werden, Zeit und Umstände fordern das gebieterisch. Man muss nicht Kommunist sein, um das zu wollen, sein Landsmann Kurt Dieman, Katholik, ist sich nicht zu schade, mit Hugo Hermann auf Werbetour für die Unterschriftensammlung der Friedensbewegung zu gehen.¹ Aber natürlich teilt er das Schicksal all derer, die ihre Kunst in den Dienst der politischen Arbeit stellen und deren Lage Brecht so charakterisiert hat: „wann wird die zeit kommen, wo ein realismus möglich ist, wie die dialektik ihn ermöglichen könnte? (...) unaufhörlich müssen wir idealisieren, da wir eben unaufhörlich partei nehmen und damit propagandieren müssen.“²

Das ist auch Hermanns Los. Mehr ist dazu nicht zu sagen. Außer, dass man selbst diese Aufgabe zu einem inneren Auftrag machen und ihn künstlerisch ehrlich abarbeiten kann.

Hugo Hermann möchte seiner Gesellschaft den Puls fühlen und dem Zuschauer nahe kommen, weil er nur so eine Chance auf Wirkung hat. Er entwickelt zwei Stoffe, die über das hinausgehen, was er bisher abbilden konnte, weil sie den Kern einer eigenständigen Sujet-Entwicklung in sich haben. Das eine ist ein Film über die unterprivilegierten Kinder der aufstrebenden österreichischen Wohlstandsgesellschaft, das andere die Sache mit dem Atom, übersetzt in eine Darstellung, die (und weil sie) an die eigene Haut geht.

FRÜHLING OHNE SONNE (1953) polarisiert die Öffentlichkeit. Den einen ist er Argument gegen die Übel der kapitalistischen Gesellschaft, den anderen kommunistischer Lügenfilm und Verleumdung Österreichs hinter dem „Eisernen Vorhang“. Dabei hat Hugo Hermann diesen Film als Probe auf das Gewissen seiner Landsleute gedreht; nichts wäre ihm lieber gewesen, als der Kinoeinsatz in Österreich. Der aber findet nicht statt, obgleich das Unterrichtsministerium selbst diesen Film zum Festival nach Karlovy Vary eingereicht hatte und er dort auch halboffiziell lief.

Die Abstrafung als Propagandafilm widerfährt auch SCHATTEN ÜBER DER WELT (1955). Für den Filmfreund ist klar, dass dieser Film ein anderes Maß verdient. Die Auseinandersetzung vollzieht sich nicht auf politischem Klippeschulniveau, sondern auf einem hohen Standard filmischer Sujetgestaltung und Kontrastmontage. Vladimir Poznars Kommentar holt den Zuschauer bei seinen Empfindungen ab und führt ihn tiefer hinein ins Bild. Wirkung entsteht aus den Pausen, nicht aus dem Wort. Die Gesamtanlage gleicht der von Joris Ivens' LIED DER STRÖME (1954), ist nur kompakter und konzentrierter.

Mit dem Staatsvertrag 1955, als sich die Russen aus den politisch intendierten ökonomischen Verflechtungen herausziehen, wird die Luft dünn, wirtschaftlich wie politisch. Das trifft nicht nur Hugo Hermann. Das trifft ein ganzes Theater, die Scala, das geschlossen wird und dessen Schauspieler ihr Glück in Deutschland versuchen, viele davon in der DDR. Das trifft Journalisten und angehende Autoren, wie z.B. Fred Wander, der zunächst nach Leipzig,

dann nach Potsdam und Berlin geht. Also auch Hugo Hermann, den eine Empfehlung von Ivens nach Berlin zur DEFA führt. Traumziel ist der Spielfilm.

Hans Rodenberg ist Studiodirektor in Babelsberg, man kennt sich aus der Zeit des Internationalen Arbeitertheaters in Moskau und dem dortigen Exil. „Die Arbeit, nach der es mich am meisten drängt, ist die Arbeit mit dem Schauspieler. Obwohl die Pause in dieser Arbeit – die Zeit des Dokumentar (sic) – lange gedauert hat, war es keine verlorene Zeit. Im Gegenteil. Ich habe viel gelernt von dem, was Regisseure, die Spielfilme machen, auch kennen und können sollen. Ich glaube, dass es notwendig ist, Elemente des Dokumentarfilms in den Spielfilm zu tragen, aber auch etwas von den Arbeitsmethoden, um dem Spiel den Charakter des Spontanen und Echten zu erhalten.“³ Mit Spielfilm wird es nichts, Hugo Hermann tritt als Regisseur in das DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme ein.

Von Anfang an bläst ihm im Studio der Wind ins Gesicht. Seine Trumpfkarte *SCHATTEN ÜBER DER WELT* sticht nicht, und der Chefdramaturg sagt auch, warum: „Der Kollege Hugo Hermann hat, bevor er zu uns kam, einige Filme gestaltet, die zwar schon eine menschliche Sprache redeten, aber immer noch zu unmittelbar agitatorisch waren. Sie haben, wie sein letzter Film *SCHATTEN ÜBER DER WELT*, die Menschen bei uns in zwei Lager gespalten: die einen waren begeistert, und die anderen protestierten dagegen.“⁴

Für Hugo Hermann klingt das indessen wie eine Einladung: Filme mit menschlichem Gesicht. Denn die Weisung der Dramaturgie nach Filmen mit ausgesprochen politischer Thematik war erstaunlich weise: „Fühlen wir uns aber als Künstler verpflichtet, nicht im engen politischen Bezirk, sondern in der menschlichen Vertiefung den Standort für unsere Gestaltung zu finden.“⁵ Er greift eine Idee auf, die Alex Wedding gerade abgelegt hat, die Brecht-Schüler Wera und Claus Küchenmeister arbeiten sie aus: Kinder sehen ein Puppenspiel, stellen aus geläufigem Material, z.B. Möhren oder Kartoffeln, Puppen her und spielen auf Hinterhof und Straße das Leben nach, wie sie es erleben.

Das Skript bekommt die Drehgenehmigung, Küchenmeisters suchen Kinder aus, das Spiel beginnt und nimmt seinen Lauf. Die Kinder machen Erfahrungen, soziale Erfahrungen, und die treten ins Spiel: Ein Kohlenhändler verdingt die Kinder für billiges Geld, und als er nicht mal das zahlen will, legen sie die Arbeit nieder und halten Gericht über ihn. Aber nicht mit Geld soll er sich freikaufen: Er soll mit seinem Auto die Kinder in die Ferien fahren.⁶

Als der Leiter der HV Film, Anton Ackermann, den Film zu sehen bekommt, verfügt er den Stopp der Arbeiten und den Schnitt der Kohlengeschichte. Hugo Hermann kann diese Entscheidung weder begreifen noch teilen und holt Funktionäre und Künstler in die Filmvorführung, darunter international renommierte wie Joris Ivens, Vladimir Pozner, Alberto Cavalcanti, Nazim Hikmet. Fritz Cremer und Hanns Eisler bekommen ihn genauso zu sehen (und

setzen sich für ihn ein) wie Bertolt Brecht.⁷ Der interessiert sich schon deshalb für den Film, weil zwei junge Leute aus seiner Equipe daran mitgearbeitet haben. Das Argument „Hinterhof“ verfängt bei ihm nicht, denn der Film zeige „einen sehr interessanten Teil, wenn auch nicht gerade den vorbildlichsten, aber es gibt noch mehr als 100 Hinterhöfe“.

Brecht sieht den Pferdefuß in der unklaren Verabredung mit der Obrigkeit und dem Zuschauer und schlägt zwei Änderungen vor: „1. würde ich während der Vorspannmusik folgendes sagen lassen: Trotz der großen Bautätigkeit seit dem Kriege gibt es immer noch in Berlin die berühmten und berüchtigten Hinterhöfe von ehemals, aber die Kinder, die darin spielen, sind andere als ehemals. 2. in einem Satz muß bekanntgegeben werden, dass die Kinder nur ein kleines Thema bekamen und dass das, was sie sagen, ihre eigene Erfindung ist.“⁸

Die „Formalismus“-Debatte ist am Abklingen, nun ist die „Milieutheorie“ dran, die der Schwarzweiß-Malerei verdächtigt und nun aller politischen Sünden beschuldigt wird. Die Dinge sehen, wie sie sind, und in ihnen das Neue sehen: Diese Dialektik ist nicht zu realisieren.

Das Problem ist nicht nur das der politischen Verabredung, sondern das der strikten Unterordnung unter die staatlich und politisch vorgegebenen Spielregeln. Ein Mann, der sich mit der Kamera an den Stoff heranarbeiten will, passt da so wenig wie einer, der für die Hälfte der geplanten Kosten einen solchen Film zu drehen fähig ist. Ein „One-Man-Filmmaker“ passt nicht in die DDR-Planwirtschaft.

Ackermann macht Front gegen Hermann, informiert das ZK, mit Ulbricht an der Spitze, setzt eine pädagogisch stubenreine Fassung durch. Hugo Hermann beugt sich und versucht, vom Geist des Films zu retten, was zu retten ist. Doch inzwischen geht es nicht mehr nur darum. „Das Verhalten des Genossen Hermann muß, wenn es Schule macht, in das Studio und in das ganze Filmwesen Anarchie hineinragen.“⁹ Dementsprechend stellt Studiodirektor Günter Klein Hermann unter Kuratel: „Ich mache Sie darauf aufmerksam, dass eine Verletzung der Arbeits- und Finanzdisziplin im Studio Ihre Entlassung nach sich ziehen würde.“¹⁰ Kurz, es stellt sich heraus, dass er vom Regen in die Traufe gekommen ist und Filmemachen auch hier ein Lavieren zwischen Scylla und Charybdis darstellt. Es kam nur darauf an, sich dabei selbst nicht zu verlieren; nur, wenn er das eigene Gesicht bewahrte, konnten die Filme ein Gesicht bekommen, ganz zu schweigen von der Unmöglichkeit, wieder in Österreich Filme machen zu können.

Unter diesem Druck entstehen die nächsten Arbeiten. 1958 hat es ein Ende mit dem Rechtsstreit „Hermann gegen VEB DEFA-Studio“¹¹ um die urheberrechtliche Verfügung über einen von ihm gedrehten Film und seiner Entlassung aus dem Studio. Seine Bilanz dieser Jahre ist bitter: „Filme bei der DEFA vom ersten bis zum letzten heftigst umstritten. Erster Film (...) als staats-

feindlich erklärt (...), verboten, sämtliche Kopien vernichtet. Internationale Beurteilung der Filme wurden von der HV Film nicht zugelassen.“¹²

Als er schon aus dem Studio hinausgeekelt ist, entdeckt der Filmstudent Jürgen Böttcher inmitten all der belanglosen bis üblen Filme ein solches Kleinod wie STAHL UND MENSCHEN (1956), in dem die Kamera den Menschen näher kommt als bisher, in dem die Bilder durch die Töne der Arbeit leben, in dem erstmalig Menschen in ihrer Sprache reden. Das war ihm ein Film, der vom Leben der Arbeiter Bericht gab: „Hugo Hermanns STAHL UND MENSCHEN haben wir mit größter Aufregung gesehen.“¹³ Mitte der siebziger Jahre, als verschüttet schien, was einmal gekonnt wurde in diesem Studio, und Böttcher diese Beziehungslosigkeit keine Ruhe lässt, treibt er Hugo Hermann auf und lädt ihn zu Vorführung und Diskussion in den Künstlerischen Rat ein. „Das war gut, daß es dazu kam, daß wir ihn ins Studio holten, daß er erlebte, daß es eine Handvoll jüngerer Leute gibt, die ihn nicht vergessen und sein Werk nicht vergessen und die ihn verehren. Es war ein wunderbares Zusammensein, und ich glaube, für diesen Mann war das wichtig. (...) Das finde ich normal, daß man die, die davor die Pioniere waren, daß man ihnen gerecht werden muß. Und gleichzeitig muß man sich bedanken. In gewisser Weise hat auch dieser herrliche Film mich motiviert, also mir noch deutlicher gemacht, was ich schaffen möchte.“¹⁴

Im Jahr darauf stirbt Hugo Hermann.

Hugo Hermann: Ein Mann, der nicht aus seiner Haut kann. Er gehört zu den Filmemachern, die es nie zu einem großen Wurf gebracht haben, deren Verdienst aber darin bestand, voranzugehen und eine Spur zu legen, in der andere zu großer Form auflaufen können.¹⁵

Lebensdaten

Geboren am 22. März 1903 in Mährisch-Weißkirchen, gestorben am 9. März 1975 in Berlin. Bis 1918 Besuch der Militäroberrealschule in der Wiener Neustadt, danach Ausbildung an der Fachschule für Maschinentechnik und Elektrotechnik in Wien mit Abschluss 1922. 1924 technischer Bühnenpraktikant an Max Reinhardts Theater in der Josefstadt. Nach wenigen Wochen Wechsel zum Regiepraktikanten. Drei Jahre Praktikum an diesem Theater. 1927 ist er eine Saison Regieassistent am Landestheater Beuthen, nach einem Jahr Praktikum bei Reinhardt, dann Oberspielleiter am Stadttheater St. Pölten. 1931 Eintritt in die Kommunistische Partei. Anfang 1932 Einladung ans Moskauer Internationale Arbeitertheater, Arbeit als Regisseur und Schauspieler bis zu dessen Liquidation 1933. Danach bis 1937 Regieassistent bei Sojus-Kino (später Lenfilm) in Leningrad. Im Oktober 1937 kehrt Hermann nach Wien zurück, muss aber Ende 1938 nach Paris flüchten. Als politischer Emigrant ist er bis zum Ende des Krieges in Frankreich. In Paris arbeitet er an einem Film über bombardierte Städte in Spanien mit (VILLES BOMBARDÉES, verschollen). 1939 Internierung in verschiedenen Lagern, zuletzt in Bassens, von dort Flucht. Von 1940 bis 1943 illegaler Aufenthalt in Marseille, Tätigkeit in der Résistance, Arbeit als Regisseur und Professor für Regie am Konservatorium. Flucht nach

Grenoble in den Maquis, Fotoreporter bei den Forces Françaises Interieurs (FFI). Nach der Befreiung Fotoreporter für französische Zeitungen. Anfang 1946 Rückkehr nach Österreich. In Wien Hörspielregisseur der „Russischen Stunde“ bis 1947. Anschließend Leiter der Wochenschau der Wien-Film. Zwischen 1947 und 1955 Herstellung von Dokumentarfilmen als Regisseur, Autor, Kameramann und Schnittmeister. Von Mitte 1955 bis Ende 1957 Regisseur und Kameramann im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme in Berlin. 1958/59 Inszenierungen am Theater in Stralsund. Von 1958 bis 1965 freiberuflicher Regisseur beim Deutschen Fernsehfunk, Abteilung Dramatische Kunst. Letzte Arbeit: Der zweiteilige Spielfilm DIE ANDERE FRONT (1965).

FRÜHLING OHNE SONNE (1953)

Produktion: Real Film Produktion, Wien (Hugo Hermann) / Buch und Gestaltung: Hugo Hermann / Sprecher: Peter Sturm
Format: 35mm, s/w, ca. 400 m
Zensur: nicht ermittelt
Kopie: Privatbesitz Traute Hermann

SCHATTEN ÜBER DER WELT (1955)

Produktion: Real Film Produktion, Wien (Hugo Hermann) / Gestaltung: Hugo Hermann
Text: Vladimir Pozner / Sprecher: Theodor Grädler (deutsche Fassung)
Format: 35 mm, s/w, ca. 600 m; Fassungen: französisch, englisch, spanisch, arabisch
Zensur: nicht ermittelt
Kopie: Privatbesitz Traute Hermann

TRÄUMT FÜR MORGEN (1956)

Produktion: VEB DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme, Berlin / Regie: Hugo Hermann / Drehbuch: Wera und Claus Küchenmeister / Text: Wera und Claus Küchenmeister, Hugo Hermann / Dramaturg: Hans Möhring / Kamera: Hans Dumke, Hugo Hermann / Musikbearbeitung: Kurt Grottko / Schnitt: Ella Ensink / Ton: Heinz Reusch / Puppenführung: Ilse und Carl Juowski / Aufnahmeleiter: Karl Burrasch / Produktionsleiter: Hans Wegner / Sprecher: Erich Franz
Format: 35mm, Farbe, 530 m
Zulassung: Protokoll-Nr. 0219/56 vom 17.4.1956, Datum der Zulassung: 11.4.1956, für Kindervorstellungen zugelassen¹⁶ / Anlaufdatum: 10.8.1956
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv

STAHL UND MENSCHEN (1956)

Produktion: VEB DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme, Berlin / Regie, Kamera, Text: Hugo Hermann / Drehbuch: Herbert Kern, Hugo Hermann / Dramaturg: Herbert Kern / Schnitt: Waltraut Balke / Ton: Heinz Wanderer, Hans-Jürgen Mittag / Aufnahmeleiter: Karl Burrasch / Produktionsleiter: Fritz Schielke / Sprecher: Peter Sturm
Format: 35mm, s/w, 531 m
Zulassung: Protokoll Nr. 016/57 vom 11.1.1957, Datum der Zulassung: 21.12.1956, für Kinder unter 6 Jahren nicht zugelassen¹⁷ / Anlaufdatum: 22.6.1956
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv

FRITZ CREMER – SCHÖPFER DES BUCHENWALD-DENKMALS (1957)

Produktion: VEB DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme, Berlin / Dreh-

buch, Kamera, Regie: Hugo Hermann / Text: Nach Texten von Bertolt Brecht / Dramaturg: Gustav Wilhelm Lehbruck / Musik: Wolfgang Hohensee / Schnitt: Waltraut Balke / Ton: Rolf Rolke, Hans-Jürgen Mittag / Aufnahmeleiter: Karl Burrasch / Produktionsleiter: Gerhard Abraham / Sprecher: Wolfgang Heinz

Format: 35 mm, s/w, 460 m

Zulassung: Protokoll Nr. 0300/57 vom 31.7.1959, Datum der Zulassung: 24.7.1959, ohne Prädikat¹⁸ / Anlaufdatum: 13.9.1957

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv

¹ Vgl. Kurt Dieman: *Zwischen Häusern und Zeiten*. Wien: Signum-Verlag 1981.

² Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal 1938-1955*. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1977, S. 150.

³ Hugo Hermann an Hans Rodenberg, o.J. [1955] (Privatarchiv Traute Hermann).

⁴ Gustav Wilhelm Lehbruck, DEFA-Dramaturgie, Oktober 1956, Typoskript (BArch, DR 1/4480).

⁵ Ebenda.

⁶ Vgl. Wera und Claus Küchenmeister (Hg.): „Eine Begabung muß man entmutigen...“ Berlin: Henschelverlag 1986, S. 174 f.

⁷ Vgl. Werner Hecht: *Brecht Chronik 1898-1956*. Berlin: Aufbau Verlag 1998, Eintrag am 19.1.1956.

⁸ Bertolt Brecht an DEFA/Hans Wegner, 7.2.1956. In: *Briefe 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp; Berlin: Aufbau Verlag 1998, S. 424.

⁹ Anton Ackermann „an die zuständigen Sekretäre des ZK“, 23.4.1956 (BArch, DR 117/v.S 100).

¹⁰ Günter Klein an Hugo Hermann, 7.5.1956 (BArch, DR 117/v.S 100).

¹¹ Vgl. DEFA/Klein an Ministerium für Kultur/Wendt, 22.9.1958 (BArch, DR 117/v.S 100).

¹² Hugo Hermann, Lebenslauf, 6.1.1962 (Privatarchiv Traute Hermann).

¹³ Vom Leben der Arbeiter Bericht geben. Mit Jürgen Böttcher sprach Rolf Richter. In: *Film und Fernsehen*, Nr. 11, 1974, S. 26.

¹⁴ Interview des Autors mit Jürgen Böttcher, 4.3.1998. In: *ERINNERUNGEN AN HUGO HERMANN. DOKUMENTATION*. Berlin: DEFA-Stiftung 2002 (Video).

¹⁵ Vgl. Thomas Heimann: Der Fall Hugo Hermann. In: *Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-92*. Berlin: Jovis 2000, S. 79 ff. Günter Jordan: Kramen in Kästen. In: *Film und Fernsehen* Nr. 3-4, 1999.; ders.: *ERINNERUNGEN AN HUGO HERMANN. DOKUMENTATION*, a.a.O.

¹⁶ Bundesarchiv Berlin, Staatliches Komitee für Filmwesen, Bestand Filmkontrolle, Nr. 4432.

¹⁷ Ebenda, Nr. 3758.

¹⁸ Ebenda, Nr. 3045 c. „Die deutschen Filmproduktionen nach 1945 wurden von den alliierten Besatzungsmächten in ihren Besatzungszonen zensiert und zugelassen, die ostdeutschen von der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD). Zusätzlich regulierte in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) die sowjetische Verleihfirma Sovexportfilm den Kinoeinsatz von Filmen in der SBZ, auch neuester deutscher, sprich Nachkriegsproduktion. Die Dokumente dieser Praktiken, insbesondere die Zulassungsprotokolle durch die SMAD, sind nur bruchstückhaft in deutschen Archiven erhalten. Auch haben die Moskauer Behörden bisher erst Teile der SMAD-Akten deklassifiziert. Folglich können einstweilen nur die überlieferten Bruchstücke genutzt werden – bei gleichzeitigem Verweis auf Forschungs- und Überlieferungsdesiderata. Mit der Installation eigenstaatlicher Souveränität 1949 gingen Zensur und Zulassung von Filmen deutscher Produktion in ost- bzw. westdeutsche Kompetenzen über, in der DDR in die Verantwortung des Staatlichen Komitees für Filmwesen und seiner Nachfolger.“ (G. Agde)