

Ralf Schenk

Neuer Kurs: deutsche Begegnungen. Die Sieben vom Rhein (DDR 1954, R: Annelie und Andrew Thorndike), Ein Strom fließt durch Deutschland (DDR 1954, R: Joachim Kunert)

1999

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schenk, Ralf: Neuer Kurs: deutsche Begegnungen. Die Sieben vom Rhein (DDR 1954, R: Annelie und Andrew Thorndike), Ein Strom fließt durch Deutschland (DDR 1954, R: Joachim Kunert). In: *Filmblatt*. Filmblatt 9, Jg. 4 (1999), Nr. 9, S. 12–15.

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>

Neuer Kurs: deutsche Begegnungen
Die Sieben vom Rhein (DDR 1954, R: Annelie und Andrew Thorndike), Ein Strom fließt durch Deutschland (DDR 1954, R: Joachim Kunert)

FilmDokument 10, Kino Arsenal, 11. Juni 1998
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und den Freunden der Deutschen Kinemathek
Einführung: Ralf Schenk

Die Jahre 1952/53 nahmen für die Filmpolitik der DDR zunächst einen verheerenden Verlauf. Die Produktion der DEFA-Studios sank auf eine Zahl von Arbeiten, die kaum noch nennenswert war. Die Inhalte der Drehbücher wurden von der SED-Filmkommission auf ihre propagandistischen Zwecke hin überprüft und nur dann freigegeben, wenn damit irgendein Teil der aktuellen Agitation abgedeckt werden konnte. Die 2. Parteikonferenz der SED im Juli 1952 setzte den Aufbau des Sozialismus und einen damit verbundenen verschärften Klassenkampf auf die Tagesordnung. Die folgenden Monate waren von einem rigiden innenpolitischen Kurs gekennzeichnet, der weite Teile der DDR-Bevölkerung gegen die SED aufbrachte.

Ein Grund dafür lag nicht zuletzt darin, daß die Partei versuchte, Kontakte nach Westberlin und Westdeutschland, dem „Vorposten des amerikanischen Imperialismus“, als unerwünscht zu erklären und zu unterbinden. Diese Doktrin wurden kurz nach Stalins Tod, wenige Tage vor dem Aufstand des 17. Juni 1953 von der DDR-Führung selbst aufgebrochen. „Neuer Kurs“ hieß nun die Parole, die auch das Verhältnis zur Bundesrepublik betraf und die sich, logischerweise zeitversetzt, auch im DEFA-Film widerspiegelte.

„Neuer Kurs“ bei der DEFA bedeutete unter anderem, daß Anton Ackermann, der Leiter der neugeschaffenen Hauptverwaltung Film beim Ministerium für Kultur, die Studios dazu aufforderte, Verbindungen in den Westen wieder aufzunehmen. Bei der DEFA sei durchaus Platz für „demokratische“ Künstler aus der Bundesrepublik, die mit ihrer Arbeit den humanistischen, gesamtdeutschen Charakter der DDR-Filmkunst unterstrichen.

Vor allem im DEFA-Spielfilm kam diese neue Linie zum Tragen: westdeutsche Regisseure und Schauspieler wie Eugen York, Hans Müller, Henny Porten, Eva Kotthaus, Leni Marenbach und andere drehten in Babelsberg. Von ihnen erwartete niemand politische Tendenz-, sondern gängige Unterhaltungsfilm, die nicht zuletzt den Zweck hatten, die verlorengegangenen Zuschauer zurück ins Kino zu holen und die DEFA-Produktion für den westdeutschen und internationalen Markt zu öffnen.

Auch im DEFA-Dokumentarfilm hinterließ der „Neue Kurs“ seine Spuren. Zwei Arbeiten aus dem Jahr 1954 belegen prototypisch, daß Westdeutschland von nun an nicht mehr ausschließlich als „Hort des Bösen“ gesehen werden sollte, sondern – wenngleich durchaus im Sinne der SED – differenzierter. So drehte Joachim Kunert, der später wichtige DEFA-Spielfilme wie *Das zweite Gleis* (1962) und *Die Abenteuer des Werner Holt* (1965) inszenierte, ein halbstündiges, geschickt zwischen Impression und Agitation oszillierendes Essay unter dem Titel *Ein Strom fließt durch Deutschland*. Sein Gegenstand war die Elbe; sein Thema nicht nur die Schönheit der Landschaft an den Ufern des Flusses, sondern auch die Kraft friedlicher Arbeit, die von Menschen geleistet wurde, um die im Krieg zerstörte Heimat wieder aufzubauen. Kunert blieb dabei nicht auf die DDR beschränkt, sondern schlug einen Bogen, der gleichsam von Schmilka und Dresden bis nach Hamburg reichte, über Stationen wie Meißen, Schloß Pillnitz, Torgau, Roßlau, Magdeburg und das Schiffshebewerk Rothensee. Die Teilung des Vaterlandes schien für einen kurzen filmischen Moment nicht für alle Ewigkeit zementiert. *Ein Strom fließt durch Deutschland* entsprach ganz direkt der Aufforderung von Studiodirektor Günter Klein, bei der Darstellung beider deutscher Staaten „jede Schwarz-Weiß-Malerei zu vermeiden. (...) Die Autoren werden beauftragt, unnötige Schärfen, Kontraste und Härten zu beseitigen.“

Ebenfalls 1954 verbreiteten Annelie und Andrew Thorndike die Utopie – oder Illusion? – eines „volksdemokratischen“ Gesamtdeutschland, als sie ihr strikt propagandistisches Œuvre mit *Die Sieben vom Rhein* fortsetzten. Vorbereitungen zu dieser abendfüllenden Dokumentation hatten schon im Herbst 1953 begonnen, als die Regisseure während der Leipziger Messe Gespräche mit westdeutschen Arbeiterdelegationen führten, um zu testen, ob es opportun sei, deren Meinungen über die DDR in einem Film zu präsentieren. Für die Dreharbeiten wurde dann allerdings keine kompakte, sondern eine geschickt zusammengesuchte Gruppe ausgewählt: ein Former, ein Rangierer, zwei Bergleute, ein Walzwerker, der zum Invaliden wurde, zwei Amateursportler. Politisch bestand die Gruppe aus einem Sozialdemokraten, einem Kommunisten, einem FDJ-Mitglied und vier Parteilosen. Einer der Männer war seit langem arbeitslos – etwas, was es in der DDR nicht mehr gab.

Diese *Sieben vom Rhein* wurden für sechs Wochen ins Stahlwerk Riesa eingeladen. Sie erhielten kein Honorar, wohl aber ein Tagegeld von 25 Mark – und sahen sich dafür, begleitet von einer schweren 35-mm-Kamera, in verschiedenen Situationen gestellt, die vorher von den Thorndikes so genau wie möglich kalkuliert wurden. Dennoch waren Unwägbarkeiten nicht ausgeschlossen; vorsichtshalber hatte Andrew Thorndike vor Drehbeginn an die DEFA-Direktion geschrieben: „Wir gehen in einen Film, von dem wir wissen, daß er einer berechtigten Kritik unterliegen wird (...) mit der Belastung, daß uns später als Künstlern die Verantwortung für ein teilweises Mißlingen gegeben wird.“

Gezeigt wurde unter anderem, wie die Arbeiter aus dem Westen eine Poliklinik und ein Kulturhaus, Sportanlagen und eine Kantine besuchen. Sie nahmen an Produktionsberatungen und einer Schicht beim Bau eines Rohrwerkes teil. Außerdem brachte sie die DEFA mit Fritz Selbmann, dem Minister für Schwerindustrie, und dem ehemaligen SPD-, jetzt SED-Arbeiterveteranen Otto Buchwitz zusammen.

Zum emotionalsten Moment des Films wurde jene Szene, in der das westdeutsche SPD-Mitglied seinen ostdeutschen Genossen Buchwitz umarmt. Ansonsten bestanden *Die Sieben vom Rhein* aus zahlreichen Deklarationen und steifen Dialogen, die offensichtlich vorher geprobt worden waren und zum Teil an völlig unpassenden Stellen absolviert wurden – etwa wenn ein junger westdeutscher Gast beim Tanzabend über Aufbauleistungen schwärmt anstatt zu tanzen. Am Schluß des Films, der insgesamt auf eine weitgehend unkritische Übereinstimmung der westdeutschen Arbeiter mit der Linie der SED hinauslief, spricht ein Bergmann aus dem Ruhrgebiet die pathetischen Sätze: „Ihr habt viel zu verteidigen, viel Schönes, was wir gar nicht kennen zu Haus. Ihr müßt daran denken, daß das erkämpft ist durch Arbeiter. Ich möchte sagen: Werdet nicht sorglos, bleibt wach. Ihr müßt uns auch helfen in unserem Kampf, dann tut ihr etwas Großes.“ Die Ereignisse vom 17. Juni 1953 kamen in *Die Sieben vom Rhein* nicht zur Sprache.

Nach der Premiere des Films, der als erste DEFA-Dokumentation mit Direktton arbeitete, entzündete sich in der DDR-Presse eine Debatte über „nachgestellte“ Szenen, also das Inszenierte im Dokumentarfilm. Kein Geringerer als Joris Ivens griff in diese politisch-ästhetische Debatte ein und legte seine Ansicht vom „parteilichen“ Filmemachen dar, das durchaus auf inszenierte Momente zurückgreifen dürfe.

Weniger subtil näherte sich Karl-Eduard Schnitzler den *Sieben vom Rhein*. Er erklärte im Programmheft des Progress-Verleihs unumwunden, der Film sei „eine unschätzbare Waffe im Kampf um die Einheit unseres Vaterlandes. (...) Er zeigt, daß der Weg, den wir unter der Führung unserer Regierung eingeschlagen haben, richtig ist und sich bewährt hat. Er verpflichtet uns, gemeinsam und fester noch um unsere Regierung geschart, auf diesem Wege fortzuschreiten – unseren Brüdern und Schwestern im Westen helfend, uns selbst zum Nutzen, zum Wohle unseres Volkes!“

In Westdeutschland wurden *Die Sieben vom Rhein* offiziell nie gezeigt; und in der DDR verschwand das hölzern-pathetische Opus relativ schnell aus den Kinos – in denen die Bevölkerung sehr viel lieber den fast zeitgleich gestarteten, locker-leichten westdeutschen Heimatfilm *Moselfahrt aus Liebeskummer* (Regie: Kurt Hoffmann) oder Gérard Philipe als *Fanfan der Husar* (Regie: Christian-Jacque) sehen wollten.

Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv

Die Sieben vom Rhein

Produktion: DEFA 1954. Regie und Drehbuch: Annelie und Andrew Thorndike / Text und Sprecher: Karl-Eduard von Schnitzler / Kamera: Kurt Stanke, Waldemar Ruge
Format: 35mm, s/w, 2118 m = 77'
Anlaufdatum: 10. 9. 1954

Ein Strom fließt durch Deutschland

Produktion: DEFA 1954. Regie: Joachim Kunert / Drehbuch: Gustav Wilhelm Lehmbruck, Joachim Kunert / Text: Franz Hammer
Format: 35mm, Farbe, 834 m = 30'
Anlaufdatum: 1. 10. 1954

Das Wunder des gezeichneten Tons. Die „tönende Handschrift“ von Rudolf Pfenninger (D 1932)

FilmDokument II, Kino Arsenal, 7. Juli 1998

In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und den Freunden der Deutschen Kinemathek
Einführung: Jeanpaul Goergen

1932 realisierte der Trickfilmzeichner Rudolf Pfenninger (1899 - 1976) für die Münchner Emelka fünf Kurzfilme mit künstlichem Ton. Die „tönende Handschrift“, wie Pfenninger seine Entwicklung nannte, beruhte auf der Überlegung, die in der Vergrößerung als Zacken erkennbaren Abbildungen des Lichttons nachzuzeichnen und so Töne und Klänge ohne Mikrophon herzustellen. Auf langen Papierrollen zeichnete er eine Abfolge von genau berechneten Zacken, die er nach ausgedehnten Vorstudien über den Zusammenhang zwischen den Ausformungen der Zackenschrift einerseits und Tonhöhe, Tonstärke und Klangfarbe andererseits ermittelt hatte. Diese Zeichnungen wurden abgefilmt und auf die Tonrandspur des Lichttonfilms übertragen.

In seinem Dokumentarfilm *Tönende Handschrift, das Wunder des gezeichneten Tones* (1932) gibt Pfenninger auch mit Hilfe von Trickzeichnungen eine sehr anschauliche Erklärung seines Verfahrens. Zu stimmungsvollen Wolkenaufnahmen interpretiert er dann - als erstes gezeichnetes Konzert - das „Largo“ von Händel. Pfenninger begleitete mit diesen „Tönen aus dem Nichts“ auch zwei Puppentrickfilme der Gebrüder Diehl (*Serenade, Barcarole*), einen Ballettfilm (*Kleine Rebellion*) sowie einen Zeichentrickfilm (*Pitsch und Patsch*). Diese fünf Kurztonfilme mit einer Musik ohne Instrumente wurden am 19. 10. 1932 in München und einen Tag später in Berlin (Marmorhaus) uraufgeführt. Mit dem Zusammenbruch der Emelka wurden auch Pfenningers Experimente eingestellt.