

# 60

# Filmblatt

21. Jg., Herbst 2016

10,- €

## **DDR revisited**

DER KLEINE PRINZ (1966)  
von Konrad Wolf  
Sturm und Zwang  
Die Verbotfilme 1965/66  
Der Algerienkrieg  
im Film der DDR  
Eigene Stimmen:  
Hans Wintgen  
Bernd Maywald  
Leben im Exil  
BLONDER TANGO (1986)

## **Jede Menge Future**

Berliner Schule um 1990

## **Erlebte Urbewegung**

Die Experimente des  
Alexander Truslit

## **Niedersachsen im Aufbau**

ISSN 1433-2051

**CINEGRAPH** Babelsberg

Katalog zur großen Retrospektive des  
69. Festival del film Locarno

---

# Geliebt und verdrängt

## Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1963

---



33 Autorinnen und  
Autoren, 416 Seiten,  
270 Abbildungen,  
in deutscher und  
separater englischer  
Ausgabe, € 24,80

---

„Überraschend  
unverschämt,  
erotisch,  
frech, frivol,  
vulgär, bizarr  
sind die Filme  
der 1950er  
und frühen  
1960er.  
Anders als  
ihr Ruf.“

---

Rainer Kneppergeres

Auf [www.shop-filmmuseum.de](http://www.shop-filmmuseum.de) und im Handel erhältlich



deutsches  
filminstitut  
filmmuseum

69<sup>o</sup>  
Festival del film Locarno  
3-13 | 8 | 2016

## Editorial

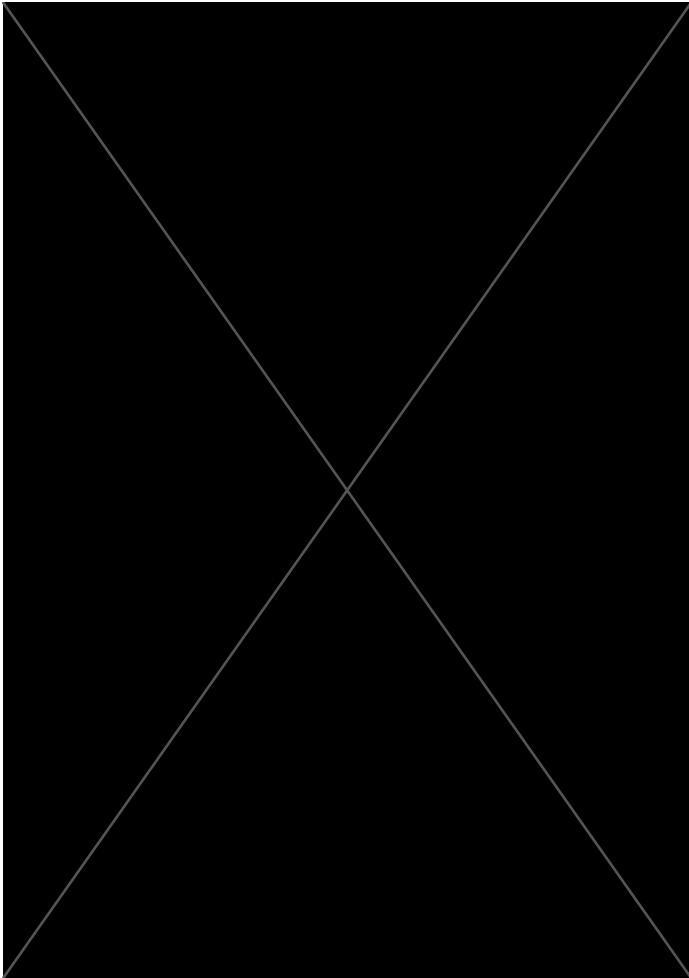
Vom Fuchs lässt sich eine Menge lernen. Und Filmemacher bringt er zum Nachdenken über ihren Beruf: „Man sieht nur mit dem Herzen gut. Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar.“ Was ist aber das Wesentliche, das verborgene Wesen der Dinge und Ereignisse? Ist nicht das, was für den einen wesentlich ist, für einen anderen vielleicht unwesentlich? Und ist, was für die Augen des einen unsichtbar bleibt, für den anderen nicht glasklar erkennbar? Wer als Wissenschaftler an die Sache herangeht, will das Wesentliche suchen, finden, erklären, will Wissen und Erkenntnis schaffen. Hilft der Fuchs dem Wissenschaftler?

Im Mittelpunkt des neuen *Filmblatts* stehen Aufsätze, die sich mit dem Filmschaffen in der DDR befassen: Der zeitliche Rahmen reicht von Bernd Maywalds Amateurfilmen aus den 1950er und 1960er Jahren, die Ralf Forster vorstellt und die nun dank eines Digitalisierungsprojektes im Filmmuseum Potsdam gesichert werden, bis zu Hans Wintgens Dokumentarfilm *FRANK* (1990) aus der Auflösungsphase der DDR.

In einem der Filme begegnen wir auch dem Fuchs: 1965/66 adaptierte Konrad Wolf für das Fernsehen der DDR Antoine de Saint-Exupéry's *Der kleine Prinz*; ausgestrahlt wurde der Film allerdings erst 1972. Danach blieb *DER KLEINE PRINZ* über Jahrzehnte fast vollständig unsichtbar. Wolf hatte eben keinen Kinderfilm gemacht – und seine Verfremdungstechnik sorgte für Irritation, wie Jan Gypfel feststellt. Unsichtbar blieben 1965/66 auch die meisten Kinoproduktionen der DEFA: Als „Verbotsfilme“ landeten sie nach dem II. Plenum im Panzerschrank, weshalb ihr Blick auf das Wesentliche erst nach dem Mauerfall ein Publikum fand. Die erste fast vollständige DVD-Edition der „Verbotsfilme“ sowie neue Publikationen zum II. Plenum bespricht Frederik Lang in seinem Review. Aus anderen Gründen, aber mit ähnlichem Ergebnis reglementierte der Staat in den 1980er Jahren die unbequemen Dokumentarfilme von Hans Wintgen, die sich Tabuthemen widmeten und nun von Anne Barnert näher beleuchtet werden.

Von 1954 und 1962 dauerte der algerische Unabhängigkeitskrieg, der neben Algerien auch Frankreich tief erschütterte und in Zeiten des Kalten Krieges ein weltweites Medienecho hervorrief. Fabian Tietkes Überblick über die Darstellung dieses Krieges im Film der DDR lenkt die Aufmerksamkeit auf ein wichtiges Korpus von Filmen, die nicht primär zu inneren Konflikten der DDR-Gesellschaft, sondern äußeren Konflikten Stellung bezogen. Das Exil von chilenischen Künstlern, die nach dem Putsch von Pinochet in die DDR emigriert waren, behandelt wiederum Claudia Sandbergs Aufsatz: *BLONDER TANGO* (1986) ist hier besonders interessant, weil der Film den „fremden Blick“ der Exilanten auf die DDR beziehungsreich spiegelt.

Die Redaktion, 19. Dezember 2016



Aus dem Werbematerial des Progress-Verleihs zu ALLONS ENFANTS ...  
POUR L'ALGÉRIE (1961) (Deutsche Kinemathek)

**Fabian Tietke**

## **... für Algerien**

### **Der Algerienkrieg im Film der DDR**

1957, drei Jahre nach Beginn des Unabhängigkeitskrieges in Algerien, in dem sich der „Front de Libération Nationale“ (FLN) und das französische Militär gegenüberstehen, kommt der französische Filmemacher René Vautier mit Aufnahmen aus dem algerischen Aurès in das DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilm in Ost-Berlin. Vautier (1928–2015), Widerstandskämpfer gegen die deutschen Besatzer im Zweiten Weltkrieg, hatte mit *AFRIQUE 50* bereits 1949/50 eine erste Reportage gedreht, die Ausbeutung, Kinderarbeit und Gewaltherrschaft in den französischen Kolonien in Afrika scharf kritisierte. Weil der damals gerade 21 Jahre alte Regisseur den Film ohne Drehgenehmigung gedreht hatte, wurde er monatelang inhaftiert. Schon vor seinem Eintreffen bei der DEFA hatte Vautier – zusammen mit Jean Lodz – einen Kurzdokumentarfilm über die Kolonialgeschichte Algeriens realisiert, *UNE NATION L'ALGÉRIE* (F 1955). Nach Vautiers Willen soll aus dem nach Ost-Berlin mitgebrachten Material ein „militant anti-kolonialer Film“ geformt werden.

In seinen Erinnerungen schildert Vautier den Beginn der windungsreichen Produktionsgeschichte des neuen Films mit dem Titel *FLAMMENDES ALGERIEN* (*ALGÉRIE EN FLAMMES*) so: „Ich also dort bei der DEFA, der deutschen Fabrik für Filmkunst und Dokumentarfilm in der Otto-Nuschke-Straße in Berlin, mit einer ganzen Menge 16mm-Kodachrome, belichtet in der Gegend *Aurès-Nementchas* – und ein kleines Stück eines Kamera-Ringes im Schädelknochen – das kommt von einem Schuss auf die Kamera [...]. Problem für Günter Klein, Leiter der Dokumentarabteilung: ob er eine Anfrage stellt ans Zentralkomitee der Partei von höchster internationaler Wichtigkeit: soll man bei der Entwicklung und dem Schnitt eines militanten anti-kolonialen Filmes helfen – mit dem Risiko, die französische Regierung zu verärgern? Diese Anfrage wird geprüft von Dutzenden von Kommissionen und Unterkommissionen, und es gibt keine Hoffnung, dass sie innerhalb von zwei Monaten beantwortet würde. Wir diskutieren in seinem Büro, ich lege ihm die Vorteile dar, die ich für die DEFA darin sehe, sich technisch an dieser Operation zu beteiligen [...]. ‚Ihr bekommt die Vertriebsrechte für alle sozialistischen Länder, die keine gefilmten Dokumente über Algerien haben.‘ Er kratzt sich den Kopf, perplex [...].“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> René Vautier: *Caméra citoyenne. Mémoires*. Rennes 1998, Kapitel zu *ALGÉRIE EN FLAMMES*, S. 151–156. Übersetzung von Madeleine Bernstorff und Sebastian Bodirsky.

Vorausgegangen war dieser Begegnung eine kurze Korrespondenz, die erkennen ließ, dass der DEFA die Bedeutung des Angebots schon zuvor klar war. Im November 1957 erreichen Günter Klein zwei Schreiben von Vautier, eines trägt den offiziellen Briefkopf der algerischen Befreiungsbewegung FLN, ein weiteres kommt privat von Vautier. In dem privaten Schreiben bittet Vautier, ihn nach Berlin einzuladen, um über eine mögliche Kooperation zu sprechen. Am 27. November leitet Klein den Inhalt des Schreibens und die Bitte um Einladung an Gerhard Kegel, Mitglied der Kommission für Agitation beim Zentralkomitee der SED, weiter. Zwei Tage später ergeht die Einladung an Vautier.<sup>2</sup> Innerhalb weniger Monate wird 1958 der 23-minütige Dokumentarfilm *FLAMMENDES ALGERIEN* unter der Produktionsleitung des Produktionschefs des DEFA-Studios für Dokumentarfilm, Willi Müller, fertiggestellt.<sup>3</sup> Auch der DEFA-Dokumentarfilmer Karl Gass ist daran beteiligt.<sup>4</sup>

Mit seinen ergreifenden Aufnahmen vom unmittelbaren Kampfgeschehen im Algerienkrieg ist *FLAMMENDES ALGERIEN* ein Coup für die DEFA. *FLAMMENDES ALGERIEN*, wovon eine deutsche, eine englische, eine französische und eine arabische Fassung hergestellt werden, ist der erste Film, in dem ein internationales Publikum solche Aufnahmen zu sehen bekommt. Die Filmpresse in der DDR nimmt ihn begeistert auf. „Dieser Film ist ein Stück Geschichte“, schreibt die Magdeburger *Volksstimme*, und die *Berliner Zeitung* nennt ihn „ein Werk, das Dokumentaraufnahmen von kaum jemals gesehener Intensität und unvergänglichem Wert enthält.“<sup>5</sup> Der Name Vautiers wird in den Berichten über den Film nicht erwähnt. Es ist zu vermuten, dass es sich dabei um eine Schutzmaßnahme der DEFA für Vautier handelte.

Im Mai 1958 gerät Vautier aufgrund der arabischen Fassung zwischen die internen Fronten des FLN, hinter der ein breites und sehr heterogenes Bündnis sozialistisch-antireligiös, arabisch-nationalistisch und islamisch eingestellter Gruppen steht. Nach einer ersten Vorführung vor der Provisorischen Algerischen Regierung in Tunis soll er den Film um eine nicht genehme Sequenz kürzen. Vautier weigert sich. Es folgen lange Debatten darüber, ob der FLN den Film eines französischen Kommunisten verbreiten solle. „Die Entscheidung fiel nach drei Wochen Bedenkzeit – die ich eingeschlossen in einem Hotelzimmer

<sup>2</sup> Der Briefwechsel ist dokumentiert in der Produktionsakte zu *FLAMMENDES ALGERIEN* im Bundesarchiv, Berlin, DR118/1850.

<sup>3</sup> Müller hatte zuvor bereits im arabischen Raum, vor allem in Ägypten, gearbeitet und dort mehrere Dokumentarfilme gedreht: *UNSER HANDEL IM NAHEN OSTEN* (1954) über eine Messe der DDR in Kairo, *SUEZ* (1956) über die Suezkrise und *EIN HERBSTTAG IN ALEXANDRIA* (1958).

<sup>4</sup> Karl Gass im Interview mit Ralf Schenk: Ich habe nicht umsonst gelebt. In: Ingrid Poss, Christiane Mückenberger, Anne Richter (Hg.): *Das Prinzip Neugier. DEFA-Dokumentarfilmer erzählen*. Berlin 2012, S. 35–58, hier S. 49.

<sup>5</sup> Vgl. M.W.: *FLAMMENDES ALGERIEN*. In: *Volksstimme*, 26.6.1958 und M.H.: Wertvoller als der Hauptfilm. In: *Berliner Zeitung*, 17.6.1958.

in der Rue Souleymane-Pacha ohne Pass verbrachte: man muss den Film verbreiten und den Regisseur verschwinden lassen.“<sup>6</sup> Vautier landet für über zwei Jahre im Gefängnis des FLN.

Unterdessen erhält die DEFA ein Schreiben Vautiers, in dem dieser bittet, den zwischen ihm und der DEFA geschlossenen Vertrag über den Film durch einen Vertrag zwischen der DEFA und dem FLN zu ersetzen. Kurz darauf erscheint ein Soldat der algerischen Befreiungsarmee bei der DEFA und fordert die Herausgabe aller Materialien zu dem Film. Schließlich willigt die DEFA ein, den Vertrag zu ändern, nicht ohne Zweifel, ob Vautiers Brief unter normalen Umständen zustande gekommen ist.<sup>7</sup>

Von der DEFA wird *FLAMMENDES ALGERIEN* in hunderten Kopien um die Welt geschickt, und auch der FLN bedient sich des Films. Im Juli 1960 wird Vautier wieder freigelassen und von M'hamed Yazid, dem Informationsminister der Provisorischen Algerischen Regierung, im Rahmen einer Vorführung des Films in Tunis zum „ersten algerischen Regisseur“ ernannt.<sup>8</sup> Wie es zu diesem Sinneswandel kam, ist unbekannt.<sup>9</sup>

**Die beiden deutschen Staaten und der Algerienkrieg.** Wie die Produktionsgeschichte von *FLAMMENDES ALGERIEN* zeigt, gab es bei der Herstellung und Verbreitung von Filmen über den Algerienkrieg zahlreiche Fallstricke. Von Anfang an begleitete die DDR den Unabhängigkeitskampf mit klaren Sympathien für den FLN, vor allem für dessen sozialistischen Flügel. Im Sommer 1957 begann sie mit Hilfeleistungen für den FLN und schickte medizinische Ausrüstung nach Tanger.<sup>10</sup> Dennoch nahm die DDR – wie Vautiers Erinnerungen veranschaulichen – lange Zeit diplomatische Rücksichten: auf Frankreich, aber auch auf die Sowjetunion, die den blockfreien Unabhängigkeitsbewegungen zunächst misstraute.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Vgl. Vautier: *Caméra citoyenne*, S. 156.

<sup>7</sup> Vgl. Produktionsakte zu *FLAMMENDES ALGERIEN*, Bundesarchiv, Berlin, DR 118/1850

<sup>8</sup> Vgl. Vautier: *Caméra citoyenne*, S. 153–156.

<sup>9</sup> Madeleine Bernstorff erforscht derzeit die windungsreiche Geschichte der Produktion und Auswertung von *FLAMMENDES ALGERIEN*.

<sup>10</sup> Vgl. Young-sun Hong: *Cold War Germany, the Third World, and the Global Humanitarian Regime*. New York 2015, S. 143f. Dort auch eine Darstellung der Solidaritätsbewegung in der DDR für Algerien.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 153. Das Mißtrauen wuchs nach der Kritik an der sowjetischen Politik auf der ersten Trikont-Konferenz in Bandung 1955. Die Wende kündigte sich jedoch bereits auf dem XX. Parteitag der KPdSU 1956 an. Auf diesem Parteitag wurde die Gründung des sowjetischen Asien-Afrika-Solidaritätskomitees beschlossen. Zudem ließ Chruschtschow die in den 1940er Jahren verworfene Idee der verschiedenen Wege zum Sozialismus wieder aufleben, wohl nicht zuletzt, um die Tür für die Befreiungsbewegungen zu öffnen.

Auch die Bundesrepublik nahm Rücksichten: Die offiziellen Stellen waren bemüht, im Umgang mit dem Algerienkrieg negative Folgen für das Verhältnis zu Frankreich, seit 1951 Partner in der Montanunion und seit 1955 NATO-Partner, zu vermeiden. Zugleich gestattete die westdeutsche Regierung dem FLN 1957, die Zentrale der Bewegung von Paris nach Düsseldorf zu verlegen und eine Repräsentanz in der tunesischen Botschaft in Bonn zu unterhalten.<sup>12</sup>

Vor allem in den letzten Jahren des Krieges, der erst 1962 mit einem Friedensabkommen und der Anerkennung eines souveränen algerischen Staates endete, entstand eine Reihe von Filmen zum algerischen Unabhängigkeitskampf in beiden deutschen Staaten. Darüber hinaus kamen in der DDR zwischen Ende der 1960er und Mitte der 1970er Jahre auch mehrere algerische Dokumentarfilme ins Kino, was die Verbundenheit der DDR mit dem neu geschaffenen Staat unterstrich.

Betrachtet man die zeitgenössischen Produktionen, ergibt sich das Bild eines medialen Stellvertreterkrieges zwischen Ost und West über die Frage des Kolonialismus.<sup>13</sup> Vor dem Hintergrund der diplomatischen, wirtschaftlichen und medialen Konkurrenz beider Staaten war die Berichterstattung über einen Kolonialkonflikt im Kontext des Kalten Krieges in der DDR und der Bundesrepublik von Anfang an politisch aufgeladen.<sup>14</sup> Die deutsch-deutsche Medienproduktion liefert hier besonders aufschlussreiches Material.

Der folgende Aufsatz gibt einen Überblick über die DDR-Produktionen zum Algerienkrieg; in einem separaten zweiten Teil, der im nächsten *Filmblatt* erscheint, steht die westdeutsche Produktion zum Thema im Zentrum. Betrachtet

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 140ff. Zur diplomatischen Positionierung der beiden deutschen Staaten vgl. Wolfgang G. Schwanitz: Flammendes Algerien: Deutsche und Araber im Lichte der „doppelten Alleinvertretung“ in Nordafrika (1947–1961). In: *Wuqûf. Beiträge zur Entwicklung von Staat und Gesellschaft in Nordafrika*, Nr. 9, 1994, S. 339–362, Klaus-Jürgen Müller: L'Allemagne et la décolonisation française. Actes du colloque de l'Université de Paris XII, Creteil, 18 au 20 mars 1999. In: *Revue d'Allemagne*, Nr. 3–4, 1999, Fritz Taubert: *La guerre d'Algérie et la République Démocratique Allemande: le rôle de l'„autre“ Allemagne pendant les „événements“ (1954 à 1962)*. Dijon 2010, Jean-Paul Cahn, Klaus-Jürgen Müller: *La République Fédérale d'Allemagne et La Guerre d'Algérie, 1954–1962*. Paris 2003, Nassima Bougherara: *Les rapports franco-allemands à l'épreuve de la question algérienne (1955–1963)*. Bern u.a. 2006.

<sup>13</sup> Trotz der Bedeutung, die die internationale Anteilnahme und die zunehmend Diskreditierung des französischen Vorgehens in der internationalen Wahrnehmung für den Kriegsverlauf hatten, sind bislang nur die französischen und algerischen Filme, nicht aber das weltweite filmische Echo systematisch erschlossen worden. Für Frankreich und Algerien vgl. Mouloud Mimoun (Hg.): *France-Algérie. Images D'une Guerre*. Paris 1992, Philip D. Dine: *Images of the Algerian War: French Fiction and Film, 1954–1992*. Oxford 1994, Ahmed Bedjaoui: *Cinéma et guerre de libération*. Algier 2014, Verena Domberg: *Das (franko-) algerische Kino. Eine filmgeschichtliche Studie aus transnationaler Perspektive*. Frankfurt a.M. 2016.

<sup>14</sup> Zum Algerienbild in der DDR vgl. Jürgen Hösel: Das Algerien-Bild der ehemaligen DDR. Versuch einer Aufarbeitung anhand wissenschaftlicher Publikationen aus den 80er Jahren. In: *Wuqûf – Beiträge zur Entwicklung von Staat und Gesellschaft in Nordafrika* 6, 1992, S. 373–383.

werden in diesem ersten Teil das Gegenwartsfernsehspiel *DIE FLUCHT AUS DER HÖLLE* (1960) und der mittellange Dokumentarfilm *ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE* (1961) von Karl Gass.

**Die Zäsur.** Der am 1. November 1954 begonnene und bis in den Sommer 1962 mit wachsender Brutalität auf beiden Seiten geführte Algerienkrieg markiert eine Zäsur in der Geschichte Algeriens und Frankreichs. Er führte nicht nur zur Unabhängigkeit Algeriens, sondern veränderte auch Frankreich, seine Staatsform und Gesellschaft tiefgreifend: 1958 kam es zu einem Putsch französischer Offiziere in Algerien, dessen Ziel die Berufung einer Regierung in Paris war, die den Verbleib Algeriens bei Frankreich garantierte. Der „Putsch d'Alger“ führte zum Rücktritt des frisch gewählten französischen Premierministers Pierre Pflimlin und zur Rückkehr von Charles de Gaulle an die Macht, nun als Kompromisskandidat der Konservativen und der Putschisten. Verbunden war damit eine Verfassungsänderung und der Übergang von der Vierten zur Fünften Republik.

Ab Ende der 1950er Jahre verfolgte der FLN verstärkt die Strategie, den Kampf aus der Kolonie in die Metropole zu tragen. In Umkehrung der französischen Sichtweise, dass Algerien Teil Frankreichs sei, betrachtete der FLN Frankreich als 7e Wilaya, als siebten Kampfbezirk neben den sechs Kampfbezirken in Algerien.<sup>15</sup>

Einige Jahre lang gelang es dem französischen Staat noch, die eigene Position durch die Verschärfung der Zensur im eigenen Land und den Druck auf die Länder in seinem Einflussbereich – darunter die Bundesrepublik – aufrechtzuerhalten. Gegen die sich abzeichnende Abspaltung Algeriens von Frankreich formierte sich allerdings aus dem Militär heraus eine terroristische Opposition, die OAS („Organisation de l'armée secrète“), die Anschläge auf muslimische Algerier, den französischen Staat und Kritiker des Krieges verübte. Am 17. Oktober 1961 kam die Gewalt des Kolonialismus schließlich im Herzen der französischen Hauptstadt an, als die Pariser Polizei und Gendarmerie ein Massaker an algerischen Demonstranten anrichtete. Unter dem Präfekten Maurice Papon, einem ehemaligen Nazikollaborateur und Kolonialbeamten, wurden damals innerhalb von vier Tagen in andauernden Exzessen der französischen Sicherheitsorgane zwischen 50 und 350 Demonstranten getötet und ihre Leichname in die Seine geworfen.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Vgl. dazu den Bericht eines der Organisatoren des Kampfes des FLN in Frankreich, Ali Haroun: *La 7e Wilaya. La guerre du FLN en France 1954–1962*. Paris 1986.

<sup>16</sup> Für eine Diskussion der Ereignisse und der Opferzahlen vgl. Jim House, Neil MacMaster: *Paris 1961: Algerians, State Terror, and Memory*. Oxford, New York 2006, S. 161–179. Der Résistance-Kämpfer und Aktivist Jacques Panijel drehte einen Dokumentarfilm über das Massaker, *OCTOBRE À PARIS* (1962). Zu dessen Produktion und Rezeption vgl. Vautier: *Caméra citoyenne*, S. 99–108.

Als der Krieg im März 1962 mit den Friedensverträgen von Evian und der Unabhängigkeit Algeriens endete, hatte Frankreich ein umfassendes politisch-militärisches Desaster erlebt. Beide Seiten führten den Krieg mit äußerster Härte. In der zeitgenössischen europäischen Öffentlichkeit schockierte jedoch vor allem das brutale Vorgehen der französischen Kolonialmacht.

**Die Solidaritätsbewegung zum Algerienkrieg.** Seit 1957 wurde der Kampf der Algerier um Unabhängigkeit begleitet von einer weltweiten Solidaritätskampagne. Teile dieser Kampagne wurden unter anderem durch Informationen aus dem Kampfgebiet vom FLN unterstützt.<sup>17</sup>

Vor allem zwei Ereignisse, die mit der „Schlacht um Algier“ 1957 verbunden waren, bewegten die Welt – und wurden in der Propagandaarbeit des FLN ausführend behandelt: Erstens die Verhaftung und Folterung der FLN-Aktivistin Djamila Bouhired, die im Sommer 1957 für einen Bombenanschlag auf ein Café in Algier vor Gericht gestellt wurde. Bouhired wurde – wie erwartet – zum Tode verurteilt, auf Druck der Öffentlichkeit jedoch nicht hingerichtet.<sup>18</sup>

Djamila Bouhireds Rolle im Unabhängigkeitskampf und ihre Verhaftung wurden auch im Kino nachgezeichnet, in *DJAMILA, L'ALGÉRIENNE* (Vereinigte Arabische Republik 1958), einem Spielfilm des Ägypters Youssef Chahines, der 1961 auch in der DDR herausgebracht wurde.<sup>19</sup> Nach Ende des Krieges wurde Bouhireds Anschlag in Gillo Pontecorvos *LA BATTAGLIA DI ALGERI* (*DIE SCHLACHT UM ALGIER*) von 1966 nachinszeniert.

Das zweite Ereignis war die etwa zeitgleiche Verhaftung und Folterung des Journalisten Henri Alleg. Sein Bericht über die Folterungen in französischer Gefangenschaft erschien unter dem Titel *La Question. Suivi de La torture au cœur de la République* im Frühjahr 1958 in Frankreich inmitten einer Reihe von Krisen, die die französische Politik erschütterten. Allegs Buch fand Niederschlag im Film: Fünfzehn Jahre bevor Laurent Heynemann das Buch unter dem Titel *LA QUESTION* verfilmte, nahm der algerische Filmstudent Mohand Ali Yahia es 1962 zur Grundlage seines Kurzfilms *DIE FRAGE* an der Deutschen Hochschule für Filmkunst Potsdam-Babelsberg.

<sup>17</sup> Vgl. James D. Le Sueur: *Uncivil War. Intellectuals and Identity Politics during the Decolonization of Algeria*. Lincoln, London 2005.

<sup>18</sup> Vgl. Françoise Sagan: Die Folterung der Algerierin Djamila Bouhired. In: *Das Argument*, Nr. 17, 1960, S. 219–20. Nach ihrer Freilassung wurde Bouhired in der DDR medizinisch versorgt. Vgl. Hong: *Cold War Germany*, S. 152f.

<sup>19</sup> Zu *DJAMILA, L'ALGÉRIENNE* vgl. Erika Richter: *Realistischer Film in Ägypten*. Berlin (Ost) 1974, S. 114ff. Chahines Film fügt der ohnehin komplizierten Gemengelage des Algerienkrieges die Werbung für das Projekt des Panarabismus unter Gamal Abdel Nasser hinzu, indem der Film immer wieder den ägyptischen Radiosender „Sawt al-Arab“ in die Handlung einfließt. Der Film hatte am 4.8.1961 seinen Kinostart in der DDR und wurde am 14.6.1963 vom DDR-Fernsehen ausgestrahlt. Im Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, ist eine synchronisierte 35mm-Kopie überliefert.

**Die Anfänge der Filmproduktion der DEFA zum Algerienkrieg.** Als René Vautier 1957 in Ost-Berlin eintraf, um *FLAMMENDES ALGERIEN* fertigzustellen, hatte die DEFA mit *FREIHEIT FÜR ALGERIEN* (1955) bereits einen Kurzdokumentarfilm im Programm, der die algerische Kolonialgeschichte kritisch nachzeichnete. Im April des gleichen Jahres hatte es schon kurze (und offenbar ergebnislose) Gespräche mit dem FLN-Vertreter Abdel Kader über die Möglichkeit gegeben, „eine Gruppe von zwei jungen Kameraleuten nach Algerien auf die Seite der dort für die Freiheit und Unabhängigkeit ihres Landes kämpfenden Patrioten zu entsenden.“<sup>20</sup>

Eine Schrifttafel zu Beginn von *FREIHEIT FÜR ALGERIEN* schreibt die Produktion „den algerischen Zeitungen *Liberté* und *Algérie Nouvelle* und einem Kollektiv kommunistischer Filmtechniker“ zu.<sup>21</sup> Die DEFA unterlegte den knapp 20-minütigen Film mit einem Text von Rudi Mannheimer und brachte ihn in die Kinos und das Fernsehen der DDR.<sup>22</sup> Viel spricht dafür, dass es sich bei *FREIHEIT FÜR ALGERIEN* um die deutsche Bearbeitung von René Vautiers und Jean Lodz' *UNE NATION L'ALGÉRIE* (F 1955) handelt, dessen Originalfassung verschollen ist.<sup>23</sup> 1954 war Vautier mit *AFRIQUE 50* auf dem Thälmann-Kongress in der DDR gewesen. *FLAMMENDES ALGERIEN* wäre dann schon der zweite Film Vautiers gewesen, den die DEFA vertrieb – eventuell ohne sich dessen bewusst zu sein.

Auch für die DEFA-Wochenschau *Der Augenzeuge* entstanden ab 1957 wiederholt Sujets zum algerischen Befreiungskampf. Im Fokus standen zunächst die deutschen Fremdenlegionäre, die in Algerien in der französischen Armee kämpften. Wie wenige Jahre zuvor im Falle der deutschen Fremdenlegionäre in Indochina, entwickelte die DDR eine Kampagne mit dem Ziel, die Legionäre zum Desertieren zu überreden und sie anschließend in die DDR zu holen<sup>24</sup>. Diese Kampagne wurde medial breit begleitet, unter anderem in der DEFA-Wochenschau. So zeichnet das Sujet *Der Weg nach drüben* im *AUGENZEUGEN* 91/1957 das Schicksal des deutschen Fremdenlegionärs Rudi Frädrich nach,

<sup>20</sup> Schreiben Günter Klein an Gerhard Kegel, 2.4.1957, Filmakte zu *FLAMMENDES ALGERIEN*, Bundesarchiv, Berlin, DR 118/1793.

<sup>21</sup> Zitiert nach der Schrifttafel in der Kopie des Bundesarchiv-Filmarchivs, Sign. BSP 10405-2.

<sup>22</sup> Vgl. den Programmhinweis im *Neuen Deutschland* vom 26.3.1955 für den Abend um 20 Uhr.

<sup>23</sup> Zu *UNE NATION, L'ALGERIE* vgl. Vautier: *Caméra citoyenne*, S. 79–82.

<sup>24</sup> Die Kampagne zu den Fremdenlegionären im Indochinakrieg untersucht Coreline Boot: *DDR Patria Nostra? Die „Heimkehr“ von deutschen ehemaligen Fremdenlegionären aus der Demokratischen Republik Vietnam in die Deutsche Demokratische Republik in der ersten Hälfte der Fünfziger Jahre (1951–1956): Von der Öffentlichkeit in die Staatssicherheit*. Masterarbeit an der Universität Utrecht/Humboldt-Universität zu Berlin 2008. Online unter: <http://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/31193/Master-Arbeit%20Coreline%20Boot.doc?sequence=1> (12.1.2016). Die Rolle der französischen Fremdenlegion im Indochinakrieg, der 1954 (im Jahr des Ausbruchs des Algerienkriegs) endete, wurde in den Kinos der DDR auch in Spielfilmen kritisch behandelt, etwa in Vladimír ČECHS *ČERNÝ PRAPOR* (DAS SCHWARZE BATAILLON, ČSSR 1958) und Erich Engels *GESCHWADER FLEDERMAUS* (DDR 1958).

der aus der DDR in die Bundesrepublik geht und von dort zur Fremdenlegion nach Algerien; am Ende fällt Frädrich im Algerienkrieg.

Die DDR rief deutsche Fremdenlegionäre in Algerien dazu auf, das Land zu verlassen und in die DDR zu kommen.<sup>25</sup> Zur gleichen Zeit standen Fremdenlegionäre im Zentrum der ersten beiden fiktionalen Filme über den Algerienkrieg, die 1959/60 fürs Fernsehen der DDR entstanden. Im November 1959 wurde das Gegenwartsfernsehspiel *SCHÜSSE IN DER WÜSTE. EIN FERNSEHSPIEL AUS DEM BEFREIUNGSKAMPF DES ALGERISCHEN VOLKES*, inszeniert von Heinz Kögel nach einem Drehbuch von Karlheinz Rahn, zum ersten Mal ausgestrahlt.<sup>26</sup> Im Mittelpunkt der Handlung steht „ein deutscher Fremdenlegionär, der an einem Tag im November 1959 vor eine sehr wichtige Entscheidung gestellt wird: entweder die Verbrechen gegen das algerische Volk mit zu befördern oder in einer bestimmten Situation einfach menschlich zu handeln.“<sup>27</sup>

Im Oktober und November 1960 spielte Armin Mueller-Stahl unter der Regie von Hans-Erich Korbsschmitt im Fernseh-Vierteiler *DIE FLUCHT AUS DER HÖLLE* (1960) den deutschen Fremdenlegionär Hans Röder. Nach gelungener Flucht aus der Legion berichtet Röder in Ost-Berlin über seine Erlebnisse in Algerien. Diese werden in Form einer Rückblende erzählt: In der Gegend von Tebessa ist Röder gemeinsam mit anderen Legionären auf Suche nach einem verschollenen Leutnant, den sie tot auffinden. Schnell fällt Röders Verdacht auf Sergeant Surand, der für den französischen Geheimdienst und die (reale) französische Terrororganisation „Rote Hand“ arbeitet. Der getötete Leutnant hatte Material gegen ihn gesammelt und wurde deshalb von Surand umgebracht.

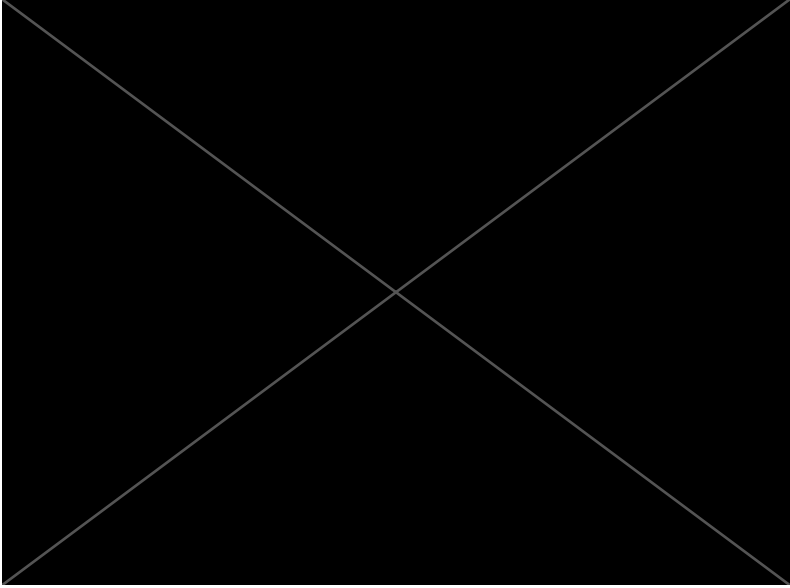
Surand lenkt den Verdacht auf Algerier, drängt auf Vergeltung und lässt zahlreiche Einwohner eines nahegelegenen Dorfes erschießen und die Überlebenden als Geiseln nehmen, darunter eine junge Unabhängigkeitskämpferin. Nach einer Razzia folgen Folter, Verhöre und die Vergewaltigung der jungen Frau. Als Surand die Geiseln schließlich erschießen lassen will, ist auch Röder Teil des Exekutionskommandos. Er und sein Freund Karl Steppat schießen absichtlich daneben. Röder verhilft der jungen Kämpferin zur Flucht und muss später selbst flüchten. Er fällt einer Patrouille der „Armée de libération nationale“ (ALN), dem bewaffneten Arm des FLN, in die Hände. Nun hilft ihm die gerettete Frau nach Tunis zu gelangen, von wo aus er sich nach Deutschland einschiffen lassen will. Doch die „Rote Hand“ ist hinter ihm her. Erst in Ost-Berlin ist er sicher.

Dem Drehbuchautor Gottfried Grohmann zufolge basiert der Mehrteiler auf realen Vorgängen. Mehrere Figuren seien an reale Personen angelehnt, und ehemalige Deserteure der Legion hätten bei der Entwicklung des Drehbuchs

<sup>25</sup> Vgl. Schwanitz: *Flammendes Algerien*, S. 350.

<sup>26</sup> Eine Sichtungskopie konnte nicht lokalisiert werden.

<sup>27</sup> Inhaltsangabe unter: <http://www.fernsehenderddr.de/index.php?script=dokumentationsblatt-detail&id1=6847> (22.1.2016).



Armin Mueller-Stahl als deutscher Fremdenlegionär in DIE FLUCHT AUS DER HÖLLE (1960)

beratend mitgewirkt. Sämtliche algerische Rollen wurden mit (ehemaligen?) Angehörigen der ALN besetzt, unter ihnen anscheinend auch der erwähnte Mohand Ali Yahia.<sup>28</sup> Das westdeutsche Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* hingegen glaubte eher, die fiktionalisierte Fassung der eigenen Artikelserie „Der Tod kam mit der Post“ über die „Rote Hand“ aus dem März 1960 vor sich zu haben.<sup>29</sup>

Durchaus geschickt verschränkt der Film die Episode aus dem Algerienkrieg mit Kritik an der Bundesrepublik, etwa bei der kontrastierenden Darstellung von Frankfurt am Main und Ost-Berlin: „Die westdeutsche Stadt ist in Dunkelheit getaucht, voll künstlichem Licht durch Leuchtreklame, Vergnügungsetablissemments und Autoverkehr dominieren das Bild und die Musik verstärkt eine Stimmung latenter Bedrohung. Im Gegensatz dazu erscheint Ost-Berlin hell

<sup>28</sup> Vgl. Die Flucht aus der Hölle. Drei Beteiligte erzählen von den Dreharbeiten. In: *Filmspiegel*, 23.9.1960, S. 8–9. Die Credits am Ende jeder Folge verweisen summarisch auf „algerische Darsteller“. Filmportal nennt als Namen: Ali Yahia Mohaud (sic!), Rabah Bouchemaa, Haned Mokdad, Hackemie Boumedyar, Abd el Kamin Harchaoui. Über deren Hintergrund ließ sich bislang nichts herausfinden. Die Filmpresse zur Produktion nennt keine Namen, benennt die Gruppe aber als ALN-Angehörige, vgl. N.: Die Flucht aus der Hölle. In: *Berliner Zeitung*, 22.6.1960 sowie Heinz Auerbach: Die Flucht aus der Hölle. In: *Berliner Zeitung*, 20.7.1960.

<sup>29</sup> Vgl. Ostprogramm: Durch die Wüste. In: *Der Spiegel*, Nr. 44, 1960. Die Serie „Der Tod kam mit der Post“ erschien in Nr. 10–13, 1960.

und freundlich, es herrschen geschäftiges Tempo und (Auf-)Bautätigkeit. Der Reichtum an Grünanlagen, Neubauten und historischem Erbe sowie zufriedene Bewohner werden positiv in Szene gesetzt.“<sup>30</sup>

Die Darstellung der Fremdenlegion schwankt zwischen auf Französisch gebrüllten Befehlen und dem Singen von Landserliedern des Deutschen Afrikakorps der Wehrmacht beim Marschieren im Kasernenhof. Auffällig sind die wiederkehrenden Vergewaltigungsfantasien in der Darstellung der Legionäre. Nur Röder und Steppat entziehen sich diesen. Dadurch unterstreicht der Film den Kontrast zwischen der moralischen Verwerflichkeit des Großteils der Legionäre und der Gewissensentscheidung der beiden Freunde.

Der Film ist in weiten Teilen erfreulich frei von Orient-Stereotypen und bemüht sich in den Algier-Szenen um Realitätsnähe. Nur in einer Barszene mit einer unvermittelt auftretenden leicht bekleideten Bauchtänzerin in Tunis bedient Regisseur Korbschmitt dann doch exotistische Klischees.

DIE FLUCHT AUS DER HÖLLE wurde von der Presse durchweg positiv aufgenommen. Das *Neue Deutschland* bemerkte: „Wer mit echtem künstlerischem Interesse die Entwicklung der dramatischen Kunst im Deutschen Fernsehfunk verfolgt, der wird diesen Dienstag, den 11. Oktober 1960, als Ereignis eines wesentlichen qualitativen Neubeginns in sein kritisches Fernsehtagebuch eingetragen haben.“<sup>31</sup>

**Kooperation statt Abenteuer.** Angefangen mit FLAMMENDES ALGERIEN entstanden in der DDR neben den Fernsehspielen auch dokumentarische Filme, die die westeuropäische Deutungshoheit über den Algerienkrieg herausforderten. Die wichtigste vollständig eigene Produktion der DDR zum Algerienkrieg war Karl Gass' ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE von 1961.

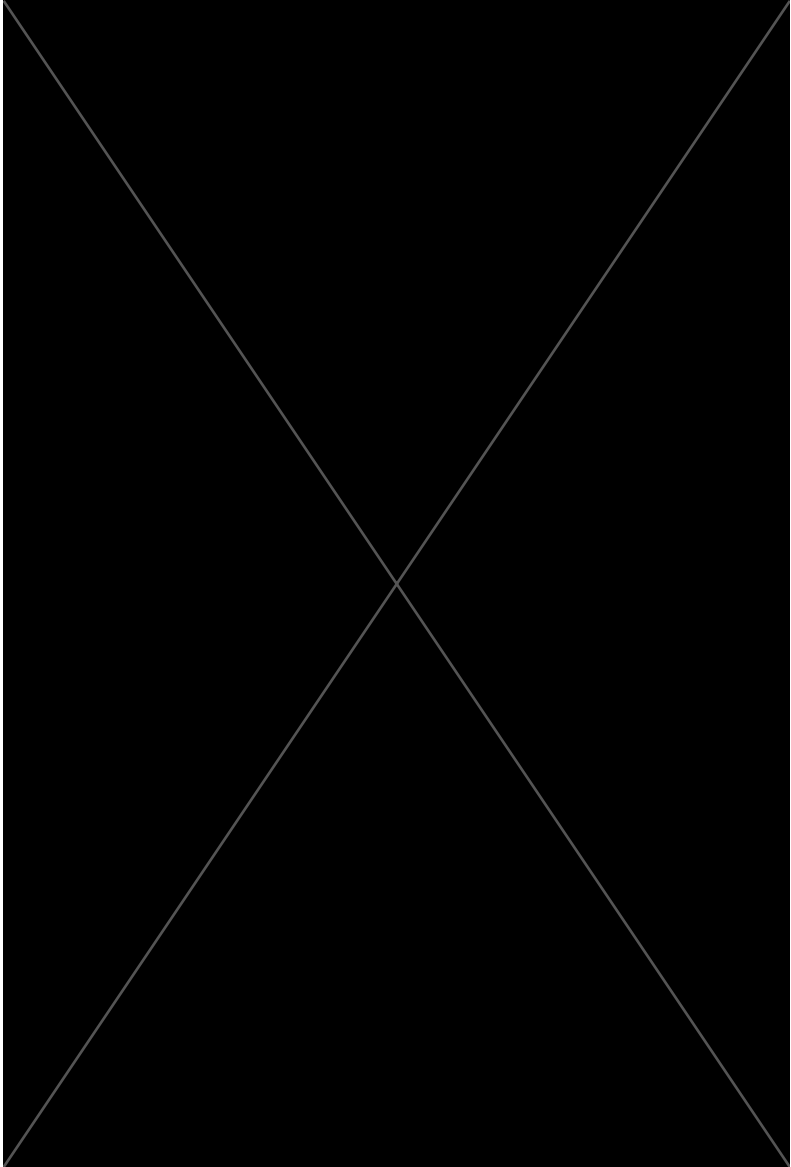
1960 fährt Gass gemeinsam mit dem Kameramann Peter Hellmich ins algerisch-tunesische Grenzgebiet. Auf dem Weg ins Gebäude der Provisorischen Algerischen Regierung in Tunis trifft er René Vautier wieder, den er von den Arbeiten an FLAMMENDES ALGERIEN kennt. Vautier stellt Karl Gass Aicha Bouzar, eine Krankenschwester der ALN, vor. Wohl aus dieser Begegnung entsteht die Idee zu seinem Dokumentarfilm.<sup>32</sup>

In einem Treatment umreißt Gass am 21. Februar 1961 Zielsetzung und Materialbedarf des geplanten Films – einen Tag bevor er auf dem FDGB-Schiff „Völkerfreundschaft“ erneut nach Tunesien abreiste. In seinen Augen waren in Bezug auf die Bundesrepublik vier Punkte für die Konzeption von besonderer Bedeutung: „a) Die ökonomischen Interessen der westdeutschen Konzerne

<sup>30</sup> Anna Pfitzenmaier: Den Blick gen Westen? Filme und Fernsehspiele im Deutschen Fernsehfunk vom 13. bis 19. August 1961, <http://1961.dra.de/index.php?id=26> (1.9.2016).

<sup>31</sup> Vgl. H. Hofmann: Erste Folge des Fernsehfilms DIE FLUCHT AUS DER HÖLLE. In: *Neues Deutschland*, 17.10.1960. Eine zweiteilige Kinofassung kam am 17.8.1961 und 18.8.1961 heraus.

<sup>32</sup> Karl Gass im Interview mit Ralf Schenk: Ich habe nicht umsonst gelebt, S. 49.



Werkfotos von den Drehaufnahmen zu ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE an Bord des FDGB-Schiffs „Völkerfreundschaft“ und in Tunesien sowie Szenenbilder aus dem Film (Filmmuseum Potsdam / DEFA-Stiftung / Hans Dumke)

in Algerien. b) Die militärische Unterstützung des Algerienkrieges durch freie Hand für Werber der französischen Fremdenlegion in Westdeutschland. c) Die soziale Lage und die Behandlung algerischer Studenten, die in Westdeutschland studieren. d) Die Tätigkeit der Roten Hand in der Bundesrepublik – Verfolgung von Algeriern und Morde an Algeriern.“<sup>33</sup> Beim letzten Punkt verweist auch Gass auf die *Spiegel*-Serie „Der Tod kam mit der Post“.

Schon aus produktionstaktischen Gründen ging Gass von erheblichem Aufwand aus: „Von ungeheurer Bedeutung für unseren Film wären aktuelle Neuaufnahmen direkt aus Algerien. Ich bitte dringend darum, diese Möglichkeit ins Auge zu fassen. Es ginge darum, die derzeitige Atmosphäre in Algerien einzufangen – nicht die Kampfhandlungen, sondern die Angst, die Psychose, die militärische Kontrolle, den Polizeiterror der Franzosen usw. [...] Dazu käme die Situation an der algerisch-tunesischen Grenze. [...] In Frankreich wäre zu drehen, wie sich die französische Bevölkerung – Arbeiter, Bauern und Intellektuelle und Jugend – gegen den Algerienkrieg wenden und wie sie deshalb von Polizei, Armee, Justiz und durch andere Repressalien verfolgt werden.“<sup>34</sup>

Die Planungen waren anscheinend zu anspruchsvoll. Nachweisbar ist lediglich die Reise an die algerisch-tunesische Grenze. Am 27. März 1961 erteilt das tunesische Tourismusministerium Gass und seinen Mitreisenden ein Visum für den Zeitraum vom 28. März bis 2. April 1961 zu Dreharbeiten in Tunis und Vororten, in Sfax und Kairouan.<sup>35</sup>

Ein Aufenthalt in Algerien scheint nicht stattgefunden zu haben. Weder in der Filmakte aus dem Nachlass von Gass, noch in der Produktionsakte im Bundesarchiv finden sich Anhaltspunkte dafür. Seine Aussagen in Interviews deuten darauf hin, dass er nur im algerisch-tunesischen Grenzgebiet war, das während des Krieges ein Ballungszentrum des algerischen Exils war. Die Provisorische Algerische Regierung, von der Gass schreibt, arbeitete bis Kriegsende von Tunis aus; die Flüchtlingslager, in denen einige der Aufnahmen zu *ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE* entstanden, befanden sich auf tunesischem Gebiet.<sup>36</sup> Am 28. März 1961 telegraphiert Gass die Mitteilung über den Drehschluss nach Berlin.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Karl Gass: Treatment für den Film „Testfahrt Afrika“ (Algerische Flüchtlinge), 20.2.1961. Vier Seiten maschinenschriftlich, hier S. 1. In: Filmakte *ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE*. Filmmuseum Potsdam, Nachlass Karl Gass. Ich danke Birgit Scholz für den Zugang zu den Archivalien.

<sup>34</sup> Ebd., S. 2ff.

<sup>35</sup> Filmakte *ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE*. Filmmuseum Potsdam, Nachlass Karl Gass.

<sup>36</sup> Für Gass' Aussage, in Algerien gewesen zu sein, vgl. Karl Gass im Interview mit Ralf Schenk: Ich habe nicht umsonst gelebt, S. 49.

<sup>37</sup> Vgl. Produktionsakte zu *ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE* (D2/61), Bundesarchiv, Berlin, DR 118/1966.

Anfang August 1961 verfasst Gass einige „Ergänzungen zum Scenarium“. Der Film trägt nun in Anspielung auf die französische Nationalhymne den Titel *ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE*. Anders als in der ursprünglichen Konzeption, die auf eine Auseinandersetzung mit der Rolle der Bundesrepublik im Algerienkrieg hinauslief, hat der Film nun eine andere Form. Teil 1 widmet sich der westdeutschen Beteiligung, Teil 2 den algerischen Flüchtlingen und der Geschichte der Aktivistin Aicha und Teil 3 der weltweiten Solidarität mit der „Sache des algerischen Volkes“.<sup>38</sup>

Neben *ALLONS ENFANTS* entstehen zwei weitere Dokumentarfilme auf der Reise nach Tunesien: Der 22-minütige Bericht *MIT KOMBI UND CAMPING DURCH TUNESIEN* über die Fahrt mit dem Kreuzfahrtschiff „Völkerfreundschaft“ von Rostock nach Tunis und Kairouan. Von dort aus besuchte Gass auch ein Flüchtlingslager an der algerisch-tunesischen Grenze und einige der dort lebenden Kinder. Aus diesem Besuch entstand der 12-minütige Film *SORAH UND ALI*, der von zwei Kindern und deren Leben im Flüchtlingslager erzählt.<sup>39</sup> Eine Kopie dieses Films, den das Außenministerium der DDR beim DEFA-Studio für Dokumentarfilme und Wochenshows in Auftrag gegeben hatte, sollte dem tunesischen Präsidenten nach der Fertigstellung als Geschenk übergeben werden.<sup>40</sup>

Eine Woche nach der Hauptdiskussion über *ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE* am 13. Oktober 1961 empfiehlt Regieassistent Winfried Junge die Abnahme des Films mit den Worten: „In *ALLONS ENFANTS POUR L'ALGÉRIE* liegt dem Studio nun ein Werk größeren Umfangs, höheren Anspruchs und dialektischer Sicht vor. Nach acht Jahren Krieg wird das ‚Problem Algerien‘ nun erstmals allseitig in seinen politischen, wirtschaftlichen und sozialen Zusammenhängen und Wechselbeziehungen transparent gemacht und tiefgründiger analysiert. Es gelingt, den Konflikt Frankreich/Algerien als typisch für das Verhältnis eines imperialistischen Landes zu seiner Kolonie im Stadium des Verfalls und des Wechsels der Methoden und des Kolonialismus darzustellen.“<sup>41</sup>

Premiere feierte *ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE* auf der IV. Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche, die vom 11. bis 19. November 1961 stattfand – wenige Wochen nach dem „Massaker von Paris“. Der kubanische Regisseur Octavio Cortázar erinnert sich an die lebhafteste Auseinandersetzung in der von Annelie Thorndike geleiteten Jury des Festivals: „Es gab in der Jury heftige

<sup>38</sup> Karl Gass: „Allons enfants pour l'Algérie“ (Ergänzungen zum Scenarium), 3.8.1961. Zwei Seiten maschinenschriftlich, Filmmuseum Potsdam, Nachlass Karl Gass. Das Schreiben ist eine Art Dankesbrief an alle Mitwirkenden an dem Film (ein Versand als Brief ist aber nicht zu erkennen).

<sup>39</sup> Ebd. *SORAH UND ALI* wurde als Teil der *PIONIER-SCHAU* 1961/07 eingesetzt.

<sup>40</sup> Aktennotiz von Karl Gass, 7.2.1961 in der Produktionsakte zu *ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE* (D2/61), Bundesarchiv, Berlin, DR 118/1966.

<sup>41</sup> Winfried Junge: *Allons enfants pour l'Algérie* (Algerien D 2/61) Einschätzung. 20.10.1961. Zwei Seiten maschinenschriftlich, Filmmuseum Potsdam, Nachlass Karl Gass

Diskussionen um den Algerien-Film [...] von Karl Gass, den ich ausgezeichnet fand. Die Deutschen und die Russen aber wollten den Preis an den wirklich schlechten Dokumentarfilm *MENSCHEN DER BLAUEN FLAMME* vergeben, der von den Erdgasarbeitern in der Sowjetunion handelte.“<sup>42</sup> Zum Kinostart wurde *ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE* breit von der Filmpresse gewürdigt.

**Gegenbilder.** Rückblickend sind die Änderungen an der früheren Konzeption von *ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE*, die Gass nach dem Aufenthalt an der algerisch-tunesischen Grenze vornahm, ein Glücksfall: Zwar ist der Akzent auf der Involvierung der Bundesrepublik in den Algerienkrieg im ersten Teil recht schematisch geraten, doch im weiteren Verlauf verliert der Film seine Starrheit. Teil 2 ist das Herzstück und zeigt die FLN-Kämpferin Aicha, die im Lager für algerische Flüchtlinge in Tunesien eine medizinische Minimalversorgung sichert. Teil 3 zeigt Solidaritätskundgebungen für den algerischen Befreiungskampf weltweit. Anders als dem ersten Kapitel gelingen den beiden folgenden interessante Gegenbilder zur offiziellen französischen Darstellung des Geschehens in Algerien. Zur kämpferischen Wirkung des dritten Teils tragen zwei Lieder bei, die die französische Sängerin und Auschwitzüberlebende Fania Fenelon für den Film komponierte, das „Lied an ihre algerische Schwester Aicha“ und das „Solidaritätslied“.

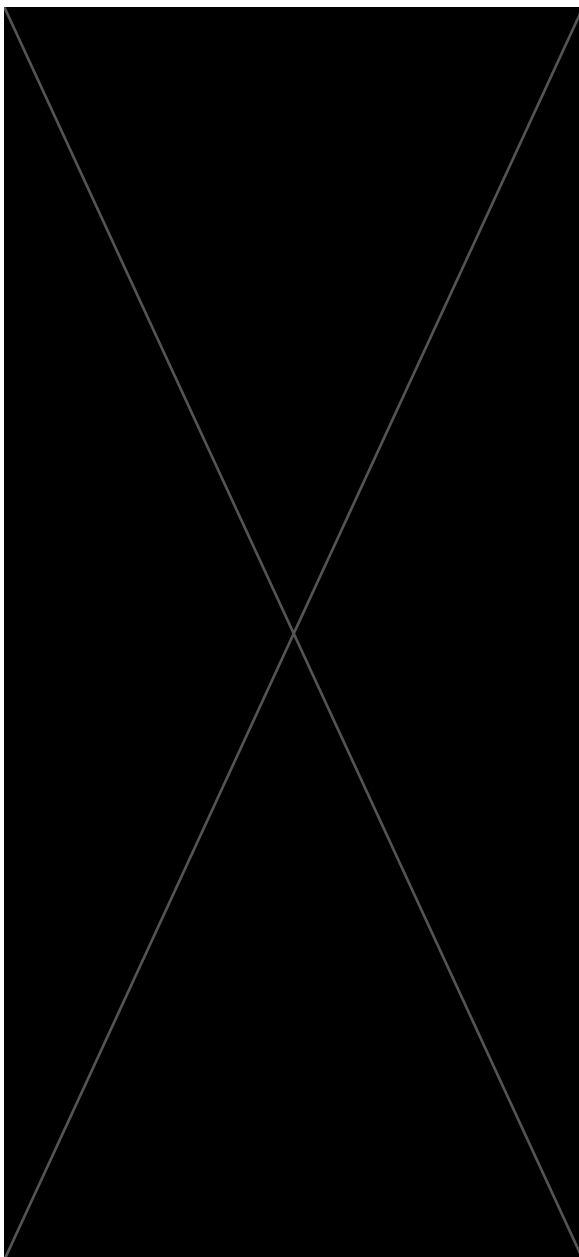
Drei Sequenzen fallen besonders ins Auge: Zunächst eine Schulzene im Flüchtlingslager, in dem Kindern arabisch beigebracht wird. Bemerkenswert sind diese Bilder, weil der Krieg und das Streben nach Unabhängigkeit von einer Arabisierungskampagne des FLN begleitet wurden, die bei den nicht-arabischsprachigen Bevölkerungsteilen, namentlich den Berbern, auf wenig Gegenliebe stieß. Eine weitere Sequenz montiert Fotos von Demonstranten, die am 8. Mai 1945 in der algerischen Stadt Sétif das Ende des Zweiten Weltkrieges feierten. Als die Demonstranten Forderungen nach Unabhängigkeit erhoben, antwortete die Kolonialmacht mit einem Massaker.<sup>43</sup>

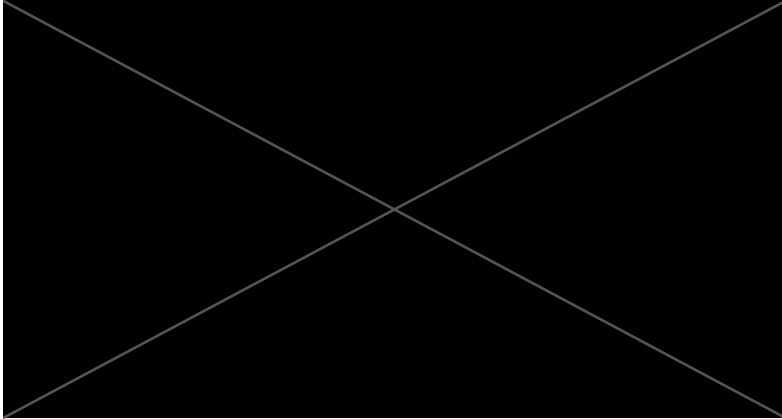
Die Sequenz zieht eindrücklich eine Verbindung zwischen den enttäuschten Hoffnungen in den Kolonien nach 1945 und den Unabhängigkeitskämpfen der 1950er und 1960er Jahre. Die dritte sehr starke Sequenz besteht aus einer Reihe von Folterbildern, die die Brutalität des französischen Vorgehens zeigen.

<sup>42</sup> Insgesamt war es eine gute Erfahrung für mich. Ein Gespräch mit Octavio Cortázar, Havanna, 21.1.1999. In: *Quetzal. Politik und Kultur in Lateinamerika*, Nr. 26, Frühjahr 1999. Online unter: <http://www.quetzal-leipzig.de/lateinamerika/kuba/interview-mit-octavio-cortazar-filmregisseur-aus-kuba-19093.html> (21.1.2016). Die Rede ist von LJUDI GOLUBOWO OGNJA (UdSSR 1961, R: Renata Grigorjew).

<sup>43</sup> Vgl. zum Massaker von Sétif: Eugène Vallet: *Un drame algérien. La vérité sur les émeutes de mai 1945*. Paris 1948 sowie Jean-Louis Planche: *Sétif 1945, histoire d'un massacre annoncé*. Paris 2006.

Einmontierte Fotos  
in ALLONS ENFANTS ...  
POUR L'ALGÉRIE, die  
vom Pressebüro des  
FLN vertrieben wurden  
(Filmmuseum  
Potsdam / DEFA-  
Stiftung)





Gespräch über ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE im Club der Kulturschaffenden am 23. Januar 1962 mit der Sängerin Fania Fenelon, dem Beauftragten des Politischen Büros des Vereinigten Oberkommandos der Algerischen Befreiungsarmee, Mustapha Ouazzani, dem Stabschef des Oberkommandos der Algerischen Nationalen Befreiungsarmee in Westalgerien, Bashir Bakhti, und Karl Gass (von links) (Filmmuseum Potsdam)

Wie aus Stempeln auf der Rückseite der verwendeten Fotos im Nachlass von Gass hervorgeht, erhielt der Regisseur die Bilder vom Pressebüro des FLN.

ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE stellt dem moralischen Bankrott der Kolonialmacht, den diese Folterbilder dokumentieren, die Arbeit Aichas in den Flüchtlingslagern gegenüber und verstärkt so noch den Appell zur Solidarisierung mit der Unabhängigkeitsbewegung.

Der Vertrieb dieser Fotos, die sowohl die Folterungen als auch deren Folgen zeigen, über das Pressebüro des FLN zeugt davon, dass sich die algerische Unabhängigkeitsbewegung wohl bewusst war, was für ein wirkungsvolles Mittel sie mit diesen visuellen Beweisen in den Händen hielt. Da es nur wenige Aufnahmen aus dem Algerienkrieg von den Folterungen durch französisches Militär gibt, liegt die Vermutung nahe, dass es sich um eine Auswahl der Fotos handelt, die der französische Fotograf Jean-Philippe Charbon Ende 1957 aufnahm. Allerdings hat Charbon der Verwendung dieser Photos zu seinen Lebzeiten untersagt (und auch recht erfolgreich unterbunden).

Auch der Kurzfilm DIE FRAGE, den der ehemalige algerische Unabhängigkeitskämpfer Mohand Ali Yahia 1962 als Student der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg drehte, zeugt davon, dass die Folterungen durch die französische Armee (denen Folterungen durch die Kämpfer der ALN gegenüberstanden) ein zentraler Punkt in der medialen Auseinandersetzung waren, die den Algerienkrieg begleitete. Mohand Ali Yahia adaptierte in seinem Film Henri Allegs Bericht über seine Folterungen durch die Franzosen auf

eindrucksvolle Weise in einer klaustrophoben Spielhandlung. Das Gewicht des Films wird dadurch verstärkt, dass Alleg selbst im Film auftritt.<sup>44</sup>

**Konkurrenz und Solidarität.** Die Form, in der sich die DDR-Produktionen mit der Rolle der Bundesrepublik im Algerienkrieg auseinandersetzen, ähnelt der Form der sogenannten „Westfilme“ der DEFA, die Themen der westdeutschen Gegenwart aufgriffen und kritisch beleuchteten.<sup>45</sup> Sowohl Hans-Erich Korb-schmitts *FLUCHT AUS DER HÖLLE* als auch Karl Gass' *ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE* verweisen immer wieder auf das Engagement der Bundesrepublik im Algerienkrieg auf Seiten der Kolonialmacht Frankreich. Dennoch ist es verengt, das Engagement der DDR zugunsten des FLN in Filmen wie *ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE* als reines Instrument zur Diskreditierung der Bundesrepublik im zeitlichen Umfeld des Mauerbaus zu betrachten, wie dies Andreas Kötzing in seiner Darstellung zur Leipziger Dokumentarfilmwoche tut.<sup>46</sup>

Frankreich war durch die Veröffentlichung der Folterungen während der Schlacht um Algier und im Algerienkrieg insgesamt angreifbar, weil dies auf innerfranzösische Bruchlinien verwies. Der Mythos von der Nation der Résistance wurde durch die Folterungen, die schnell mit dem Verhalten der Deutschen in Frankreich während der Besatzung verglichen wurden, heftig erschüttert.<sup>47</sup>

Filmemacher wie Gass und Korbschmitt erkannten, dass das französische Vorgehen in Algerien geeignet war, „den Westen“ zu diskreditieren. Vor allem Gass' Film lässt sich jedoch weder auf dieses Ziel reduzieren, noch ist darin der Ausgangspunkt seiner Arbeit zu sehen. Von Karl Gass sind ernsthaftes Engagement und ausgeprägte Sympathien für diesen Befreiungskampf unabhängig von der deutsch-deutschen Frage belegt.

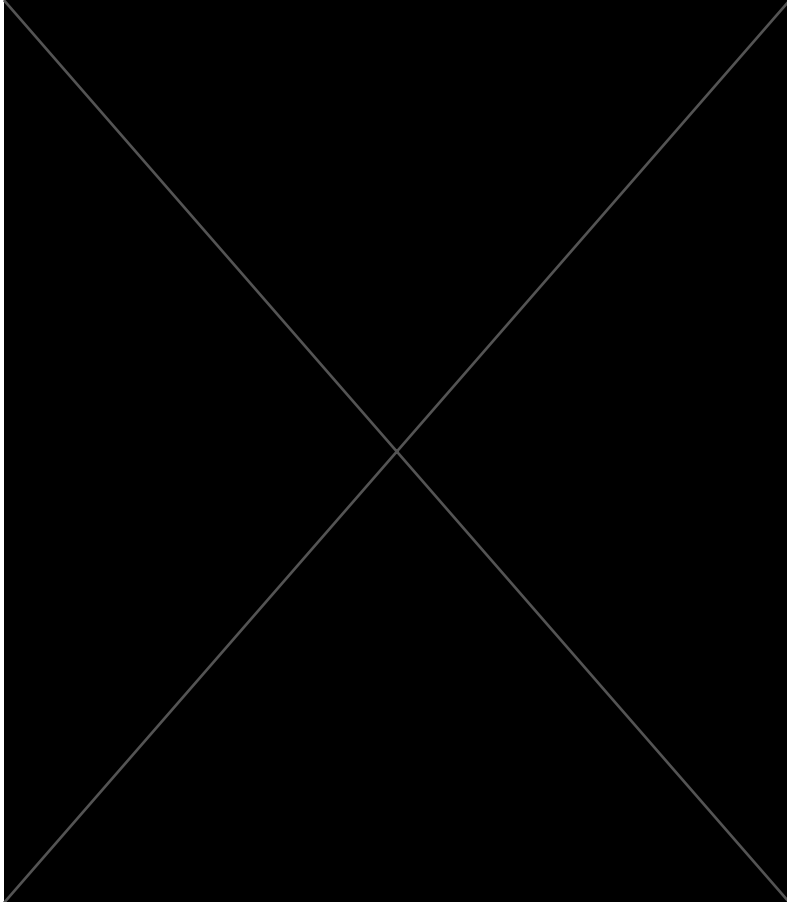
Zudem zeigt sich in den Filmen von Korbschmitt und Gass – und einige Jahre später auch in dem Porträt des Fremdenlegionärs Siegfried Müller in *DER LACHENDE MANN* (1966) von Walter Heynowski und Gerhard Scheumann – wie angreifbar die Haltung vor allem Westeuropas zum Kolonialismus geworden war.

<sup>44</sup> Ich danke Tobias Ebbrecht-Hartmann für den Hinweis auf den Film. Die Informationen über *DIE FRAGE* entstammen dem Begleitheft zur kontextualisierenden Werkschau *Ohne Genehmigung. Die Filme von René Vautier. Cinéma militant, Internationalismus, anti-koloniale Kämpfe*, die Madeleine Bernstorff und Sebastian Bodirsky 2012 im Berliner Zeughauskino organisierten. Siehe <http://www.ohnegenehmigung.com/> (1.9.2016).

<sup>45</sup> Vgl. Andreas Goldstein: Historische Subjekte. Notizen zur DEFA und ihren „Westfilmen“ in den 1950er und frühen 60er Jahren. In: Claudia Dillmann, Olaf Möller (Hg.): *Geliebt und verdrängt. Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1963*. Frankfurt a.M. 2016, S. 340–355.

<sup>46</sup> Vgl. Andreas Kötzing: *Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954–1972*. Göttingen 2013, S. 160f.

<sup>47</sup> Vgl. dazu Kalter: *Die Entdeckung der Dritten Welt*, S.143–196, v.a. S. 156–161.



Jürgen Heinrich als Fremdenlegionär in ZUM BEISPIEL JOSEF (DEFA-Stiftung)

Der Algerienkrieg war in dieser Hinsicht nur die erste Etappe eines medialen Stellvertreterkriegs. So lässt sich das französische mediale Fiasko als Vorläufer des Fiascos der USA im Vietnamkrieg und der Sowjetunion in Afghanistan betrachten.

In den Jahren zwischen 1957 und 1962 lag auf dem Algerienkrieg ein Augenmerk der Film- und Fernsehproduktion der DDR. Die geballte Thematisierung schien einigen Menschen sogar zu viel zu werden. Zur Wiederaufnahme von *DIE FLUCHT AUS DER HÖLLE* in den Kinos der DDR berichtet der Kritiker die *Brandenburgischen Neusten Nachrichten* am 9. Juni 1962: „Als in der vergangenen Woche die Wiederaufführung dieses Fernsehromans in Potsdam angekündigt wurde, hörte ich in der Straßenbahn einen Mann, der gerade diese Kinoanzeige in unserer Zeitung las, vor sich hinhimmeln: ‚Warum immer noch und immer wieder?‘“

Nach dem Ende des Algerienkriegs 1962 produzierte die DDR fast keine Filme mehr zu Algerien. Das Thema blieb in den Kinos der DDR und auf Festivals wie dem in Leipzig jedoch bis Ende der 1970er durch eine Reihe von algerischen Produktionen präsent.<sup>48</sup> Jahre später entstand bei der DEFA ein weiterer Spielfilm, der sich um einen ehemaligen Fremdenlegionär drehte, der im Algerienkrieg gekämpft hatte: Erwin Strankas *ZUM BEISPIEL JOSEF* (1974) schildert diesen früheren Söldner als gesellschaftlichen Außenseiter, dessen Integration ins Arbeitsleben in der DDR nicht leicht gelingt.

*ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE* ist Teil einer Tradition internationalistischen Filmemachens, die sich mit Namen wie Joris Ivens verbindet. Ebenso ist Gass' Film Teil einer spezifischen DDR-Filmgeschichte zu den Unabhängigkeitsbewegungen, deren zentrale Bedeutung in der Geschichte des DEFA-Dokumentarfilms bislang nur punktuell erforscht ist.

Der Autor dankt Madeleine Bernstorff, Christoph Kalter, Philipp Stiasny, Matthias Struch und Barbara Wurm für Anmerkungen und Hinweise zu früheren Fassungen dieses Artikels sowie Günter Jordan für klärende Hinweise zu den Produktionsabläufen der Dokumentarfilmproduktion der DEFA und zur Recherche der Produktionsakten.

<sup>48</sup> Den Anfang machte Mohammed Lakhdar-Hammina *LE VENT DES AURÈS* (DER WIND KOMMT VON AURES, Algerien 1967, DDR-Kinostart 14.11.1969; im Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, ist eine 35mm-Kopie überliefert). Es folgten Mohammed Slim Riads *LA VOIE* (DER WEG, Algerien 1968, DDR-Kinostart 2.4.1977) und zwei weitere Kinofilme von Mohammed Lakhdar-Hammina *DECEMBRE* (DEZEMBER, Algerien 1973, DDR-Kinostart 3.7.1975) und *CHRONIQUE DES ANNÉES DE BRAISE* (CHRONIK DER FLAMMENDEN JAHRE bzw. CHRONIK DER JAHRE DER GLUT, Algerien 1975, DDR-Kinostart 5.1.1975).

## DDR-Produktionen zum Algerienkrieg<sup>49</sup>

### FREIHEIT FÜR ALGERIEN

DDR 1955 / Produktion: Kollektiv kommunistischer Filmarbeiter / Text: Rudi Mannheimer / Synchronregie: Hilde Reichwald

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 530 m, 19 Minuten

Anmerkung: Möglicherweise handelt es sich hierbei um die deutsche Fassung des verschollenen Films UNE NATION L'ALGÉRIE (F 1955, R: René Vautier, Jean Lodz).

### FLAMMENDES ALGERIEN

DDR/Algerien 1958 / Regie: René Vautier / Produktion: DEFA-Studio für Dokumentarfilme / Produktionsleitung: Willi Müller

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, Farbe, 630 m, 23 Minuten

Anmerkung: Die französische Fassung hatte den Titel ALGÉRIE EN FLAMMES. Verschiedentlich wird Willi Müller als Regisseur genannt.

### SCHÜSSE IN DER WÜSTE

DDR 1959 / Produktion: Fernsehen der DDR / Regie: Heinz Kögel / Bildregie: Irmgard Köhlert / Buch: Karlheinz Rahn / Darsteller: Christine Wodetzky, Bernd Mix, Fred Grasnick, Werner Dissel, Heinz Lyschik, Heinz Kammer, Horst Schön, Wolfgang Schust, Hans Schmidt, Johannes Maus, Wolfgang Thal / Erstaussstrahlung: 22.II.1959 / Untertitel: Ein Fernsehspiel aus dem Befreiungskampf des algerischen Volkes

Anmerkung: Das Deutsche Rundfunkarchiv besitzt keine Kopie des Films; er konnte auch in anderen Archiven nicht lokalisiert werden.

### DIE FLUCHT AUS DER HÖLLE

DDR 1960 / Produktion: Fernsehen der DDR. Hergestellt im VEB DEFA Studio für Spielfilme / Regie: Hans-Erich Korbschmitt / Kamera: Erwin Anders / Szenarium: Rolf Guddat, Gottfried Grohmann / Drehbuch: Hans-Erich Korbschmitt, Hans-Jürgen Brandt / Dramaturg: Dr. Günter Kaltoven / Bauten: Karl-Heinz Krehbiel / Musik: Jean Kurt Forest / Kostüme: Joachim Dittrich / Masken: Karl Neuling, Christel Schwarzer / Ton: Werner Heller / Schnitt: Helga Emmrich / Regie-Assistenz: Hans-Jürgen Brandt / Kamera-Assistenz: Günter Sahr / Aufnahmeleitung: Christel Kruse, Manfred Spitz / Produktionsleitung: Willi Teichmann / Darsteller: Armin Mueller-Stahl, Wolfgang Sasse, Sylvia Schüler, Robert Trösch, Martin Flörchinger, Simone Cordet, Peter A. Stiege, Norbert Christian, Siegfried Kilian, Ivan Malré, Friedrich W. Dann, Karl-Heinz Weiss, Gerd Biewer, Horst Friedrich, Dielind Stahl, Ralf Bregazzi, Jochen Diestelmann, Hans-Hartmut Krüger, Axel Kausmann, Klaus Frei, Traudel Vorkastner-Lucke, u. a.; algerische Darsteller: Ali Yahia Mohaud, Rabah Bouchemaa, Haned Mokdad, Hackemie Boumedyar, Abd el Kamin Harchaoui / Länge: Fernsehfassung: 206 Minuten, Kinofassung: 184 Minuten (2 Teile) / Vier Teile:

<sup>49</sup> Schwanitz: Flammendes Algerien nennt zudem „Ahmed, weine nicht“ und „Morgen in Algier“. Beide Titel ließen sich nicht genauer identifizieren.

Das Verbrechen von Tebessa (1), Der Weg nach Tunis (2), Der Tod hat viele Hände (3), Die letzte Chance (4) / Erstsendung: 11.10.1960 (Teil 1), 18.10.1960 (Teil 2), 25.10.1960 (Teil 3), 1.11.1960 (Teil 4) / Kinoauswertung: 17.8.1961 (Teil 1), 18.8.1961 (Teil 2)  
Kopie: Deutsches Rundfunkarchiv, Potsdam; vierteilige Fernsehfassung (70, 60, 45, 62 Minuten) und zweiteilige Kinofassung (92 und 90 Minuten)

#### **ALLONS ENFANTS ... POUR L'ALGÉRIE**

DDR 1961 / Regie: Karl Gass / Regie-Assistenz: Winfried Junge / Drehbuch: Karl Gass (Konzept) / Kommentar: Karl Gass / Kamera: Hans Dumke / Schnitt: Christel Hemmerling / Ton: Heinz Reusch / Recherche: Winfried Junge / Musik: Jean Kurt Forest, Fania Felon (Lieder) / Musik-Bearbeitung: Jean Kurt Forest / Sprecher: Karl Gass, Günther Haack, Werner Höhne, Herbert Küttner / Produktion: DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme (Berlin-Johannisthal) / Produktionsleitung: Gerhard Abraham / Aufnahmeleitung: Gerhard Radam / Erstverleih: Progress Film-Verleih / Uraufführung: 18.11.1961, Leipzig, Berliner Uraufführung: 25.1.1962  
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 1.095 m, 40 Minuten

#### **SORAH UND ALI**

DDR 1961 / Regie: Karl Gass / Buch: Karl Gass / Kamera: Hans Dumke / Schnitt: Rita Lippmann / Produktion: DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme (Berlin-Johannisthal)  
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, Farbe, 340 m, 12 Minuten  
Anmerkung: Titel auch: PIONIERSCHAU 1961/07: SORAH UND ALI sowie ALGERISCHE FLÜCHTLINGSKINDER IN TUNESIEN

#### **MIT KOMBI UND CAMPING DURCH TUNESIEN**

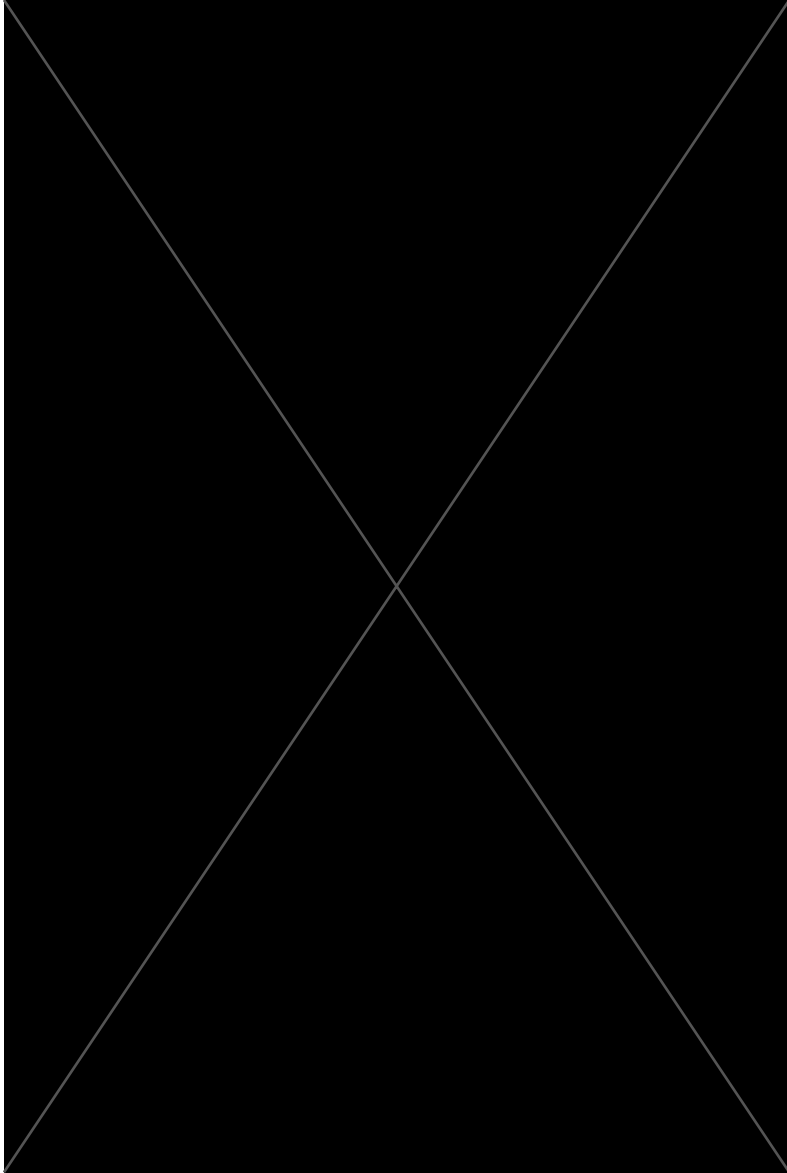
DDR 1961 / Regie: Karl Gass / Drehbuch: Karl Gass (Konzept) / Kamera: Hans Dumke / Produktion: DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme (Berlin-Johannisthal)  
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 547 m, 20 Minuten

#### **DIE FRAGE**

DDR 1962 / Regie: Mohand Ali Yahia / Produktion: Deutsche Hochschule für Filmkunst Potsdam-Babelsberg / Mitwirkender: Henri Alleg  
Kopie: Archiv der Filmuniversität Babelsberg, Beta SP (ursprünglich 35mm), 16 Minuten

#### **ZUM BEISPIEL JOSEF**

DDR 1974 / Regie: Erwin Stranka / Drehbuch: Erwin Stranka nach der gleichnamigen Romanvorlage von Herbert Otto / Kamera: Peter Brand  
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, Farbe, 2.532 m, 92 Minuten



Werkfotos von den Dreharbeiten zu DER KLEINE PRINZ mit Konrad Wolf, Kameramann Günter Marzinkowski und Eberhard Esche in der Rolle des Piloten (DEFA-Stiftung)

**Jan Gypfel**

## **Konrad Wolfs unbekanntester Film Die ambitionierte Saint-Exupéry-Adaption DER KLEINE PRINZ (1965/66)**

**Wiederentdeckt 221, 3. April 2015**

Konrad Wolf wurde nur 56 Jahre alt, 14 Filme hat er inszeniert, nicht mitgerechnet das Projekt *BUSCH SINGT* (1981/82), bei dem er die künstlerische Leitung innehatte und für die Regie bei zwei der sechs Teile verantwortlich zeichnete. Ein relativ überschaubares Schaffen, dem schon zu Wolfs Lebzeiten viel Aufmerksamkeit und hohe Wertschätzung zuteilwurde.

Ein Film von Konrad Wolf (1925–1982) ist allerdings bislang kaum beachtet worden. Und dies, obwohl es sich bei diesem Werk, entstanden zwischen *DER GETEILTE HIMMEL* (1963/64) und *ICH WAR NEUNZEHN* (1967/68), um die Adaption eines der berühmtesten Bücher des 20. Jahrhunderts handelt: Antoine de Saint-Exupérys *Le Petit Prince*, erstmals veröffentlicht 1943 in New York, im französischen Original sowie in einer englischen Übersetzung. Die Übertragung ins Deutsche durch Grete und Josef Leitgeb erschien 1950 in Zürich im Arche-Verlag und in der Bundesrepublik im Rauch-Verlag. Bereits 1953 erlebte die westdeutsche Ausgabe ihre 18. Auflage, womit 252.000 Exemplare gedruckt worden waren. In der DDR erschien das moderne Märchen als Lizenzausgabe des Rauch-Verlags erst 1965 im Verlag Volk und Welt.<sup>1</sup>

Es liegt nahe, einen Zusammenhang zwischen der DDR-Erstveröffentlichung von *Der kleine Prinz* und der noch im gleichen Jahr in Angriff genommenen Filmversion zu vermuten. Christel Bodenstein erinnert sich allerdings, dass sie und ihr damaliger Mann Konrad Wolf das Buch schon zuvor gekannt und sehr geschätzt hätten.<sup>2</sup> In ihren Erinnerungen schreibt sie: „Diese zauberhafte Geschichte [...] ist für mich als Atheistin meine Bibel. Als mir Konrad Wolf [...] die Rolle des ‚Prinzen‘ anbot, war ich sehr glücklich. Es wurde unser erster und einziger gemeinsamer Film.“<sup>3</sup>

Die im Bundesarchiv liegenden DEFA-Akten und das spärliche, fragmentarische Schriftgut des Deutschen Fernsehfunks (DFF) zu *DER KLEINE PRINZ* im Deutschen

<sup>1</sup> „Bonjour tristesse“ erscheint. In: *Neue Zeit* (Berliner Ausgabe), 12.2.1965; Im Messegepäck der Berliner Verlage. In: *Berliner Zeitung*, 27.8.1965; H.U.: Auf Wanderschaft von Planet zu Planet. In: *Neue Zeit* (Berliner Ausgabe), 3.4.1966.

<sup>2</sup> Telefongespräch des Autors mit Christel Bodenstein vom 11.3.2015.

<sup>3</sup> Christel Bodenstein: *Einmal Prinzessin, immer Prinzessin!* Berlin 2006, S. 86.

Rundfunkarchiv lassen annehmen, dass die Initiative vom Fernsehen ausging.<sup>4</sup> In einem Schreiben, das Heinz Adameck, von 1954 bis zum November 1989 Intendant des Adlershofer Senders, am 11. Juni 1965 an DEFA-Generaldirektor Joachim Mückenberger richtete, heißt es, „dass wir sehr daran interessiert wären, dass dieser Film in Farbe gedreht wird, damit er als Eröffnungsbeitrag zum Beginn des Farbfernsehprogramms gesendet werden kann. Wir halten es für nützlich, dass dieses Programm mit einer DDR-Produktion von einem prominenten Filmregisseur eröffnet wird.“<sup>5</sup> Zugleich sollte DER KLEINE PRINZ Teil eines Pakets von „5–6 Filmen“ werden, „die die DEFA außerhalb der Auftragsproduktion für das Fernsehen herstellt“. Eine endgültige Entscheidung wollte man aber auch von den Erfahrungen, „die wir bei dem ersten Experiment mit Conny Wolf gewinnen werden, abhängig“ machen.

Offenbar erhoffte sich die DEFA in einer Zeit, in der auch in der DDR die Zahl der Kinozuschauer zurückging, mehr Aufträge vom DFF und damit eine sichere, kommerziell risikoarme Auslastung ihres Studiobetriebs. Zahlen wollte der Sender für DER KLEINE PRINZ erst im Januar 1966 „und zwar nicht aus den Mitteln für die Jahresproduktion des Deutschen Fernsehfunks bei der DEFA“. Im auf den 3. November 1965 datierten Auftrag des DFF an die DEFA hieß es dann: „300.000 MDN aus Mitteln für Auftragsproduktionen im Jahre 1965, 500.000 MDN werden 1966 gezahlt, nicht aus Mitteln für Auftragsproduktionen“.<sup>6</sup>

**Durchgehend Schwierigkeiten in der Energieversorgung.** Das Drehbuch zu DER KLEINE PRINZ schrieb Angel Wagenstein, der in dieser Funktion bereits für Konrad Wolfs 1959 uraufgeführtes Holocaustdrama STERNE tätig gewesen war. 1965 arbeiteten Wolf und Wagenstein gerade an der Lion-Feuchtwanger-Adaption GOYA (1970/71), deren Realisierung sich aber verzögerte.<sup>7</sup> In den DEFA-Akten findet sich ein auf den 4. August 1965 datiertes Szenarium, von Wagenstein verfasst „nach der Erzählung ‚Der kleine Prinz‘ und Motiven aus anderen Werken von Antoine de Saint-Exupéry“: Es umfasst 34 Bilder plus Epilog und enthält noch einen seitenlangen Prolog, in dem der Pilot bei seinem achten Aufklärungsflug (Saint-Exupéry

<sup>4</sup> Siehe die Akten zu DER KLEINE PRINZ in Bundesarchiv Berlin (BA), DR 117/25909, 117/25914, DR 117/25929, DR 117/29941, DR 117/30345, DR 117/13639 (Szenarium), DR 117/13640 (dieses Szenarium enthält nur den Prolog mit Paula), DR 117/3796 (Drehbuch I), DR 117/633 (Drehbuch II) sowie Deutsches Rundfunkarchiv Potsdam (DRA), Archivbestand Fernsehen – A 081–05–05–0001 TSig: 145. Schon im Herbst 1961 hatte der DFF versucht, Konrad Wolf als Regisseur für ein von Vladimir Pozner geschriebenes Fernsehspiel über Tolstoi zu gewinnen. Brief des Deutschen Fernsehfunks, Fernsehspiel II, an Wolf vom 18.10.1961. Akademie der Künste Berlin, Konrad-Wolf-Archiv (AdK, KWA), Mappe 1084.

<sup>5</sup> BA, DR 117/25909. Die folgenden Zitate ebd.

<sup>6</sup> BA, DR 117/25909. MDN steht für Mark der Deutschen Notenbank (Name der DDR-Währung 1964–67).

<sup>7</sup> Vgl. Wolfgang Jacobsen, Rolf Aurich: *Der Sonnensucher – Konrad Wolf*. Berlin 2005, S. 339–354. Ein erstes Szenarium zu GOYA ist auf den 12.10.1964 datiert. Adk, KWA, Mappe 597 (deutsche Fassung Mappe 528).

starb im Sommer 1944 über dem Mittelmeer bei seinem achten Aufklärungsflug) mit einer Paula spricht, die in Tirol in ihrer Hütte sitzt – eine Erinnerung an die Zeit, als er fünf Jahre alt war. Solche Gedanken kommen ihm immer, wenn er lange über das weite Meer fliegt.<sup>8</sup> Die erste Drehbuchfassung datiert vom 10. September 1965. Der ursprüngliche Prolog fehlt in ihr ebenso wie der später realisierte.<sup>9</sup> Eine zweite Drehbuchfassung trägt das Datum 24. September 1965.<sup>10</sup>

Letztlich blieb Wagenstein mit seinem Drehbuch sehr dicht an der Vorlage, deren Handlung er jedoch etwas raffte: Von den sieben Sternen, die der kleine Prinz bei Saint-Exupéry aufsucht und auf denen er den König, den Eitlen, den Säufer, den Geschäftsmann, den Laternenanzünder, den Forscher und schließlich – auf der Erde – Schlange, Fuchs und Pilot trifft, verzichtete Wagenstein auf jene beiden mit dem Säufer und dem Forscher.

Als Kameramann wurde am 22. September 1965 Günter Marczinkowski auserkoren, da dieser bereits eng und erfolgreich mit dem Szenenbildner Alfred Hirschmeier zusammengearbeitet hatte. Konrad Wolf zufolge hoffte man, mit dieser Wahl den Umstand auszugleichen, dass aus Termingründen der Kameramann nicht – wie sonst üblich – in einem früheren Stadium an dem Projekt beteiligt worden war. Wolf hatte zuvor schon die Kameraleute Jürgen Heimlich und Günter Ost angesprochen. Ost hatte bei Wolfs PROFESSOR MAMLOCK (1960/61) unter Chefkameramann Werner Bergmann die Kamera geführt, und Wolf hätte sehr gern mit ihm zusammengearbeitet.<sup>11</sup>

Nach im Oktober 1965 begonnenen Proben starteten die eigentlichen Dreharbeiten am 9. November 1965. Sie fanden ausschließlich in den Ateliers in Potsdam-Babelsberg statt und endeten am 9. Januar 1966. Danach gab es noch bis zum 18. Januar Trickaufnahmen sowie Synchronisations- und Musikaufnahmen, die sich mindestens bis in den März hinzogen. Der letzte Tagesbericht ist auf den 14. Juni 1966 datiert.<sup>12</sup>

Laut dem Schlussbericht, der bereits zum 31. Mai 1966 erstellt wurde, war die Produktion finanziell aus dem Ruder gelaufen.<sup>13</sup> Am 10. August 1965, als das Projekt in den Studioplan aufgenommen worden war, hatte man noch mit Kosten von 600.000 MDN kalkuliert. In der Buchbestätigung der Künstlerischen Arbeitsgruppe der DEFA war am 25. September 1965 ein Industrieabgabepreis (also „Verkaufspreis“ der DEFA) von 800.000 MDN genannt worden, den der DFF im Auftrag vom 3. November 1965 bestätigt hatte. Im Schlussbericht ist von „bestätigten

<sup>8</sup> BA, DR 117/13639.

<sup>9</sup> BA, DR 117/3796.

<sup>10</sup> BA, DR 117/633.

<sup>11</sup> Brief von Konrad Wolf an Jürgen Heimlich vom 24.9.1965. AdK, KWA, Mappe 2594. Brief von Konrad Wolf an Günter Ost vom 24.9.1965. Ebd., Mappe 1394.

<sup>12</sup> Alle Angaben gemäß den Tagesberichten, BA, DR 117/25914.

<sup>13</sup> BA, DR 117/25929.

Selbstkosten“ in Höhe von 866.600 MDN die Rede, nachdem am 16. März 1966 noch einmal zusätzliche Mittel freigegeben worden waren, mit denen diese Gesamthöhe erreicht wurde. Im Schlussbericht errechnete die DEFA dann Selbstkosten von 930.300 MDN. Statt 57 Arbeitstagen für den Bau hatte man 82 benötigt, statt 33 waren 39 Ateliertage erforderlich gewesen, statt 45 Arbeitstagen für den Dreh 61, statt 11.100 waren 16.284 Meter Rohfilm verbraucht worden. Die Endfertigung, die am 28. Februar 1966 abgeschlossen sein sollte, zog sich bis zum 14. Mai 1966 hin, die für den 31. März 1966 vorgesehene Ablieferung des fertigen Negativs fand erst im Juli 1966 statt. In einer Aktennotiz heißt es allerdings, der Film sei am 14. Mai 1966 von den Leitungen von DFF und DEFA abgenommen worden.<sup>14</sup>

Als Begründung für die Verzögerungen und Kostensteigerungen wird im DEFA-Schlussbericht angeführt: „Mit Beginn der Drehperiode traten durchgehend Schwierigkeiten in der Energieversorgung auf, die es unmöglich machten, die Arbeit ökonomisch nach dem vorgegebenen Drehplan zu organisieren.“ Zwar hatte es in der Drehplanbestätigung vom 21. Oktober 1965 geheißen: „Es muss unbedingt verhindert werden, dass Schwierigkeiten in der Energieversorgung zu einer Überschreitung des Produktionsplanes führen.“<sup>15</sup> Doch schon vor Beginn der eigentlichen Dreharbeiten waren die ersten Probleme mit fehlenden Stromkapazitäten aufgetreten, und das für den 6. November 1965 angesetzte Einleuchten hatte verschoben werden müssen. Das in den Ateliers installierte Warnsignal für drohende Netzüberlastung, bei dessen Aufleuchten die Dreharbeiten sofort zu unterbrechen waren, war so vertraut, dass in den Tagesberichten immer nur vermerkt zu werden brauchte: „rote Lampe brannte“.<sup>16</sup> Produktionsleiter Herbert Ehler beklagte in einer Mitteilung an die Künstlerische Arbeitsgruppe vom 1. Dezember 1965: „Es war uns nicht möglich, ökonomisch nach Plan zu arbeiten. Die Disposition mußte sich ausschließlich nach der zur Verfügung stehenden Energiekapazität richten.“ Dies habe Umbauten, Umdisponierungen, Probleme mit der Verfügbarkeit der Schauspieler nach sich gezogen.<sup>17</sup> „Dieser Umstand und die sich daraus ergebenden Folgeerscheinungen führten zu erheblichen Produktionsausfällen und zu Kostenüberschreitungen“, heißt es im Schlussbericht. „Hinzu kamen nichtkalkulierte Kosten für den Einsatz von Lichtmaschinen, mit deren Hilfe jedoch der Energiemangel gemindert werden konnte. Weitere Ausfalltage ergaben sich durch die kurzfristige Abberufung des Regisseurs zu wichtigen Tagungen des ZK der SED.“

Bei den „wichtigen Tagungen des ZK der SED“ handelte es sich um das 11. Plenum des ZK der SED, das berichtigte „Verbotsplenum“, welches vom 15. bis 18. Dezember 1965 stattfand. Konrad Wolf war zwar noch nicht Mitglied des ZK, aber seit Juni

<sup>14</sup> Aktennotiz des Leiters der DFF-HA Programmaustausch und Film vom 25.4.1966 (vermutlich irrtümliche Datierung; Eingangsstempel vom 25.5.1966), DRA, Archivbestand Fernsehen – A 081-05-05-0001 TSig: 145.

<sup>15</sup> BA, DR 117/25909.

<sup>16</sup> BA, DR 117/25914.

<sup>17</sup> BA, DR 117/25909.

1965 Präsident der Akademie der Künste der DDR, die sich damals noch Deutsche Akademie der Künste nannte.

Nach dem Plenum ließ DFF-Intendant Adameck nicht viel Zeit verstreichen, um sich an das massiv verschärfte kulturpolitische Klima anzupassen und sich gegen alle Eventualitäten abzusichern: Am 29. Dezember 1965 teilte er der DEFA mit, im Gegensatz zu den getroffenen Vereinbarungen erst nach Abnahme des Films weitere Zahlungen für *DER KLEINE PRINZ* leisten zu wollen.<sup>18</sup> Tatsächlich ist im Schlussbericht der DEFA die Rede von „in der damaligen kulturpolitischen Situation für notwendig erachtete[n] Zusatzaufnahmen“, bei denen es sich wohl um den vornehmlich aus Standfotos bestehenden Prolog und den kurzen Epilog handelt: Durch diese Ergänzung sollte offenkundig eine Verbindung zwischen der im Zweiten Weltkrieg entstandenen Vorlage und aktuellen Kriegen und Kämpfen hergestellt werden. Als Autor des Textes des von Manfred Krug dazu gesungenen Liedes konnte Wolf wiederum auf einen bewährten Partner zurückgreifen: Paul Wiens hatte bereits die Drehbücher zu seinen Filmen *EINMAL IST KEINMAL* (1954/55), *GENESUNG* (1955), *SONNENSUCHER* (1957/58) und *LEUTE MIT FLÜGELN* (1960) geschrieben bzw. mitgeschrieben.

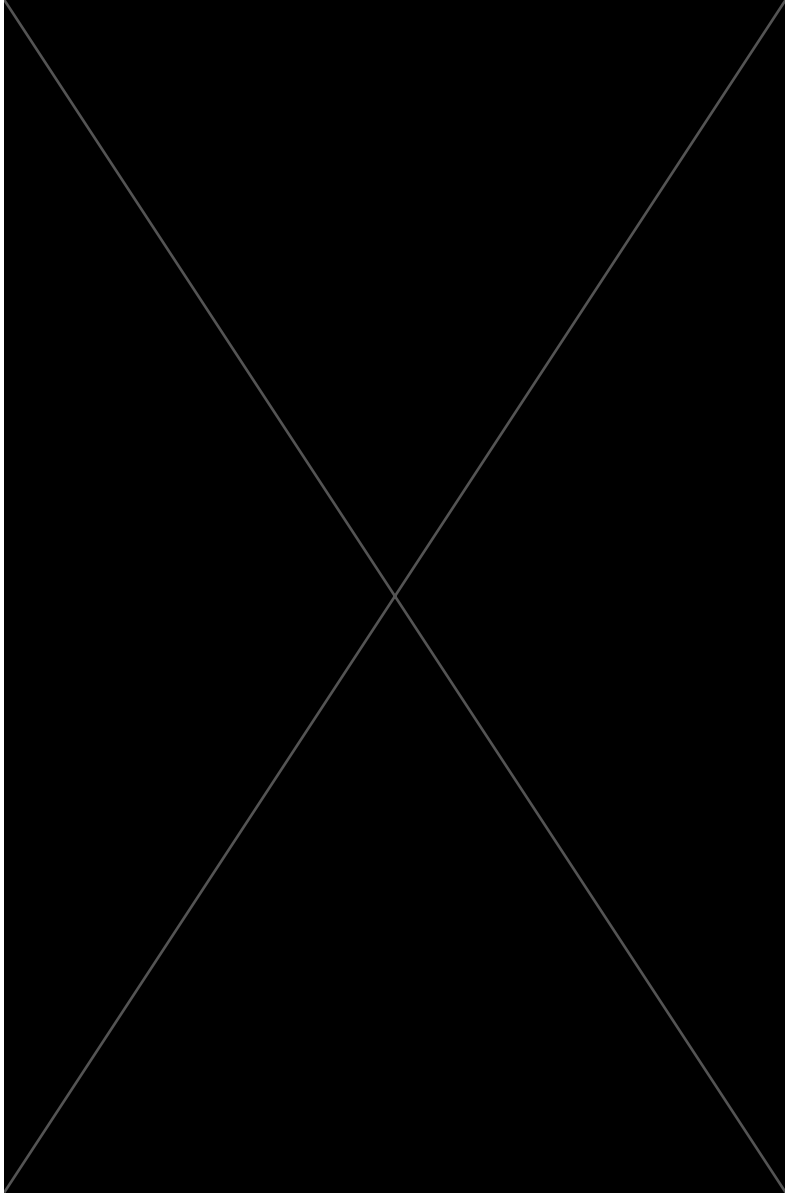
**„Die Rechte sind zur zeit noch nicht in unserem Besitz.“** Mit fast einer Million Mark hatte *DER KLEINE PRINZ* viel Geld gekostet, er war für Großes vorgesehen gewesen, und man hatte wohl auch auf Devisenerlöse durch Auslandsverkäufe gehofft.<sup>19</sup> Als der Film im Frühjahr 1966 fertig war, zeichnete sich jedoch bereits ab, dass es mit den Auslandsverkäufen nichts werden würde. Schon in Adamecks Brief an Mückenberger vom 11. Juni 1965 hatte es geheißt: „Die Rechte sind zur zeit noch nicht in unserem Besitz.“ Als Auftraggeber der Produktion werde der DFF sich aber darum kümmern, die Nutzungsrechte an dem Stoff zu erwerben. Da man sich bei der DEFA der Problematik bewusst war, wollte das Studio nur als Dienstleister auftreten.<sup>20</sup> Der Fernsehfunk versuchte allerdings bald, das Projekt zur Gemeinschaftsproduktion mit der DEFA umzudeklariieren – womöglich, um die Verantwortung für das sich abzeichnende Verlustgeschäft nicht allein tragen zu müssen. Nach einigem Sträuben ging das Studio schließlich darauf ein.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Vgl. Brief von Wilkening und Dr. Staat an Adameck vom 5.2.1966, BA, DR 117/25909.

<sup>19</sup> In der Drehbuchbestätigung vom 25.10.1965 ist unter „Kulturpolitische Bedeutung / angesprochener Besucherkreis“ vermerkt: „Erster Farbfilm für den Deutschen Fernsehfunk“, BA, DR 117/25909.

<sup>20</sup> Aktennotiz des DEFA-Justizars Dr. Staat vom 30.8.1965. Darin heißt es auch, der Rechtproblematik wegen sei von Mitarbeitern des Intendantenbereiches „dramatische Kunst“ ein Schreiben an den DFF-Intendanten gerichtet worden mit der Empfehlung, von einer Adaption Abstand zu nehmen. Dieser Brief habe dem DEFA-Justiziar vorgelegen. BA, DR 117/25909.

<sup>21</sup> Schreiben von Zunft an Ehler vom 6.6.1966, BA, DR 117/25909. Zur Position der DEFA vgl. z.B. die Aktennotiz von Produktionschef Althaus vom 23.5.1966, in der es heißt: „im



Christel Bodenstein als Kleiner Prinz und Eberhard Esche als Pilot (DEFA-Stiftung / Rudolf Meister)

Es ist rätselhaft, wie man auf die Idee kam, ohne die erforderliche Erlaubnis einen Film nach einem berühmten Buch zu drehen, an dem die Rechte noch dazu im kapitalistischen Ausland lagen. Eine Rolle spielte dabei vielleicht das DDR-Gesetz über das Urheberrecht, das am 13. September 1965 beschlossen und verkündet wurde und das die aus dem Deutschen Reich überkommenen Regelungen ablöste. In dem neuen Gesetz hieß es unter §32, Absatz 2: „Ohne Einwilligung des Urhebers ist es dem Rundfunk und dem Fernsehfunk gestattet, jedes veröffentlichte Werk unverändert gegen Entgelt nach den staatlichen Honorarordnungen zu senden.“ Womöglich hatte man beim DFF geglaubt, *Der kleine Prinz* mit solch einer „gesetzlichen Lizenz“ – umgangssprachlich hieß sie auch „Zwangslizenz“ – adaptieren zu dürfen. Allerdings war im Gesetz die Rede davon, „jedes veröffentlichte Werk unverändert“ senden zu dürfen. Aus einer literarischen Vorlage ein Drehbuch zu machen, stellte jedoch eine Veränderung dar. Auf diesen Umstand hatte der DEFA-Justiziar Dr. Staat bereits in einer Aktennotiz vom 30. August 1965 hingewiesen, ebenso auf die Tatsache, dass die Rechte „bisher [...] nicht erworben sind und nach den mir gegebenen Informationen auch wahrscheinlich nicht erworben werden können.“<sup>22</sup>

Bei den erhofften Auslandsverkäufen hätte die „gesetzliche Lizenz“ sowieso wenig geholfen. Jenseits der Grenzen der DDR sah es für Wolfs Film ohnehin schlecht aus: Erst im Mai/Juni 1966, nachdem er fertiggestellt und abgenommen worden war, machte man sich beim DFF endlich an die Klärung der urheberrechtlichen Fragen. Schnell fand man heraus, dass das ZDF die deutschen Fernsehrechte besaß und diese kurz zuvor für die Produktion eines Trickfilms genutzt hatte.<sup>23</sup> Eine weitere der zahlreichen Adaptionen von *Le Petit Prince* soll 1965 beim Österreichischen Rundfunk entstanden sein.<sup>24</sup> Und im Frühjahr 1966 begannen in der Sowjetunion, genauer gesagt in Litauen, die Dreharbeiten für einen Kinofilm nach Saint-Exupéry's Buch.<sup>25</sup>

Nach der Abnahmevorführung am 14. Mai 1966 gab man sich zwar noch sehr engagiert: Nun sollte ermittelt werden, wo die Filmrechte überhaupt lägen, man wollte zum ZDF Kontakt aufnehmen, mit Sovexportfilm sollte eine „Übernahme des

Anschluss an die Abnahme des Films durch den Genossen Adameck am 14.5.1966 wurde u.a. vereinbart, zu überprüfen, den Film als Co-Produktion zwischen dem DEFA-Spielfilmstudio und dem Deutschen Fernsehfunk auszuweisen. Nach Konsultation mit Dr. Staat erscheint es nicht ratsam, eine derartige Titeländerung vorzunehmen, vor allem wegen der ungeklärten Buchrechte.“ BA, DR 117/25909.

<sup>22</sup> BA, DR 117/25909.

<sup>23</sup> Aktennotiz des Leiters der DFF-HA Programmaustausch und Film vom 25.4.1966 (vermutlich irrtümliche Datierung; Eingangsstempel vom 25.5.1966), DRA, Archivbestand Fernsehen – A 081-05-05-0001 TSig: 145.

<sup>24</sup> Vgl. [http://www.imdb.com/title/tt0337013/?ref\\_=nm\\_filmg\\_dr\\_47](http://www.imdb.com/title/tt0337013/?ref_=nm_filmg_dr_47) (8.6.2016).

<sup>25</sup> Der „Prinz“ als Film. In: *Neue Zeit* (Berliner Ausgabe), 12.6.1966.

Films in das sowjetische Weltvertriebsprogramm“ eruiert werden.<sup>26</sup> Auch die UFA-International GmbH in München wurde kontaktiert, auf dass diese den Erwerb der Film- und Fernsehrechte vermittele.<sup>27</sup> In dem im Bundesarchiv und im Deutschen Rundfunkarchiv verwahrten Schriftgut finden sich jedoch keine Hinweise auf nach 1966 unternommene Versuche, die rechtlichen Probleme zu klären. So entsteht nicht nur der Eindruck, diese Bemühungen seien recht schnell wieder aufgegeben worden, sondern auch, dass die Erstaufführung unter Bruch des Urheberrechts erfolgte.

DER KLEINE PRINZ wurde zum ersten – und wohl auch einzigen – Mal am Pfingstsonntag, dem 21. Mai 1972, um 20 Uhr im zweiten Programm des DDR-Fernsehens ausgestrahlt – also erst Jahre, nachdem das DDR-Farbfernsehen am 3. Oktober 1969 im Zuge der umfangreichen Feierlichkeiten zum 20. Jahrestag der Gründung der DDR seinen Betrieb aufnahm.<sup>28</sup> Statt, wie 1965 von Intendant Adameck geplant, „mit einer DDR-Produktion von einem prominenten Filmregisseur“ begann das ostdeutsche Farbfernsehen eher konventionell mit einer Show: „Dem feierlichen Auftakt schloß sich eine heitere Revue ‚Grüße – Gäste – Gratulanten‘ mit namhaften Künstlern aus der DDR und dem Ausland an“, meldete die Zeitung *Neues Deutschland* am 4. Oktober 1969.

Einige Monate vor der Aufführung von DER KLEINE PRINZ, im September 1971, hatte mit GOYA ein anderer Film von Wolf und Wagenstein seine Premiere erlebt. Auf dem VIII. Parteitag der SED im Juni 1971 war Walter Ulbricht als Erster Sekretär des ZK der SED von Erich Honecker abgelöst worden. Nach diesem Machtwechsel wurden einige bislang nicht aufgeführte Produktionen einer erneuten Überprüfung unterzogen. So war Wolfs 1959 verbotener Film SONNENSUCHER bereits am 20. Juli 1971 anlässlich des 25. Jahrestags der SDAG Wismut erstmals aufgeführt worden, im September 1971 in die Kinos gekommen und am 27. März 1972 im DDR-Fernsehen zu sehen gewesen.<sup>29</sup>

Die Erstaufführung von DER KLEINE PRINZ wurde anscheinend betont „niedrig gehängt“.<sup>30</sup> In den Printmedien tauchte der Film zwar im abgedruckten Ablauf

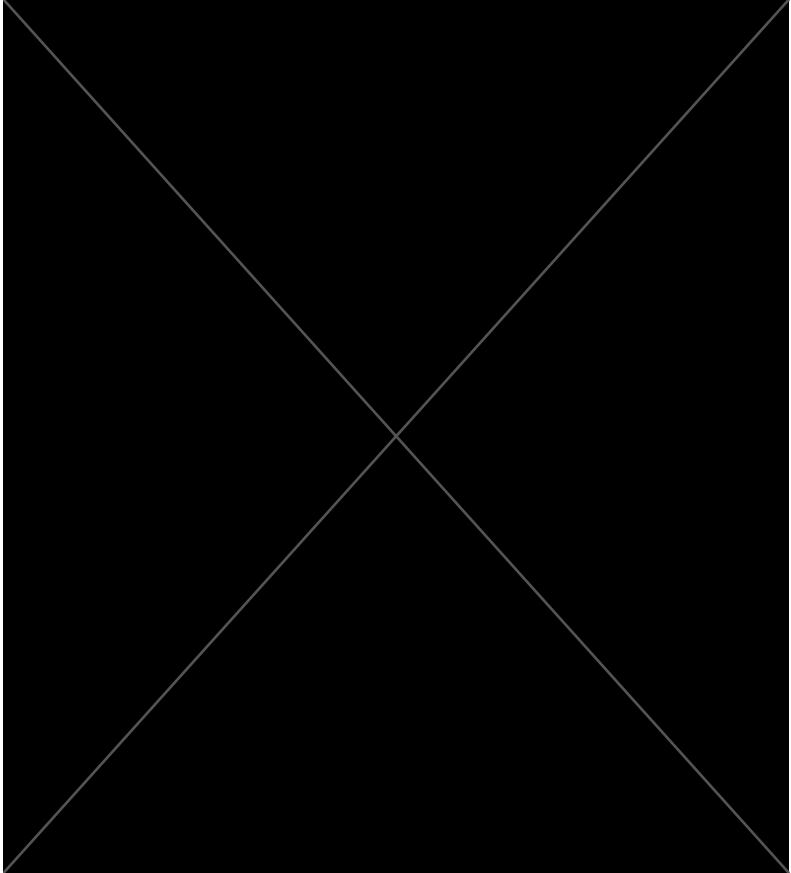
<sup>26</sup> Aktennotiz des Leiters der DFF-HA Programmaustausch und Film vom 25.4.1966.(vermutlich irrtümliche Datierung; Eingangsstempel vom 25.5.1966). DRA, Archivbestand Fernsehen – A 081-05-05-0001 TSig: I45.

<sup>27</sup> Schreiben des DFF-Direktors Film Import/Export Silbermann vom 4.10.1966. DRA, ebd.

<sup>28</sup> Das erste Programm des DDR-Fernsehens sendete auch im Mai 1972 noch immer ausschließlich in Schwarzweiß.

<sup>29</sup> Jacobsen, Aurich: *Der Sonnensucher*, S. 571.

<sup>30</sup> Allgemein wird davon ausgegangen, dass die Erstaussstrahlung auch die Erstaufführung war. Allerdings gibt es in einem ADN-Artikel, der die Arbeit der Akademie der Künste der DDR im Jahr 1972 bilanziert, einen Hinweis auf eine – nicht näher datierte – Aufführung in der bzw. durch die Akademie der Künste: „Filmkunstwerke wie DER KLEINE PRINZ, SONNENSUCHER, EINEN MENSCHEN ZU LIEBEN und OPTIMISTISCHE TRAGÖDIE waren im neuen Panorama-Kino Anziehungspunkte.“ Erfolgreiche Bilanz. In: *Neues Deutschland* (B-Ausgabe), 20.12.1972.



Christel Bodenstein als Kleiner Prinz, Eberhard Esche als Pilot, Jürgen Holtz als Geschäftsmann und Wolfgang Heinz als König (DEFA-Stiftung / Rudolf Meister)

des Fernsehprogramms auf, anders als man es bei der Premiere eines hochkarätig besetzten Werkes eines der renommiertesten DDR-Regisseure hätte erwarten können, wurde auf den Film jedoch nicht besonders hingewiesen. Auch in *FF dabei*, der einzigen Programmzeitschrift der DDR, wurde er nur in der vom DFF vorgegebenen Weise im Programmablauf vermerkt.<sup>31</sup>

Allerdings erfuhr der Film nach der Ausstrahlung eine Würdigung im Rahmen der damals noch allgemein üblichen Fernsehkritiken. Die Bewertung differierte. So meinte Gisela Herrmann, *DER KLEINE PRINZ* habe sich „in der kunstvollen Verfilmung von *Konrad Wolf* zu einem Höhenflug [erhoben], dessen gekonnte, doch kühne Perfektion wohl doch nur den speziell Belesenen zu erwärmen vermochte.“<sup>32</sup> Barbara Faensen stieß sich vor allem an der Besetzung der Hauptrolle mit einer Frau: „Ohne Zweifel“ wäre der Adaption „angesichts des phantasievollen Szenenbildes (*Alfred Hirschmeier*) und der Regieerfahrung von *Konrad Wolf* gutes Gelingen beschieden gewesen“, „hätte man eine geeignete Besetzung gefunden. *Christel Bodenstein* schätzen wir als talentierte Schauspielerin, die mancher Mädchen- und Frauengestalt schon glaubwürdige und wirklichkeitsnahe Züge verliehen hat. In der Rolle des ‚kleinen Prinzen‘, vom Dichter so ganz anders erdacht, entsprachen ihre sinnensfreudige Weiblichkeit, das stark verschminkte Gesicht, die gelockte Perücke, die gerundete Hüfte auch nicht annähernd den Vorstellungen von dem ‚kleinen, höchst ungewöhnlichen Männchen‘ vom andern Stern [...]. Regisseur und Szenarist haben sich eng an die literarische Vorlage gehalten. Ob sie sie verstanden haben, bleibt offen.“<sup>33</sup> Hans-Dieter Tok, der den Film ansonsten lobte, zeigte sogar herablassendes Verständnis für die seiner Meinung nach unzulängliche Leistung der Hauptdarstellerin: „Christel Bodenstein in der Titelrolle hatte es schwer, das eigenartige Wesen ihres naiv-kindlichen, ihres fragenden und suchenden Prinzen zu erfassen, ihm jene eigentümlichen Züge zu verleihen, die auf der Schweben zwischen Märchen und Realem liegen und dieser anrührenden, symbolhaften Figur romantische Diesseitigkeit verleihen. Sicher war die Schauspielerin mit dieser Aufgabe überfordert.“<sup>34</sup> Hingegen meinte Hermann Schirrmeyer: „Die Hauptrollen waren mit Christel Bodenstein (kleiner Prinz) und Eberhard Esche (Pilot) eindrucksvoll besetzt. Sie gaben mit dem phantasievollen Szenenbild Alfred Hirschmeiers und der Kamera von Günter Marczinkowski dem Gleichnis ein lyrisches Gepräge.“<sup>35</sup>

<sup>31</sup> *FF dabei*, Nr. 21, 3. Maiheft 1972.

<sup>32</sup> Gisela Herrmann: Drei Tage Buntes. In: *Berliner Zeitung*, 24.5.1972.

<sup>33</sup> Barbara Faensen: Kompliment für Fuchs und Elster. In: *Neue Zeit* (Berliner Ausgabe), 24.5.1972.

<sup>34</sup> Hans-Dieter Tok: Der dritte „Kessel Buntes“ – Erstaunlicher Fernsehfilm von Konrad Wolf: „Der kleine Prinz“. In: *Leipziger Volkszeitung*, 25.5.1972.

<sup>35</sup> Hermann Schirrmeyer: Besinnliches ... In: *Tribüne*, 24.5.1972.

**Wolfgang Neuss spielt nicht.** Nach seiner Erstaussstrahlung wurde der Film nur noch sehr selten gezeigt. Bis zum 1. Januar 2015, als in Deutschland wie den meisten anderen Ländern der Welt die Urheberrechte an der Vorlage erloschen, mussten sich die Erben Saint-Exupéry jeweils bereit erklären, ausnahmsweise eine Aufführungsgenehmigung zu erteilen. Bei einer dieser seltenen Gelegenheiten konnte der Autor dieser Zeilen im Publikumsgespräch von einem Vertreter der Erben erfahren, weshalb sie Konrad Wolfs Film möglichst unter Verschluss hielten: Erstens sei es ein Unding, dass der kleine Prinz von einer Frau gespielt werde, und zweitens sei der Film einfach schlecht.

Man darf sich nicht nur fragen, ob solche Geschmacksurteile es verhindern sollten, dass andere sich ein eigenes Urteil bilden. Man darf sich auch wundern über dieses Verdikt. Beispielsweise wurden die Kulissen und die Kostüme in Wolfs Film möglichst genau jenen Zeichnungen nachempfunden, mit denen Saint-Exupéry sein Buch selbst illustriert hatte. Diese Orientierung an den Zeichnungen trägt wesentlich dazu bei, dass diese Adaption ein halbes Jahrhundert später kaum „nach 1965“ aussieht, sondern im Gegenteil zeitlos wirkt (und damit ihrer Vorlage und deren Aussage entspricht). Allerdings unterscheidet sie sich von vielen anderen darin, dass aus dem Buch kein putziger Kinderfilm gemacht wurde, sondern ein Film für Erwachsene.<sup>36</sup>

Schon in einem vierseitigen Typoskript mit dem Titel „Einige konzeptionelle Überlegungen für die Verfilmung des Märchens von Saint Exupéry ‚Der kleine Prinz‘“, dessen Autorschaft unklar ist, wurde gleich eingangs erklärt: „Es darf kein Märchen im üblichen traditionellen Sinn werden. Es ist auch am wenigsten für Kinder, sondern für Erwachsene gedacht, die jedoch durch uns in die Lage versetzt werden müssen, ihre harte Schale der Umwelt gegenüber abzulegen, um sich in die Schönheit der naiven geradlinigen Haltung von Kindern unter Beibehaltung ihrer Erfahrungswelt zu begeben.“ Auf keinen Fall dürfe die „Tiefe der philosophischen Überlegungen von Exupéry [...] durch eine konventionelle ‚Märchenillusion‘ verniedlicht und dadurch verflacht werden“.

Wiederholt wird in dem Papier darauf hingewiesen, Saint-Exupéry's Vorlage sei „durch und durch realistisch“ und damit implizit erklärt, dass sie dem stalinistischen Kunstdogma entspricht – bei dem freilich immer wieder anders interpretiert wurde, was unter Realismus zu verstehen sei. Im vorliegenden Falle ergab sich aus der Berufung auf den Realismus: „Jegliche konventionellen Märchenfilmtricks sind zu vermeiden, da wir ja eine reale Geschichte erzählen. Der Zuschauer soll auch durch noch so phantasievoll ausgeführte ‚wundersame Effekte‘ nicht von der Notwendigkeit abgelenkt werden, in die tieferen Sphären der Emotion und des Geistes mit einzudringen.“ Wenn die Schlange, der Fuchs und (anders als später realisiert) die Blume von Menschen dargestellt würden, so „tun wir das nur, um es den Zuschauern etwas leichter zu machen, in die Welt des Prinzen einzudringen.“<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Die zeigt auch der Termin der Erstsending: 20 Uhr.

<sup>37</sup> DRA, Archivbestand Fernsehen – A 081-05-05-0001 TSig: 145.

An der Seite des damaligen DEFA-Stars Christel Bodenstein in der Rolle des kleinen Prinzen agierten ausnahmslos renommierte Schauspieler von den Berliner Bühnen: Eberhard Esche, Wolfgang Heinz, Horst Schulze, Jürgen Holtz, Fred Düren, Inge Keller, Klaus Piontek. Dies ging bis hin zur Sprecherin der Rose, Monika Lennartz. Wolf hatte ernsthaft erwogen, dieses illustre Ensemble um Wolfgang Neuss zu ergänzen, mit dem er befreundet war und dem er helfen wollte.<sup>38</sup> In seinen 1974 erschienenen Erinnerungen erzählt Neuss, er habe als Akt der Solidarität mit dem bedrängten Wolf Biermann auf das DEFA-Engagement verzichtet und die Angelegenheit mit einem Telegramm beendet. Nach seiner Schilderung entwickelte sich dieser „Bruch mit Ost-Berlin“ über mehrere Tage hinweg.<sup>39</sup> In den DEFA-Akten sind für den 9. und 10. Dezember 1965 jeweils Probenstage mit Neuss vermerkt.<sup>40</sup> Dann strich jemand seinen Namen in einer Aufstellung der Mitwirkenden und notierte handschriftlich: „spielt nicht“.<sup>41</sup> Kurzfristig wurde die Rolle des Geschäftsmanns (zuweilen auch als Bankier bezeichnet) mit Jürgen Holtz besetzt.<sup>42</sup> Zuvor war als Besetzungsalternative zu Neuss Hannes Fischer vorgesehen gewesen.<sup>43</sup>

Schon frühzeitig verworfen worden war die ursprüngliche Idee, Raimund Schelcher mit der Rolle des Laternenanzünders zu betrauen: Als Intendantin des Berliner Ensembles, bei welchem der gesundheitlich seit langem schwer angeschlagene Schauspieler engagiert war, lehnte Helene Weigel dies mit Schreiben an die DEFA vom 12. Oktober 1965 ab: Schelcher spiele derzeit in drei Stücken, das reiche völlig aus.<sup>44</sup>

**Entfremdung dargestellt mit Verfremdung.** DER KLEINE PRINZ ist nicht nur der am wenigsten bekannte Film Konrad Wolfs, sondern auch der am wenigsten beachtete. Selbst Wolfgang Jacobsen und Rolf Aurich handeln ihn in ihrer großen, mehr als 500 Seiten langen Konrad-Wolf-Biografie auf nicht einmal zwei Seiten ab.<sup>45</sup> Das spärliche Interesse selbst in der filmhistorischen Forschung mag natürlich auch an der schwierigen Verfügbarkeit des Films liegen. Man darf aber vermuten, dass ebenfalls eine noch immer weitverbreitete allgemeine Gering-

<sup>38</sup> Telefongespräch des Autors mit Christel Bodenstein vom 11.3.2015. Vgl. auch BA, DR 117/30345.

<sup>39</sup> Gaston Salvatore erzählt die Geschichte des Mannes mit der Pauke – Wolfgang Neuss: *Ein faltenreiches Kind*. Frankfurt a. M. 1974, S. 290–292.

<sup>40</sup> Tagesbericht Nr. 28, BA, DR 117/25914.

<sup>41</sup> BA, DR 117/30345.

<sup>42</sup> Mitteilung von Produktionsleiter Ehler an das Besetzungsbüro vom 21.12.1965 über die endgültige Besetzung der Rollen des Geschäftsmanns und der Rose, BA, DR 117/30345.

<sup>43</sup> BA, DR 117/30345.

<sup>44</sup> BA, DR 117/25909.

<sup>45</sup> Vgl. Jacobsen, Aurich: *Der Sonnensucher*, S. 337f.

schätzung des Fernsehens eine Rolle spielt. Diese Geringschätzung erstreckt sich auch auf Arbeiten von Kinoregisseuren und -drehbuchautoren für das Fernsehen und suggeriert, auf TV-Produktionen hätten diese Künstler weniger Ambition verwandt als auf Werke, die (zunächst) auf der großen Leinwand gezeigt werden sollten – von wenigen Ausnahmen wie Rainer Werner Fassbinder oder Edgar Reitz einmal abgesehen.

In Wahrheit muss natürlich auch *DER KLEINE PRINZ* als integraler Bestandteil des Gesamtwerks seines Regisseurs betrachtet werden. Bedeutung kommt der Produktion auch schon insofern zu, als es sich bei ihr um den erst dritten Farbfilm Wolfs handelte – nach seinem Erstling *EINMAL IST KEINMAL* und dem später ebenfalls vergleichsweise wenig beachteten *LEUTE MIT FLÜGELN*. Wolf setzte die Farbe im ausschließlich im Atelier gedrehten *KLEINEN PRINZEN* denn auch sehr überlegt und sparsam ein. In den „konzeptionellen Überlegungen“ liest man zu dieser Frage: „Bei der Farbgestaltung sollten wir auch eine deutliche Trennung der beiden Sphären berücksichtigen. Die Wüste müsste von einer einheitlichen durchgehenden Farbgebung bestimmt sein, die vom fast blendend Weiss bei höchstem Sonnenstand bis ins dominierende Blau bei Nacht gehen kann. Die Welt des Prinzen wird durch das tiefe, unendlich wirkende Blau-Violett des Alls durchgehend bestimmt. Vor dieser Grundfarbe müssen sich klare eindeutige Farben der einzelnen Bewohner und Gegenstände der kleinen Planeten abheben. (Farb-dramaturgisch ausgewogen unter peinlichster Vermeidung von aufdringlicher Buntheit!)“<sup>46</sup>

Ebenfalls erkennbar ist in *DER KLEINE PRINZ* eine Auseinandersetzung damit, dass Wolf hier – erstmals – für den kleinen Fernsehschirm inszenierte statt für die große Leinwand. Von hohem Interesse ist der Film nicht zuletzt im Hinblick auf den zeitgeschichtlichen Kontext seiner Entstehung. So verwies Peter Hoff 1990 auf die Diskussion über Entfremdung im „real existierenden Sozialismus“, die spätestens 1963 mit der internationalen Kafka-Konferenz des tschechoslowakischen Schriftstellerverbandes begonnen habe. Wolf und Wagenstein drehen, so Hoff, mit der Adaption von *Der kleine Prinz*, diesem „Aufruf zum Individualismus“, auch einen Film über Entfremdung und dies (man möchte sagen: angemessenerweise) in verfremdeter Form.<sup>47</sup> Besonders augenfällig wird diese in der Besetzung der Titelrolle mit einer Frau. „Wolf suchte mit dem Filmmärchen nicht nach einem Fluchtpunkt; er griff ein Thema auf, das seinerzeit hohe Relevanz hatte, das die Geistesgeschichte jener Jahre bestimmte, und er fand eine Sprache, um sich zu diesem Thema zu äußern.“<sup>48</sup> Auch Ralf Schenk folgt dieser Interpretation und fügt

<sup>46</sup> DRA, Archivbestand Fernsehen – A 081-05-05-0001 TSig: 145.

<sup>47</sup> Peter Hoff: *DER KLEINE PRINZ* (1966/1972). In: Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ (Hg.): *Konrad Wolf. Neue Sichten auf seine Filme. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte der DDR*. Potsdam 1990, S. 111–120. Vgl. auch Dieter Wiedemann, Falk Tennert: *DER KLEINE PRINZ – ein filmischer Versuch über das Kindsein?* In: Michael Wedel, Elke Schieber (Hg.): *Konrad Wolf – Werk und Wirkung*. Berlin 2009, S. 167–174.

<sup>48</sup> Hoff: *DER KLEINE PRINZ*, S. 120.

hinzu, schon die Erstveröffentlichung von Saint-Exupérys Buch in der DDR des Jahres 1965 sei im Zusammenhang mit den damaligen, Ende 1965 abgewürgten Reformbestrebungen zu sehen, „verborg sich im Märchen vom ‚Kleinen Prinzen‘ doch auch der Aufruf, seine Individualität gegen Gleichmacherei und Indoktrination durchzusetzen.“ Schenk verweist zudem darauf, dass auch *DER GETEILTE HIMMEL* und *GOYA* von der Entfremdung eines Menschen handelten. Und: „Dass vom ‚Kleinen Prinzen‘ eine große Traurigkeit ausging, lag zwar im Stoff begründet, entsprach aber zugleich den gesellschaftlichen Umständen, an denen sich Wolf und viele seiner DEFA-Kollegen rieben.“<sup>49</sup>

Zu hinterfragen sind denn auch Aussagen, den fertigen Film habe Wolf für misslungen gehalten.<sup>50</sup> Christel Bodenstein widerspricht ihnen vehement: Dies sei ganz und gar nicht der Fall gewesen.<sup>51</sup> So sah es auch Hans-Dieter Tok in der *Leipziger Volkszeitung* vom 25. Mai 1972: „*DER KLEINE PRINZ*‘, bereits 1966 gedreht, erwies sich als eine kunstvolle Etüde, als ein in Vielem gelungenes Experiment Konrad Wolfs, mit dem er seine Ausdrucksmöglichkeiten erweiterte, sich in bislang ungewohntem Terrain sicher versuchte und behauptete.“

Mit dem Erlöschen der Urheberrechte an der Vorlage besteht nun endlich die Möglichkeit, den Film wiederzuentdecken und ihn angemessen zu würdigen. Als eine notwendige Voraussetzung dazu wurde im Februar 2016 die zuletzt umstrittene Frage geklärt, ob das Deutsche Rundfunkarchiv oder die DEFA-Stiftung über den Film verfügen dürfe: Das DRA nimmt nun die Nutzungsrechte für Ausstrahlungen im Fernsehen wahr, die DEFA-Stiftung die Nutzungsrechte für Vorführungen im Kino oder an ähnlichen Veranstaltungsorten. Für öffentliche Vorführungen entliehen werden kann *DER KLEINE PRINZ*, wie andere DEFA-Produktionen, bei der Deutschen Kinemathek.<sup>52</sup>

#### DER KLEINE PRINZ

Deutsche Demokratische Republik 1966 / Regie: Konrad Wolf / Buch: Angel Wagenstein nach dem Buch *Le Petit Prince* von Antoine de Saint-Exupéry (1943) / Dramaturgie: Klaus Wischnewski / Produktionsleitung: Herbert Ehler / Filmökonom: Walter Ehle / Kamera: Günter Marczinkowski / Szenenbild: Alfred Hirschmeier / Ausführung: Gisela Schultze, Harry Leupold / Musik: Kiril Zibulka / Text der Ballade: Paul Wiens / Schnitt: Christa Stritt, Karin Kusche / Masken: Günter Hermstein, Inge Merten / Kostüme: Dorit Gründel / Ton:

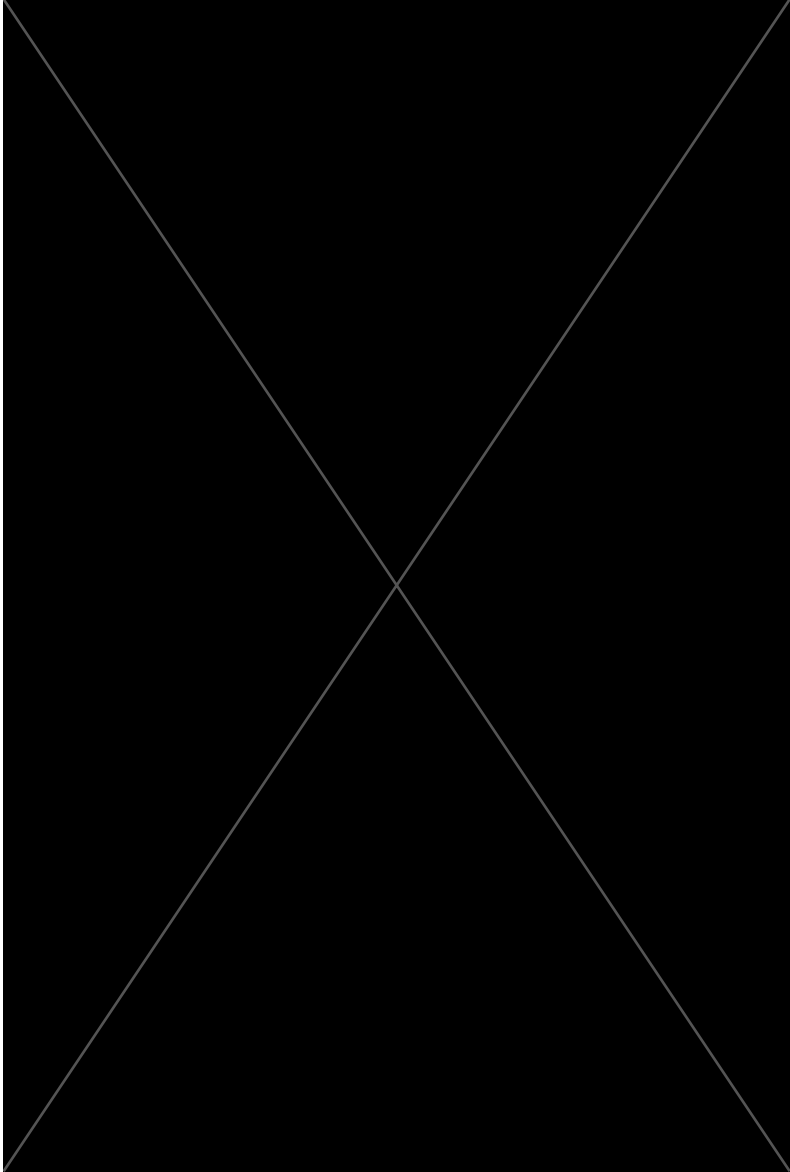
<sup>49</sup> Ralf Schenk: Man sieht nur mit dem Herzen gut. In: *Berliner Zeitung*, 16.10.2008.

<sup>50</sup> Vgl. Schenk: Man sieht nur mit dem Herzen gut, und Hoff: *DER KLEINE PRINZ*, S. 111. Während Schenk meint, der Film wäre „viel besser als sein Ruf“, suggeriert Hoff (bevor er später auch lobende Worte findet), dem DDR-Fernsehen, „sonst nicht eben zögerlich mit der Planung von Filmwiederholungen in seinen beiden Programmen“, hätten die urheberrechtlichen Probleme als willkommener Vorwand gedient, einen misslungenen Film nie wieder zeigen zu müssen.

<sup>51</sup> Telefongespräch des Autors mit Christel Bodenstein vom 11.3.2015.

<sup>52</sup> <http://www.dra.de/online/dokument/2015/dok2015-1.html> (7.6.2016).

Konrad Walle / Aufnahmeleitung: Gerhard Freudel / Regie-Assistenz: Michael Englberger /  
Filmfotografen: Erhard Schweda, Rudolf Meister / Darsteller: Christel Bodenstein (Prinz),  
Eberhard Esche (Pilot), Inge Keller (Schlange), Klaus Piontek (Fuchs), Wolfgang Heinz  
(König), Horst Schulze (Eitler), Jürgen Holtz (Geschäftsmann), Fred Düren (Laternenanzün-  
der), Monika Lennartz (Sprecherin der Rose) / Gesang: Manfred Krug, Kinder- und Jugend-  
chor des Deutschlandsenders (Leitung: Manfred Roost) / Gitarre: Dieter Rumstig / Pro-  
duktion: Deutscher Fernsehfunk, Berlin, und DEFA-Studio für Spielfilme, Gruppe „Heinrich  
Greif“, Potsdam. / Atelier: DEFA-Atelier (Halle Stumm Süd), Potsdam-Babelsberg / Dreh-  
zeit: 9.II.1965 – 18.I.1966 / Uraufführung: 21.5.1972, Fernsehen der DDR, 2. Programm, 20 Uhr.  
Filmkopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, Farbe (Orwocolor), 2.131 m, 78 Minuten



Werkfotos von den Dreharbeiten zu *BLONDER TANGO* mit Regisseur Lothar Warneke und Alejandro Quintana Contreras als Rogelio und Johanna Schall als Luise (DEFA-Stiftung / Waltraud Pathenheimer)

**Claudia Sandberg**

## **Das Theater des Lebens**

### **BLONDER TANGO (1986) und das chilenische Filmexil in der DDR**

**Wiederentdeckt 227, 3. Juli 2015**

„Ich denke an andere Probleme, wenn ich den Film heute sehe“, erklärte der 1973 aus Chile emigrierte Schauspieler Alejandro Quintana Contreras bei der Vorführung von Lothar Warnekes DEFA-Produktion *BLONDER TANGO* (1986) in Berlin im Juli 2015. „Ich denke weniger an uns und an unser Exil, das nun dreißig Jahre zurückliegt, sondern an die Leute, die sich in diesem Moment gezwungen sehen, aufgrund von Hunger und Krieg nach Europa zu kommen.“<sup>1</sup>

*BLONDER TANGO* über einen chilenischen Emigranten in der DDR ist ein Film der späten 1980er Jahre, einer höchst vitalen Zeit in der Kunst, im Theater und im Kino, wie sich Contreras erinnert. Der Film versucht zu ergründen, wie zwei Generationen von Deutschen mit einem Fremden umgehen, der in ihrer Mitte lebt und arbeitet: Er bildet die mentale Verfassung der ostdeutschen Gesellschaft ab und liefert ein zeitgemäß kritisches Bild der DDR als isoliertem Staat.

Es ist zugleich der letzte aus einer Reihe von DEFA-Spielfilmen, die sich mit Chile befassen und markiert den Endpunkt einer intensiven Verbindung der DDR zu diesem Land. Am 11. September 1973 hatte die chilenische Armee unter General Augusto Pinochet mit finanzieller und moralischer Unterstützung der USA die erste sozialistische Regierung gewaltsam abgesetzt, um zu verhindern, dass das Kräfteverhältnis in Lateinamerika zugunsten des kommunistischen Blocks kippen würde. In der vorangegangenen dreijährigen Amtszeit des Präsidenten Salvador Allende, dem Kandidaten der *Unidad Popular*, hatte es zwischen dem sozialistisch regierten Chile und der DDR diplomatische und zum Teil wirtschaftliche Beziehungen gegeben.<sup>2</sup> Auch wenn der Militärputsch diese Beziehungen abrupt beendete, so leitete er doch ein neues Kapitel im Verhältnis zwischen der DDR und Chile ein, das „politisch und emotional das intensivste“ war.<sup>3</sup> Dabei ging es allerdings nicht um Beziehungen auf Regierungsebene, sondern um den Kampf gegen Pinochets Diktatur, die Kontakte zur politischen Opposition gegen ihn und die Demonstration einer „antifaschistischen Solidarität“.

<sup>1</sup> Alejandro Quintana Contreras im Gespräch mit der Autorin, Juli 2015.

<sup>2</sup> Vgl. Raimund Krämer: Die DDR und Chile. Die ganz andere Beziehung. In: Peter Imbusch, Dirk Messner, Detlef Nolte (Hg.): *Chile Heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt a. M. 2004, S. 809–820.

<sup>3</sup> Ebd., S. 813.

Die Aggressivität der Pinochet-Diktatur und die Menschenrechtsverletzungen in Chile, die der internationalen Presse nach und nach bekannt wurden, lösten in der DDR wie auch weltweit Schockreaktionen aus. Die DDR beteiligte sich seit Beginn an weitreichenden Solidaritätsaktionen, um den Widerstand gegen das rechte Regime zu unterstützen. Es wurden Hilfsfonds eingerichtet, und etwa 2.000 Chilenen erhielten Asyl in der DDR. Die Neuankömmlinge waren meist Vertreter der Mittelklasse, viele davon junge Intellektuelle und Künstler aus dem linken politischen Spektrum.

Die DDR-Regierung war äußerst großzügig gegenüber den Emigranten. In der neuen Heimat wurden ihnen Arbeit, Wohnungen und Studienplätze zur Verfügung gestellt.<sup>4</sup> Die Beziehungen zwischen der DDR und Chile reichten in den folgenden Jahren bis ins persönliche Umfeld des Staatsratsvorsitzenden Erich Honecker, dessen Tochter mit einem in die DDR emigrierten Chilenen eine Familie gründete. Solidarität wurde so zur Privatangelegenheit bis in die höchsten Ränge der SED.<sup>5</sup> Zahlreiche Solidaritätsbekundungen und -aktionen für Chile, insbesondere für Luis Corvalán, den Generalsekretär der Kommunistischen Partei Chiles, fanden statt und gehören bis heute zum kollektiven Gedächtnis früherer DDR-Bürger.

Die Exilsituation der Chilenen war aber auch von einem politischen und sozialen Anpassungsdruck geprägt.<sup>6</sup> Es gab Unmut aufgrund von Maßnahmen, durch die Chilenen angeblich bevorzugt behandelt wurden. Wie der chilenische Autor Omar Saavedra Santis in seinem Aufsatz *Rückblick ist Augenblick* notierte, muckelte man, dass sie in Wohnungen einziehen durften, auf die ostdeutsche Familien aufgrund der Wohnungsnot in der DDR schon lange gewartet hatten.<sup>7</sup>

**Chile im DDR-Film.** Neben der regelmäßigen Anwesenheit des Themas Chile in den Nachrichten, in Fernsehmagazinen und der DEFA-Wochenschau *Der Augenzeuge* setzten sich in den Jahren nach dem Militärputsch eine Reihe von Spiel-, Dokumentar-, Kurz- und Animationsfilmen mit den politischen und sozialen Facetten des rechten Systems in Chile auseinander. Repressionen des Pinochet-Regimes auf der einen Seite und das Alltagsleben der in der DDR lebenden Chilenen auf der anderen Seite waren wiederkehrende Themen. Die Vielfalt der

<sup>4</sup> Vgl. Martina Polster: Zweite Heimat DDR, zweite Heimat BRD – Erfahrungen lateinamerikanischer Exilierter und Autoren im geteilten Deutschland. In: Sebastian Thies, Susanne Dölle, Ana María Bieritz (Hg.): *ExilBilder. Lateinamerikanische Schriftsteller und Künstler in Europa und Nordamerika*. Berlin 2005, S. 86–100.

<sup>5</sup> Honecker selbst übersiedelte gemeinsam mit seiner Frau Margot nach dem Zusammenbruch der DDR nach Santiago; beide lebten dort bis zu ihrem Tod.

<sup>6</sup> Vgl. Patrice Poutrus: Die DDR, ein anderer deutscher Weg? Zum Umgang mit Ausländern im SED-Staat. In: Rosmarie Beier-de Haan (Hg.): *Zuwanderungsland Deutschland. Migrationen 1500–2005*. Berlin, Wolfratshausen 2005, S. 120–133.

<sup>7</sup> Vgl. Omar Saavedra Santis: Rückblick ist Augenblick. In: Thies u. a. (Hg.): *ExilBilder*, S. 69–81.

DEFA-Produktionen ist ein Indiz für die Relevanz des Themas in der DDR und der Inanspruchnahme von Chile als Symbol antifaschistischer Solidarität.<sup>8</sup> Die Filme aus den Jahren zwischen 1973 und 1986 zeigen die Verantwortung der DEFA als politisch-kulturelle Institution und künstlerisches Sprachrohr des Staates bei der Verbreitung eines sozialistischen Weltbildes und der Darstellung der DDR als humanitärer Staat. Die Filme sind in ihrer Gestaltung darauf angelegt, Aufmerksamkeit und Empathie gegenüber Chilenen in der DDR zu erzeugen. Ohne Zweifel wurde in vielen Filmen ein vereinfachtes Bild des politischen Konflikts geboten, das dem ostdeutschen Publikum Chile als Opfer imperialistischer und kolonialistischer Politik präsentierte und den Erzfeinden Kapitalismus und Imperialismus ein weiteres Gesicht gab.<sup>9</sup>

Diese Rhetorik des Kalten Krieges findet man im sogenannten Chile-Zyklus der Dokumentaristen Walter Heynowski und Gerhard Scheumann (Studio H&S), die die Schonungslosigkeit des Imperialismus in militanter Form und schockierenden Bildern darzustellen versuchten. Ihr Kurzfilm MITBÜRGER (1973) war der erste in einer Reihe von Dokumentar- und Kurzfilmen, die ethisch und moralisch verwerfliche politische, soziale und wirtschaftliche Strategien der Pinochet-Regierung in Chile anprangerten.<sup>10</sup>

Doch die H&S-Filme nehmen in ihrer agitatorischen Form und anklagenden Haltung eine Ausnahmestellung unter den DDR-Produktionen über Chile ein. Die Arbeiten anderer Regisseure können sich vielleicht den ideologischen Rahmenbedingungen nicht entziehen, spiegeln aber gleichzeitig ein Interesse für das chilenische Exil als universell-humanistisches Problem und menschliche Tragödie. EINE CHILENISCHE HOCHZEIT (1977) von Rainer Ackermann und Valentin Milanowist ein Beispiel dafür: Der Kurzdokumentarfilm, der die Fragilität menschlichen Glücks behandelt, erzählt von einer Gruppe Chilenen, die dankbar sind, nach langer Reise und erlebtem Trauma in Konzentrationslagern in Chile in der DDR angekommen zu sein. Sie finden dort einen Ort, an dem sie nicht mit der ständigen Angst leben müssen, bedroht und verfolgt zu werden. Auf der Hochzeitsfeier von Alejandra Holzappel und José Fuica, die in einer kleinen Wohnung in Babelsberg stattfindet, dokumentiert die Kamera in den Gesichtern der chilenischen Gäste in diesem kurzen Moment der Freude auch Besorgnis, Trauer, Skepsis.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Vgl. auch Krämer: Die DDR und Chile, S. 814–815.

<sup>9</sup> Barton Byg: Solidarity and Exile. BLONDER TANGO and the East German Fantasy of the Third World. In: Eva Rueschmann (Hg.): *Moving Pictures, Migrating Identities*. Jackson 2003, S. 59.

<sup>10</sup> Die Chile-Zyklus von H&S umfasst die Kurzfilme MITBÜRGER! – ZUM GEDENKEN AN SALVADOR ALLENDE (1973), PSALM 18 (1973) und GELDSORGEN (1975) sowie die Dokumentarfilme DER KRIEG DER MUMIEN (1974), ICH WAR, ICH BIN, ICH WERDE SEIN (1974), EL GOLPE BLANCO: DER WEISSE PUTSCH (1975), EINE MINUTE DUNKEL MACHT UNS NICHT BLIND (1976), DIE TOTEN SCHWEIGEN NICHT (1978), IM FEUER BESTANDEN (1978) und HECTOR CUEVAS (1986).

<sup>11</sup> Erst kürzlich entdeckte man in Chile, dass der Film Aufnahmen der jungen Michelle Bachelet enthält, die sich unter den Hochzeitsgästen befand. Die jetzige chilenische Präsidentin war

Günter Jordans *COPIHUITO* (1977) ist eine kurze Reportage über in der DDR lebende chilenische Kinder und einer der wenigen DEFA-Filme über Kinder im Exil. Die Kinder erzählen die Sage der chilenischen Nationalblume *copihue*. Man sieht sie Wände bemalen, mit einer Druckpresse beschäftigt in einem Klassenraum und fähnenschwenkend bei der Ankunft des ehemaligen Vorsitzenden der Kommunistischen Partei Chiles, Luis Corvalán, 1977 in der DDR. Auch dieser Film, der auf den ersten Blick einen weiteren Beitrag zur „Solidarität für Chile“ darstellt, beschreibt in eloquenter Weise das Fremdsein. Zu sehen sind chilenische Kinder in dicken Jacken und Mützen im Berliner Winter, zu hören ist ihr Deutsch mit Akzent. Jordans Film reflektiert Sensibilität und Mitgefühl für ihre Bemühungen, sich der Sprache, den Menschen und dem Klima einer völlig anderen Welt anzupassen.

Die meisten der von der DEFA produzierten Filme gewinnen an Glaubwürdigkeit durch die Mitarbeit von chilenischen Künstlern, die in der DDR oder der Bundesrepublik Asyl fanden. Darunter sind Journalisten und Autoren wie Antonio Skármeta, Pedro Holz, Carlos Cerda und Omar Saavedra Santis. Cerda beispielsweise schrieb am Szenarium für das Melodram *EIN APRIL HAT 30 TAGE* (1978) mit. Emigranten aus Chile waren als Schauspieler, Drehbuchautoren und Regisseure an DEFA-Produktionen beteiligt; Juan Forch arbeitete etwa im Trickfilmstudio Dresden an politischen Animationsfilmen mit. Der Regisseur Orlando Lübbert, der zunächst in der Bundesrepublik und später auch in der DDR lebte, erzählte – angestoßen von Wolfgang Kohlhaase – in seinem Spielfilmdebüt *DER ÜBERGANG* (1978) die Geschichte einer Flucht dreier Chilenen über die Anden ins benachbarte Argentinien.<sup>12</sup> Einige chilenische Schauspieler wie Anibal Reyna und Oscar Castro wurden in der DDR und der Bundesrepublik für Fernseh- und Kinofilme engagiert.<sup>13</sup>

Im weltpolitischen Bewusstsein trat die politisch und sozial brisante Situation in Chile in den 1980er Jahren zugunsten anderer Brennpunkte und Interessen in den Hintergrund.<sup>14</sup> Als 1983 die Internationale Leipziger Dokumentar- und

damals 26 Jahre alt und studierte Medizin an der Humboldt-Universität. Vgl. Rocio Montes: *Fragmentos de la vida de Bachelet en la RDA. Un casamiento olvidado*. In: *Caras*, 30.7.2015. Siehe auch <http://www.caras.cl/sociedad/fragmentos-de-la-vida-de-bachelet-en-la-rda-un-casamiento-olvidado/>.

<sup>12</sup> Gespräch der Autorin mit Orlando Lübbert im April 2015. Forchs Filme hießen *CHILE* (1975), *CHILE LEBT* (1976), *HITLERPINOCHET* (1975) und *LAUTARO* (1977).

<sup>13</sup> Anibal Reyna spielte etwa die männliche Hauptrolle in Christian Ziewers Fernsehfilm *Aus der Ferne sehe ich dieses Land* (BRD 1977), der auf einem Roman von Antonio Skármeta basiert. Oscar Castro spielte den Briefträger Mario im Fernsehfilm *Ardiente Paciencia* (Mit brennender Geduld, BRD/Portugal 1983), bei dem Skármeta selbst Regie führte. Vor kurzem erschien in der Edition Filmmuseum eine DVD mit den deutschen Spielfilmen von Antonio Skármeta. Siehe [http://www.edition-filmmuseum.com/product\\_info.php/info/pl66\\_Ardiente-P](http://www.edition-filmmuseum.com/product_info.php/info/pl66_Ardiente-P).

<sup>14</sup> Wie Raimund Krämer etwas zynisch bemerkt, standen für die Ostdeutschen „die eigene Ausreise, zumindest aber der Besuch im ‚Westen‘ auf der Tagesordnung.“ Krämer: *Die DDR und Chile*, S. 816.

Kurzfilmwoche Chile anlässlich des 10. Jahrestages des Militärputsches eine umfassende Retrospektive unter dem Titel „Filme im Freiheitskampf der Völker“ widmete, trug dies dazu bei, die öffentliche Aufmerksamkeit noch einmal auf die Themen Solidarität und Widerstand gegen das chilenische Regime zu richten: Der DEFA-Spielfilm VERZEIHUNG, SEHEN SIE FUSSBALL? (1983) von Gunther Scholz entstand kurz vor, ISABEL AUF DER TREPPE (1984) von Hannelore Unterberg und BLONDER TANGO nach dem Leipziger Festival.

Zumindest ISABEL AUF DER TREPPE und BLONDER TANGO wurden wahrscheinlich von der Leipziger Retrospektive inspiriert. Die politischen Themen wichen hier privaten Fragestellungen. So unterscheiden sie sich von den Filmen der 1970er Jahre durch einen Blickwinkel auf das Thema Chile als individuell gelebte Erfahrung, wie ein Vergleich mit EIN APRIL HAT 30 TAGE (1978) zeigt. In diesem Film über die Liebe zwischen Maria (Angelika Waller) und Alvaro (dargestellt vom rumänischen Schauspieler Jurie Darie) ist die Figur des Alvaro, einem politischen Emigranten aus Uruguay, als verantwortungsbewusster, nie strauchelnder Angehöriger der Kommunistischen Partei angelegt. Obwohl es sich hier nicht um einen Chilenen handelt, steht mit Alvaro die Idee des Klassenkampfes der Kommunistischen Partei als international agierender Organisation im Vordergrund. Alvaro hat keine Zweifel an der Richtigkeit seiner politischen Mission, und obwohl er Maria liebt, ist klar, dass er sie verlassen muss.

Die Filme der 1980er Jahre, in denen die chilenischen Darsteller zunehmend selbst zu Wort kommen, stellen die Frage nach der DDR als zweite Heimat in differenzierterer und kritischer Form. Die Lebensläufe der chilenischen Hauptdarsteller weisen dabei oft Parallelen mit denen ihrer Filmfiguren auf. Sowohl Alejandro Quintana Contreras aus BLONDER TANGO als auch Teresa Polle und Irina Gallardo in ISABEL AUF DER TREPPE lebten zu diesem Zeitpunkt in der DDR.

**Der chilenische Blickwinkel.** Gedreht an der Ostseeküste, im bulgarischen Varna und im Theater Neustrelitz, erzählt BLONDER TANGO die Geschichte einer *amour fou*, die mit Träumen und Illusionen in ästhetisch und narrativ spielerischer, aber dennoch kritischer Weise umgeht: Der junge Chilene Rogelio (Alejandro Quintana Contreras), über dessen politische Tätigkeit wir nichts erfahren, den wir zuerst in einem chilenischen Gefängnis sehen und der schließlich des Landes verwiesen wird, beantragt bei Amnesty International Asyl. Er möchte in die DDR, was die französischsprachige Mitarbeiterin (Walfriede Schmitt) mit einem „Il est fou, le petit.“ („Der Kleine ist verrückt.“) kommentiert. Rogelio kommt in die DDR und wird Beleuchtungstechniker in einem Provinztheater. Er sehnt sich nach seiner Heimatstadt Valparaíso und riesigen *Empanadas* und versucht, wiederkehrende Alpträume von Angst und Tod mit Humor zu überspielen. Rogelio interessiert sich für die attraktive Schauspielerin Cornelia (Karin Düwel), während die weitaus feinsinnigere Luise (Johanna Schall) in ihn verliebt ist. Doch weder mit Cornelia noch mit Luise kann Rogelio eine Beziehung aufbauen. In Briefen an seine Mutter schreibt er, dass es ihm gut gehe in diesem Land, in dem „alle Katzen

blond sind.“<sup>15</sup> Er werde seine Freundin bald heiraten und ein Kind sei auch schon unterwegs, teilt er mit. Er bringt Luise dazu, als seine schwangere Braut – mit Kissen unter dem Kleid – vor einem Fotografen zu posieren und schickt das Bild nach Chile. Auf der anderen Seite des Ozeans sehen wir Familie und Freunde Rogelios die in der DDR nie stattgefundene Hochzeit feiern. Doch auch dieses Fest ist nur eine Illusion. Am Ende des Films erhält Rogelio einen Brief von seinem Onkel Alfonso, der ihm beichtet, dass seine Mutter schon vor einer ganzen Weile gestorben sei und er an ihrer Stelle die Briefe geschrieben habe.

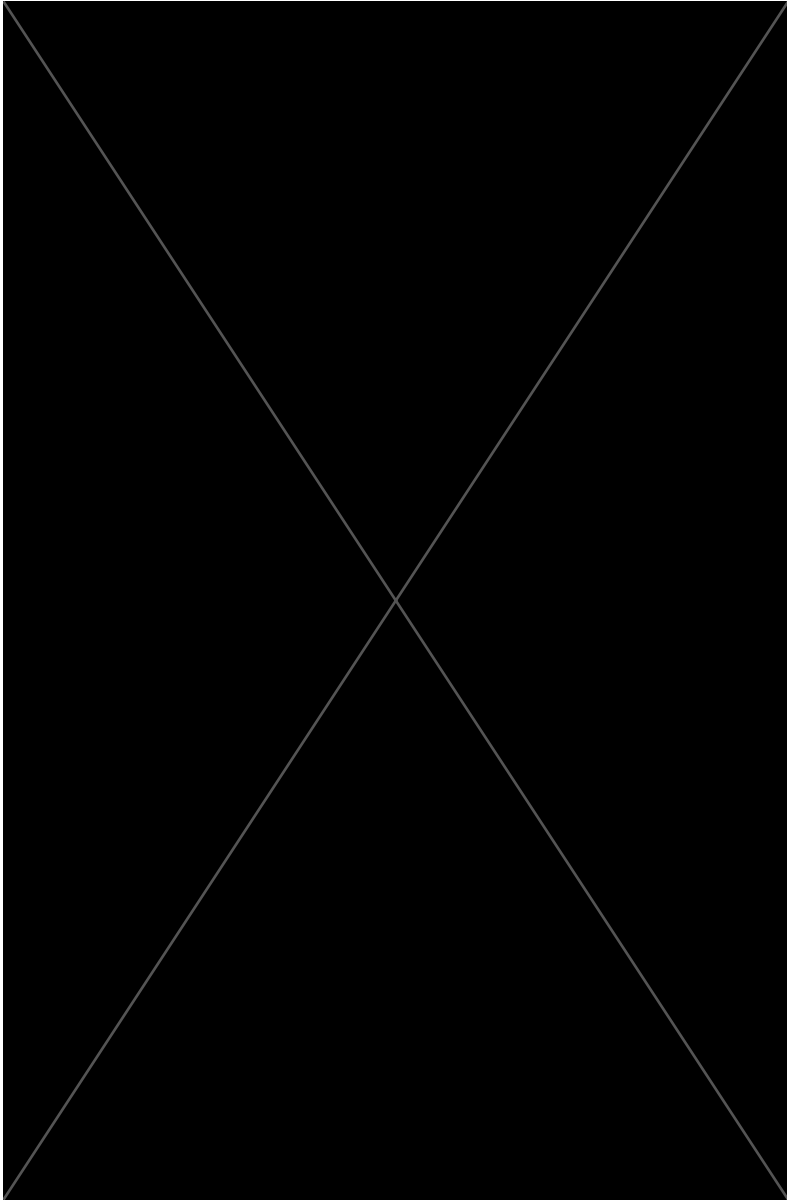
BLONDER TANGO befasst sich mit dem Thema Exilland DDR aus einem chilenischen Blickwinkel. Gerade weil es weder um den Tangotanz geht, noch Tangomusik zu hören ist, evoziert der Titel eine Mischung aus Exotik, heimatlichen und fremden Elementen als Spannungsfeld einer Geschichte um einen chilenischen Protagonisten in der DDR. Das Konzept des Tangos war etwas *en vogue* im deutschen Film Mitte der 1980er Jahre, wie Helke Misselwitz' Kurzfilm TANGOTRAUM (1985) und Jutta Brückners experimenteller Film EIN BLICK UND DIE LIEBE BRICHT AUS (1986) zeigen. Daran anknüpfend hat Jamie Trnka den Tango als Metapher benutzt, um BLONDER TANGO als intertextuelles und interkulturelles Übersetzungsprojekt zu analysieren, in dem die Begriffe der Solidarität, des Antifaschismus und des Exils als historische, politische und kulturelle Referenzpunkte verarbeitet werden.<sup>16</sup> Wie vorher Barton Byg hat Trnka den Film (und den zugrundeliegenden Roman) in Hinblick auf die kritische Verarbeitung des Antifaschismus-Konzepts und der Solidarität mit der Dritten Welt bereits näher untersucht.<sup>17</sup>

Tango und Exil sind auch Gegenstand eines anderen zeitgenössischen Films: TANGOS. EL EXILIO DE GARDEL (Argentinien 1985) des argentinischen Regisseurs Fernando Solanas. In Solanas' Film, der 1985 bei den Internationalen Filmfestspielen Venedig seine Premiere hatte, sucht eine Gruppe argentinischer Tänzer, die in Paris leben, einen Produzenten für ihre Tangoshow. Filmhistorisch gesehen tragen TANGOS. EL EXILIO DE GARDEL und BLONDER TANGO zu einer Geschichte über die lateinamerikanische Diaspora in Europa bei. Es finden sich visuelle Parallelen in der Wahrnehmung dieses Europas. Sowohl die Großstadt Paris als auch das kleine Dorf an der winterlichen Ostsee in BLONDER TANGO sind kalte, triste Orte, durch die die Protagonisten mit hochgezogenen Schultern stapfen. Menschenleere Straßen sind Hinweise auf Gefühle der Einsamkeit. Briefe bzw. das Telefon spielen eine Rolle, um die geografische Distanz zu einem verlorenen Zuhause zu verringern. Tanz, Musik und Theater fungieren als Metaphern lateinamerikanischer kultureller Traditionen und einer Vermischung mit der lokalen Kultur.

<sup>15</sup> Der Film basiert auf dem Roman *Y que hago en el país en donde todos los gatos son rubios?* („Was mache ich in einem Land, in dem alle Katzen blond sind?“) von Omar Saavedra Santis, der auf Deutsch unter dem Titel *Blonder Tango* im Verlag Neues Leben erschien.

<sup>16</sup> Jamie Trnka: *Choreographing Exile*. Lothar Warneke's and Omar Saavedra Santis's *BLONDER TANGO*. In: *The German Quarterly*, Nr. 3, 2011, S. 309–327.

<sup>17</sup> Vgl. Byg: *Solidarity and Exile*.



Bilder des Sehns und Fantasien des Glücks: Rogelio (Alejandro Quintana Contreras) mit und ohne Maskerade

Hamid Naficy sieht in Solanas' Film den Vertreter eines „Accented Cinema“, das im Kontext einer Existenz in der Diaspora bzw. im Exil entstehe: Ein den Exilfilmen eigener Akzent bestimmt demnach den Filmtext von seiner Produktion bis hin zu seiner Zirkulation und Rezeption.<sup>18</sup>

BLONDER TANGO erhält seinen eigenen Akzent ganz klar durch den spanischen Akzent, mit dem die Hauptperson Rogelio Deutsch spricht, aber auch durch die Inanspruchnahme deutscher und chilenischer Exilerfahrungen vor und hinter der Kamera. Als Vorlage für das Drehbuch diente dem Regisseur Lothar Warneke der gleichnamige Roman des chilenischen Schriftstellers Omar Saavedra Santis. Santis lebte zu der Zeit in Rostock, und sein „persönlicher und fiktiver Blick dessen, was das chilenische Exil in der DDR war“, ging in seine literarische Arbeit ein.<sup>19</sup> Alejandro Quintana Contreras in der Rolle des Rogelio war ein Freund und Kollege von Santis, mit dem er bis heute bei Theaterprojekten zusammenarbeitet. Contreras war 1973 kurz vor dem Abschluss seines Schauspielstudiums in die DDR geflohen, wo er am Volkstheater Rostock Gründungsmitglied der Theatergruppe „Teatro Lautaro“ war, die politische und realistische Stücke eines Theaters im Exil aufführte. Mit dieser Gruppe chilenischer Künstler, die begeistert von der Arbeit Brechts waren, reiste er durch die DDR und Europa.<sup>20</sup> Die Mutter Rogelios wurde wiederum von der österreichisch-jüdischen Schauspielerin Steffie Spira verkörpert, die für die Rolle ausgewählt wurde, weil auch sie persönliche Erfahrungen in die Rolle mit einbringen konnte.<sup>21</sup> Nach der Machtergreifung der Nazis war sie in die Schweiz emigriert und später weiter nach Mexiko. BLONDER TANGO wird durch das Zusammenspiel so verschiedener Akteure zu einem universellen Text des Exils.

Hamid Naficy hat herausgearbeitet, dass das Leitmotiv vieler Exilfilme in der Konstruktion und Darstellung mobiler, hybrider und performativer Identitäten zu suchen ist.<sup>22</sup> Motor dieser Identitätskonstruktionen sind die zeitliche und räumliche Distanz zu einer Heimat – sei diese Heimat ein Klima, ein Landstrich oder die Vertrautheit einer Familie.<sup>23</sup>

Auch Rogelio demonstriert, dass das Leben im Exil oft etwas mit einer *Performance* zu tun hat und mit Realitäten, die man sich schafft, um mit der eigenen umgehen zu können. Die Wahrheit ist eine flexible Angelegenheit in Warnekes Film; sie existiert meist in mehreren Versionen, und der Zuschauer ist Partner

<sup>18</sup> Hamid Naficy: *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton 2001.

<sup>19</sup> La literatura es una cita emocional de la realidad. Una entrevista con Omar Saavedra Santis. In: *Matices*, Winter 2007/08, S. 47–49.

<sup>20</sup> Vgl. Pedro Bravo-Elizondo: Un director chileno en el Berliner Ensemble. In: *Latin American Theatre Review*, Nr. 2, 1987, S. 113–117.

<sup>21</sup> Gespräch der Autorin mit Omar Saavedra Santis, April 2015.

<sup>22</sup> Naficy: *An Accented Cinema*, S. 6.

<sup>23</sup> Ebd., S. 271.

in diesem Spiel der verschiedenen Wahrheiten. Mal erzählt Rogelio, dass seine Schallplatte des Sängers Joseph Schmidt ein Geschenk seines Vaters sei, dann wiederum, dass er sie gekauft habe. In seiner Identitätsperformance wird der Humor zur Überlebensstrategie. Santis spricht vom Humor als chilenischer Eigenart, um schmerzvolle Erlebnisse zu überspielen. Die natürliche Weise, in der Conteras den Rogelio gebe, deutet für Santis die Nähe des chilenischen Schauspielers zu seiner Filmrolle an: „Er [Rogelio] versteht diese diffuse Sache, die man Humor nennt, sehr gut zu interpretieren: eine Form, sich von der Realität zu distanzieren.“<sup>24</sup>

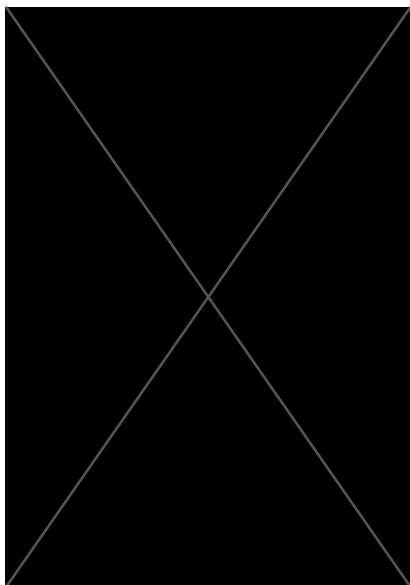
Im Briefwechsel Rogelios mit seiner Mutter in Chile kommt das Spiel mit alternativen Realitäten und Identitäten am deutlichsten zum Ausdruck. Indem Rogelio über sein glückliches Leben in der DDR fabuliert, was für ihn selbst ein reiner Wunschtraum ist und nur dazu dient, der Mutter Sorgen um ihren Sohn zu ersparen, werden Wirklichkeit, Erinnerung und Imagination miteinander verknüpft. Man könnte Rogelios Heirat und die Schwangerschaft auch als Lüge bezeichnen, wenn sie nicht von so einer liebevollen Absicht gesteuert worden wäre. Sie ist weniger Betrug, vielmehr eine Illusion, eine Fantasie, die nicht nur Rogelios Mutter helfen soll, sondern auch ihm selbst, unerfüllte Sehnsüchte zu kompensieren.

Bei der Vorbereitung seines Filmprojekts dachte Lothar Warneke an Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner* (1969), in dem eine „Lüge“ zum Hoffnungsträger für eine jüdische Ghettogemeinde wird.<sup>25</sup> Doch während bei Becker die Leser sowie auch die Zuschauer von Frank Beyers späterer Verfilmung *JAKOB DER LÜGNER* (1974) wissen, dass Jakob kein Radio hat, wird man in *BLONDER TANGO* über die eigentliche Wirklichkeit zunächst nicht informiert. Stattdessen lässt der Film sein Publikum an nostalgischen Tendenzen Rogelios teilhaben und sich an farbenfrohen Bildern eines Dorfes an der chilenischen Küste erfreuen, die im Kontrast zur deutschen Winterlandschaft stehen. In der Gestaltung des Romans hatte Santis wohl seinen Geburtsort Valparaíso vor Augen, eine an Hügeln liegende chilenische Hafenstadt mit bunten Häusern. Der Film evoziert die Architektur dieser Stadt mit steilen Straßen und pastellfarbenen Häusern. Am Ende erfährt Rogelio, dass die Briefe seiner Mutter fingiert waren und die Szenarien, die sie beschrieb, nie so stattfanden. In der Logik des Filmes werden damit diese Bilder einer sonnigen und warmen Heimat und Rogelios fröhlicher Familie zu einer reinen Fantasievorstellung. Der Charakter dieser Aufnahmen als „erdachtes Chile“ wird noch dadurch verstärkt, dass sie in Balchik gedreht wurden, einem kleinen Ort am Schwarzen Meer in Bulgarien.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Gespräch der Autorin mit Omar Saavedra Santis, April 2015.

<sup>25</sup> Vgl. Trnka: *Choreographing Exile*, S. 318.

<sup>26</sup> Bulgarien fungierte in einigen der schon genannten DEFA-Filme als imaginäres Chile. So wurden auch *DER ÜBERGANG* und *DIE SPUR DES VERMISSTEN* (1980) an bulgarischen Drehorten mit einem Ensemble aus bulgarischen, ostdeutschen und lateinamerikanischen Schauspielern gefilmt.



Kinoplatat zu *BLONDER TANGO*

**Exil und Antifaschismus.** Die Probleme von Chilenen im DDR-Exil verknüpft *BLONDER TANGO* mit Exilerfahrungen der DDR-Gründergeneration; der antifaschistische Gründungsmythos wird so kritisch überprüft. Im Kinderfilm *ISABEL AUF DER TREPPE* sind chilenische und deutsche Figuren verbunden durch das Exil als einschneidende persönliche Erfahrung, die zwar Isolation und Trennung bedeutet, aber auch eine zweite Lebenschance bietet: Hier lernt die schon lange in der DDR lebende Rosa einen älteren Nachbarn kennen, der einige Jahre in französischer Kriegsgefangenschaft verbracht hat. Er wirbt bei seiner Familie um Verständnis für die schwierige Situation von Rosa und ihrer Tochter Isabel, um ihnen zu helfen, in der DDR anzukommen.

In *BLONDER TANGO* ist die Idee der DDR als zweite Heimat weniger utopisch-optimistisch angelegt als in *ISABEL AUF DER TREPPE*. Die Generation der Antifaschisten wird hier zu einer vom Aussterben bedrohten Art.

Rogelio findet in der älteren Generation Leute, mit denen er mehr gemein hat als mit seinen jungen Theaterkollegen. Mit seiner Nachbarin Frau Hube kommt er ins Gespräch durch das Lied „Ein Lied geht um die Welt“ von Joseph Schmidt, einem erfolgreichen jüdischen Kammersänger der Weimarer Republik, der vor den Nazis fliehen musste und im Schweizer Exil starb. Frau Hube verlor im Zweiten Weltkrieg ihren Mann und ihre Söhne, wie sie Rogelio erzählt. Diese Episode deutet den Zweiten Weltkrieg als eine Geschichte von tausendfachem persönlichen Schicksal, von Tod, Vertreibung und Exil, das die Bewohner der DDR miteinschließt und somit Parallelen zu Rogelios Erfahrungen herstellt.

Mit der Figur des Stephan Hiller, der nach dem Zweiten Weltkrieg als Kriegsgefangener Mexiko kennen- und liebgelernt hat, verbindet Rogelio eine freundschaftliche Beziehung. Hiller und Rogelio teilen den Schmerz, den Heimweh und eine verlorene Liebe bringen, und sehen ihre persönliche Verantwortung im politischen Widerstand. Das macht sie zu sozialen Außenseitern.<sup>27</sup> „Don Stephan“ lebt allein und verlassen in einem Dorf an der Ostsee, vielleicht symbolisch für eine Figur, deren Erlebnisse zu diesem Zeitpunkt Mitte der 1980er Jahre, in einer Phase

<sup>27</sup> Vgl. dazu Byg: *Solidarity and Exile*, S. 64–65.

politischer Stagnation und sozialer Desillusionierung, niemanden mehr interessieren? Jedenfalls wird in den Unterhaltungen mit Hiller ersichtlich, dass Isolation nicht nur das Problem eines chilenischen Emigranten in der DDR ist, sondern ein Leiden, an dem auch die ostdeutsche Gesellschaft auf ihre Weise krankt. Nicht umsonst wird in *BLONDER TANGO* die Erinnerung an Plätze wie Frankreich, Spanien, Mexiko, Belgrad, West-Berlin, Valparaíso aufgerufen. Sie füllen weiße Flecken auf der Landkarte und besinnen sich auf die DDR als ein Land in einem historischen Kontinuum. Diese Orte, die mit der Figur Rogelios aktiviert werden, sind auch Indiz dafür, dass ein Blick von außen auf die DDR einen wichtigen Beitrag zur Selbstreflexion leisten kann. Wenn Hiller zu Rogelio sagt, „Wir brauchen auch die fremden Augen, ansonsten haben wir das Gefühl, als seien wir der Nabel der Welt“, ist sein Kommentar auch als Wunsch nach einer gesellschaftlichen und politischen Öffnung zu verstehen, in der die Figur des Rogelio als Hoffnungsträger für eine kulturelle und soziale Bereicherung der DDR steht.

**Ein zweites Leben.** *BLONDER TANGO* geriet nach den historischen Wandlungsprozessen, die nach 1989 in Deutschland und Chile ihren Lauf nahmen, in Vergessenheit.<sup>28</sup> Nach dem Fall der Mauer in Deutschland und Pinochets Abwahl aus der chilenischen Regierung begann in beiden Ländern in sozialer, wirtschaftlicher und politischer Hinsicht eine neue Phase.

Im Frühjahr 2012 fand in Santiago de Chile eine zweiwöchige DEFA-Filmreihe statt, die von der Cineteca Nacional in Kooperation mit dem Goethe-Institut Santiago organisiert wurde und in der eine Auswahl der angesprochenen Kurz-, Dokumentar- und Spielfilme gezeigt wurde. Dies war die erste Veranstaltung in Chile, die das Publikum mit Filmen vertraut machte, die während der Diktatur im Ausland entstanden waren und sich mit Chile befassten. Als Teil einer Kampagne kultureller Institutionen wie der Cineteca Nacional oder dem Museo de las Memorias y de los Derechos Humanos, die sich um das audiovisuelle Erbe Chiles bemühen, sollte das vorgestellte Filmmaterial dazu animieren, sich der eigenen problematischen Geschichte zu stellen. Pinochets Erbe sind nicht nur die politischen und wirtschaftlichen Strukturen, die noch immer mit der Militärdiktatur verbunden sind. Zu sehr geht noch immer die öffentliche Meinung darüber auseinander, wie man diese Zeit zu bewerten hat. Neben den während der Diktatur verübten Menschenrechtsverletzungen, den tausenden „Verschwundenen“ und Toten sind auch Emigration und Exil höchst kontroverse Themen. Vor allem junge Leute, die nach 1989 geboren wurden, wissen wenig über Allendes Präsidentschaft und das Regime von Pinochet, da diese Themen weder Teil des Lehrplans sind noch im Elternhaus viel darüber gesprochen wird.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Hinzu kam, dass es nach der Wende wegen Rechtsansprüchen am Titelsong „Ein Lied geht um die Welt“ lange nicht möglich war, den Film öffentlich aufzuführen. Gespräch der Autorin mit dem ehemaligen DEFA-Chef Dramaturgen Rudolf Jürschik im Juli 2015.

<sup>29</sup> Vgl. Veronica Smink: Como se enseña el golpe de Pinochet en las escuelas de Chile, 10.9.2013. Vgl. [www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2013/09/130909\\_chile\\_golpe\\_escuelas\\_vs.shtml](http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2013/09/130909_chile_golpe_escuelas_vs.shtml).

In dieser geistig-kulturellen Atmosphäre kann ein Film wie **BLONDER TANGO** dazu beitragen, das Klischee zu korrigieren, dass Chilenen, die nach dem Putsch ins Ausland flüchteten, dort ein luxuriöses Leben führten – die Idee des „goldenen Exils“ hat sich über Jahrzehnte hinweg beharrlich in Chile gehalten. Auch jenen Chilenen, die als Emigranten in der DDR gelebt hatten, bietet der Film eine kritische Reflexion. Bei einer Vorführung des Films am Goethe-Institut Santiago im Jahr 2015 waren unter den etwa 40 Zuschauern viele, die als junge Erwachsene oder Kinder eine Zeit in der DDR verbracht hatten. Einige kannten den Film, manche hatten sogar an diesem oder einem anderen DEFA-Film mitgewirkt. Auch Omar Saavedra Santis war anwesend. Die Diskussion nach der Vorführung wurde zum Anlass, die eigenen Erinnerungen in der DDR mit der Fiktion zu vergleichen, es ging um Nostalgie und Sehnsucht, um Sprachprobleme und die Frage des Exils als universellem oder spezifisch ostdeutschem Erlebnis. Man war über den kritischen Blick erstaunt, den der Film auf die DDR warf.

Zur Vorführung von **BLONDER TANGO** im Berliner Zeughauskino im Rahmen der Reihe „Wiederentdeckt“ kam 2015 neben Roberto Rivera, der einen Teil der Filmmusik komponiert hatte, auch Hauptdarsteller Alejandro Quintana Contreras. Nicht nur er sah sich von der Universalität des Films und seiner Aktualität beeindruckt. Unter veränderten politischen und sozialen Vorzeichen und in einer Zeit massiver Migrationsbewegungen verdient **BLONDER TANGO** auch hierzulande erneute Aufmerksamkeit.<sup>30</sup>

#### **BLONDER TANGO**

DDR 1986 / Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme, Potsdam-Babelsberg / Regie: Lothar Warneke / Buch: Lothar Warneke nach dem gleichnamigen Roman von Omar Saavedra Santis / Kamera: Thomas Plenert / Schnitt: Erika Lehmpfuhl / Musik: Gerhard Rosenfeld, Roberto Rivera / Darsteller: Alejandro Quintana Contreras (Rogelio), Steffie Spira (seine Mutter), Johanna Schall (Luise), Gerhard Meyer (Don Stephan), Karin Düwel (Cornelia), Trude Brentina (Frau Hube), Walfriede Schmitt (Mitarbeiterin bei *Amnesty International*), Hernán Garate (Onkel Alfonso) / Uraufführung: 10.4.1986, Ost-Berlin, Kino International  
Kopie: Deutsche Kinemathek, Berlin, 35mm, Orwocolor, 120 Minuten

<sup>30</sup> Die Reaktionen zu **BLONDER TANGO** im Zeughauskino in Berlin und am Goethe-Institut Santiago wurden Teil eines Dokumentarfilmes, in dem es um die chilenischen DEFA-Filme und ihre Rezeption in lateinamerikanischen Ländern geht. Die Arbeit an diesen Dokumentarfilm mit dem Titel *PELICULAS ESCONDIDAS. UN VIAJE ENTRE EL EXILIO Y LA MEMORIA* hat die Autorin zusammen mit dem argentinischen Regisseur Alejandro Areal Vélez im September 2016 abgeschlossen.

## No Future zwischen Lützowplatz und Ochtendung? DER TOD DES GOLDSUCHERS (1989/90), DER MANN AUS DEM OSTEN (1988–90) und die Vorgeschichte der Berliner Schule an der dffb

Wiederentdeckt 229, 4. September 2015

Gute Studentenfilme sind immer auch ein Versprechen an die Zukunft des Kinos. Genährt wird die Hoffnung auf Filme, die erst noch entstehen werden, in denen das zur Entfaltung kommen wird, was hier schon angelegt ist, in roher, einfachere oder auch frecherer Form.

Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre belebte eine Reihe von Studentenfilmen der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) diese Hoffnung neu, darunter Arbeiten von Angela Schanelec, Thomas Arslan und Christian Petzold. Zehn Jahre später, um die Jahrtausendwende, wurden diese drei zum Aushängeschild eines auch international gefeierten neuen deutschen Autorenkinos, in Frankreich als „Nouvelle Vague Allemande“ titulierte, in Deutschland zunächst mit dem Label „Neue Berliner Schule“ versehen, später verkürzt zur „Berliner Schule“. Die mit der Begriffsbestimmung unmittelbar verbundenen Filme waren Schanelecs MEIN LANGSAMES LEBEN (2001), Arslans DER SCHÖNE TAG (2001) und Petzolds DIE INNERE SICHERHEIT (2000).

Verlorengegangen sind in dieser vordergründigen Erfolgsgeschichte die Titel einst wagemutiger, experimentierfreudiger, vielversprechender Studentenfilme und die Namen von Regisseuren, die Kommilitonen von Schanelec, Arslan und Petzold an der dffb gewesen waren und mit ihnen gemeinsam an einer Zukunft des Kinos mitgearbeitet hatten, wie Michel Freerix, Wolfgang Schmidt, Stephan Settele, Ludger Blanke und Christoph Willems.<sup>1</sup>

Blanke und Willems konnten nach ihrem Studium kein umfassendes Regiewerk herstellen, was angesichts ihrer Filme DER TOD DES GOLDSUCHERS (1989/90) und DER MANN AUS DEM OSTEN (1988–90) außerordentlich zu bedauern ist. Beide Filme teilen das Schicksal, dass sie nahezu unbekannt und unsichtbar geblieben sind und nie kommerziell ausgewertet wurden. Sie liefen zwar auf Festivals, hatten aber keinen Kinostart, wurden nicht vom Fernsehen angekauft oder auf DVD

<sup>1</sup> Sehenswert sind unter anderem: UNSER MANN IM ALL (1991, Michel Freerix), CHRONIK DES REGENS (1991, M. Freerix), CANNAE (1989, Wolfgang Schmidt), NAVY CUT (1992, W. Schmidt), DIE REISE DER IRMA IDA NACH LUNOW (1991, Stephan Settele), IM SCHNEELAND (1994, S. Settele), REPORTER (1991, Ludger Blanke), DAS FRÜHSTÜCK (1987, Christoph Willems), SCHÖNE GELBE FARBE (1991, Angela Schanelec), DAS GLÜCK MEINER SCHWESTER (1995, A. Schanelec), RISSE (1989, Thomas Arslan), IM SOMMER – DIE SICHTBARE WELT (1991, T. Arslan), DAS WARMER GELD (1992, Christian Petzold), PILOTINNEN (1994, C. Petzold).

veröffentlicht, was für Filme, die innerhalb des geschützten Rahmens einer Filmhochschule entstehen, nicht ungewöhnlich ist. In erster Linie sollten und sollen diese Arbeiten ein Ausprobieren ermöglichen: Scheitern ist erlaubt, doch bei Gelingen verbindet sich mit diesen Filmen eben auch ein Versprechen.

Bei *DER TOD DES GOLDSUCHERS* und *DER MANN AUS DEM OSTEN* handelt es sich um Filme, die am Anfang dessen stehen, was später einmal Berliner Schule heißen wird. Versucht man diese Wurzeln zu ergründen, merkt man schnell, dass hier eine Bestimmung zunächst am Besten in Form einer Negativdefinition funktioniert; also nicht, was zeichnet die Filme aus, sondern vielmehr, wovon versuchen sie sich abzusetzen oder zu distanzieren.

**Die dffb Ende der 1980er Jahre.** Es ist eine schwierige Zeit im westdeutschen Kino und für den Autorenfilm. Erfolgreich im Kino laufen Otto, Loriot, Thomas Gottschalk und Mike Krüger und Doris Dörries *MÄNNER* (1985), das „Deutsche Komödienwunder“ der 1990er Jahre steht mit Filmen wie *ALLEIN UNTER FRAUEN* (1991), *DER BEWEGTE MANN* (1994) und *DAS SUPERWEIB* (1996) schon in den Startlöchern.

An der dffb entwickelt sich im Laufe der 1980er Jahr langsam ein Interesse daran Spielfilme herzustellen, nachdem die 1970er dominiert wurden von politischen Dokumentarfilmen; hinzu kamen experimentelle Arbeiten, Videofilme, und „mit dem Studienjahr 1978 bricht die Kultur von Punk und New Wave über die dffb herein“<sup>2</sup>: Nick Cave lebte Anfang der 1980er Jahre in West-Berlin und taucht in diversen dffb-Produktionen auf.

Unter der Studentenschaft kann man grob zwei Strömungen unterscheiden, die auch ein historisches Erbe der dffb sind: Auf der einen Seite Studenten, die vor allem das Handwerk erlernen wollen, um ins populäre Film- und Fernseh-Geschäft einsteigen zu können – die beiden bekanntesten Namen aus jener Zeit sind Detlev Buck und Wolfgang Becker. Bei der anderen – durchaus heterogenen Strömung – geht es wieder um Abgrenzung. Einerseits von dem, was in Kino und Fernsehen zu sehen ist, andererseits auch explizit in Bezug auf die Situation an der dffb. Dabei spielt die Erwartungshaltung mancher Kommilitonen wie auch das Curriculum eine Rolle, das in jener Zeit mehr und mehr auf eine Professionalisierung abzielt und mit der traditionellen dffb-Haltung in Konflikt gerät, einen Freiraum zur künstlerischen Entfaltung zu bieten und die dffb als ein praktisches Film-Forschungsinstitut zu begreifen.

Heinz Rathsack, der Direktor der dffb seit deren Gründung 1966, hat die beschriebene Haltung über alle Krisen der Hochschulpolitik und des deutschen Films hinweg verteidigt, während die meisten vergleichbaren Institutionen längst professionalisiert waren. Rathsack plant, im Sommer 1989 in den Ruhestand zu gehen.

<sup>2</sup> Ralph Eue: *Arbeiten zwischen Film, Video und Musik an der dffb 1978–88* (2016). Abrufbar unter: <https://dffib-archiv.de/editorial/arbeiten-zwischen-film-video-musik-dffb-1978-88>. (23.3.2016)

Es soll einen weichen Übergang geben, im April 1988 wird der WDR-Redakteur Martin Wiebel als Nachfolger berufen, der schrittweise die Position übernehmen soll. Wiebel, der mit großen Reformplänen aufwartet,<sup>3</sup> nimmt dabei nur bedingt Rücksicht auf die gewachsenen Strukturen der Akademie und hält dem daraus resultierenden Gegenwind nur bis Ende 1988 stand. Ludger Blanke, Christian Petzold und Christian Frosch bezeichnen ihn nach seinem Rücktritt gegenüber der *taz* polemisch als einen „Geschäftlhuber, der aus der dffb eine Medienschule für den Fernsehbedarf machen wollte und aus den Künstlern Handwerker“.<sup>4</sup> Rathsack, der seine Kritik an Wiebel im selben Artikel ein wenig diplomatischer formuliert, bleibt schließlich bis zu seinem Tod im Dezember 1989. Im Januar 1990 übernimmt Thomas Koebner das Amt, das er ebenfalls vorzeitig aufgibt. Erst mit dem Antritt von Reinhard Hauff zum 1. Januar 1993 kommt wieder Kontinuität in die Leitung – und Professionalisierung.<sup>5</sup>

Die frühen Filme der Berliner Schule sind also in mehrfacher Hinsicht in einer Umbruchsituation entstanden. Einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf ihre Entwicklung hatten auch einige Lehrende, vor allem Harun Farocki, Hartmut Bitomsky, Peter Nestler und Helmut Färber. Von damaligen Studierenden hört und liest man, dass sie aus den Seminaren dieser Dozenten vor allem ein Bewusstsein für Wahrnehmung und für bestimmte Traditionen des filmischen Erzählens mitgenommen haben. Es ist der Versuch, eine verlorene Klarheit oder Reinheit wiederherzustellen, einfache Geschichten ohne viel Aufwand zu erzählen. Vermittelt wurde aber auch eine Haltung zur Filmgeschichte, die sich über die Seminare hinaus in der Ausgestaltung eines alle zwei Wochen stattfindenden Termins zur Sichtung älterer Filme durch einige der genannten Studierenden fortsetzte, darunter auch Ludger Blanke. Der Filmkritiker, Kurator und Fan Olaf Möller hat das Ergebnis dieses Filmgeschichtsbewusstseins treffend beschrieben: „Man merkt den Filmen der dffb'ler [...] die Cinephilie ihrer Macher kaum an, in sofern, als daß ihr Bewußtsein für die Filmgeschichte dem eigenen Schaffen nicht im Wege steht – es ist eben allein ein Wissen um die frühere Verwendung der eigenen Materialien und Werkzeuge, aus denen kein Fetisch gemacht wird.“<sup>6</sup>

**Der letzte Westberliner Abenteuerfilm. DER TOD DES GOLDSUCHERS** von Ludger Blanke entstand 1989/90 noch während des 1985 begonnenen Studiums an der

<sup>3</sup> Den Fortschritt bewahren. Ein epd-Interview mit dem künftigen dffb-Direktor Martin Wiebel. In: *epd/Kirche und Rundfunk*, Nr. 20, 16.3.1988.

<sup>4</sup> Zitiert nach Christiane Peitz: Hollywood, wir kommen! Die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin ist in der Krise, sagen die einen. Eine Schule, die die Krise erlaubt, fordern die anderen. In: *tageszeitung*, 20.4.1989.

<sup>5</sup> Zu Rathsack vgl. Frederik Lang: Portrait Heinz Rathsack. (2016) Abrufbar unter: <https://dffba-archiv.de/editorial/heinz-rathsack> (23.3.2016).

<sup>6</sup> Olaf Möller: Die gemeinsame Sache, die sich versteht. Abrufbar unter: <http://www.goethe.de/ins/gr/de/lp/kul/dug/flm/4808997.html> (20.8.2015).

dffb. Es war die letzte Regiearbeit vor seinem Abschlussfilm, dem Dokumentarfilm **REPORTER** (1991).

Eine zusammenhängende Handlung findet sich kaum in **DER TOD DES GOLDSUCHERS**, vielmehr werden anhand der vier Hauptpersonen unterschiedliche Konstellationen und Handlungsminiaturen ausprobiert. „Der Goldsucher“ hat immer eine Pistole dabei und sucht nach vergrabenen Dingen mit Sensationspotential – einem Nazigoldschatz, tödlichen Giftampullen, kompromittierenden Fotos einer hochrangigen Politikerin. „Die Frau, die ein Kind will“, von Beruf Kellnerin, ist seine Freundin und will ein Kind von ihm. Das Kind würde sie sich aber auch vom „Fotografen“ machen lassen, den sie auf einer Parkbank trifft, während sie beobachtet wie „der Goldsucher“ in einem See im Berliner Tiergarten nach einem Schatz taucht. „Der Fotograf“, der Aufnahmen vom DFB-Pokalfinale machen soll, glaubt, an einer tödlichen Krankheit zu leiden. Seine magersüchtige Freundin, die während der Fernsehübertragung des Spiels versucht zu meditieren, hat sich zudem eine Video-8-Kamera gekauft. Sie filmt damit den „Goldsucher“, der sie bittet, die Aufnahmen wieder zu löschen. In der letzten Personenkonstellation des Films trifft der „Fotograf“ den „Goldsucher“ auf einer Baustelle beim Graben an, erzählt ihm von seiner Krankheit und fragt nach dessen Pistole. Am Ende erschließt sich auch der Titel des Films, denn der „Fotograf“ erschießt aus Versehen den „Goldsucher“, der ihm zuvor seine Pistole gegeben und dabei versichert hat, dass diese nicht geladen sei.

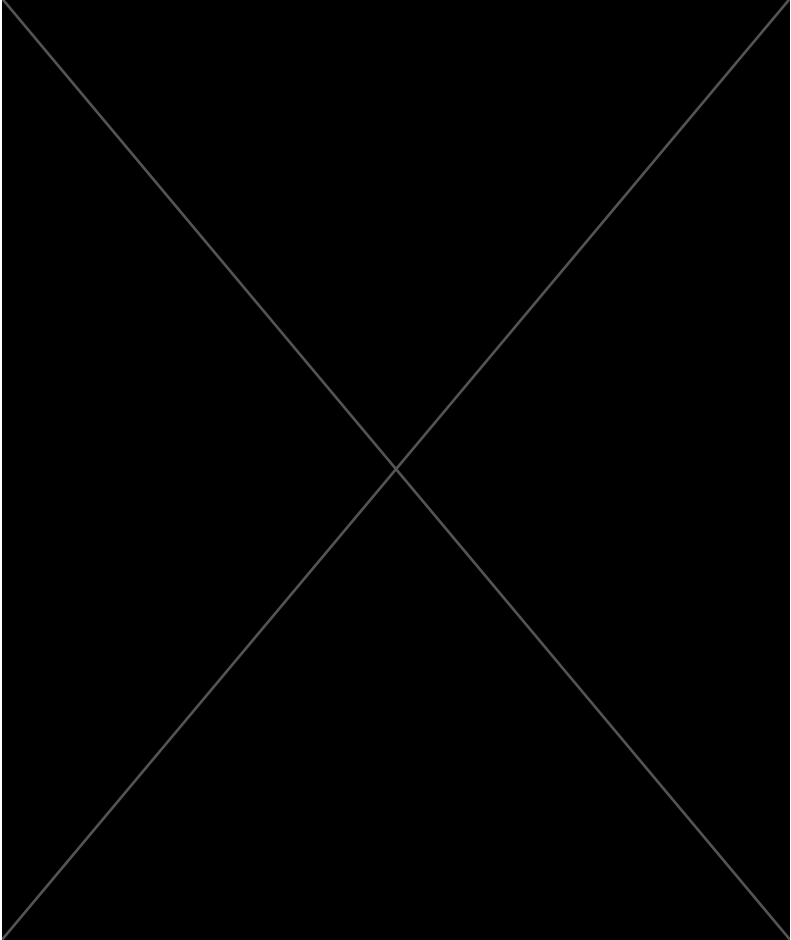
Jede der Figuren hat mit jeder anderen eine Zweierszene, dazu eine Szene alleine. Daraus entsteht, wie Michael Baute schreibt, der „phänomenal verblüffende, einfache und unvorhersehbare letzte Westberliner Abenteuerfilm **DER TOD DES GOLDSUCHERS**“.<sup>7</sup>

Es ist eine Art Abenteuerfilm aufgrund des spielerischen Umgangs mit Genreziten wie der Schatzsuche, aber noch mehr durch die völlige Offenheit der (abenteuerlichen) Handlung wie auch Blankes Herangehensweise an die Dreharbeiten.

In einem internen Schreiben vom 30. Januar 1990, in einer Zwischenphase zwischen Roh- und Feinschnitt, fasst die von Seiten der dffb mit der Produktionsabwicklung betraute Milanka Comfort die Arbeit am Film zusammen: „Im August 1989 drehte Ludger Blanke einen experimentellen Spielfilm. [...] Bei der Produktion versuchte ich, Ludger meine völlige Unterstützung zu geben, damit er größtmögliche Freiheit bei den Dreharbeiten hatte. Das Drehbuch war offen, d. h., es wurde keine genaue Länge des Films festgelegt. Das Konzept war durchdacht, aber es sollte aus der Improvisation heraus entstehen, so daß wir einen Rahmen zwischen 30–70 Minuten absteckten.“<sup>8</sup> In der Endfassung wurden es schließlich

<sup>7</sup> Michael Baute: Kinohinweis Zeughaus – **DER MANN AUS DEM OSTEN** und **DER TOD DES GOLDSUCHERS**. In: *newfilmkritik*, 3.9.2015. Abrufbar unter: <http://newfilmkritik.de/archiv/2015-09/kinohinweis-zeughaus-der-mann-aus-dem-osten-und-der-tod-des-goldsuchers/> (15.12.2015).

<sup>8</sup> Schriftgutarchiv der Stiftung Deutsche Kinemathek (SDK): F74557\_N26217\_dffb.



Szenenbilder aus DER TOD DES GOLDSUCHERS: Der Goldsucher (Florian Koerner von Gustorf) und die Frau, die ein Kind will (Irina Hoppe), im Café am Neuen See. Der Fotograf (Ulrich Merkle) im Olympiastadion und seine Freundin (Annette Heins) in ihrer Wohnung. Die Frau, die ein Kind will, mit dem Fotografen auf einer Bank im Tiergarten. Der Goldsucher kurz vor seinem Tod zusammen mit dem Fotografen.

22 Minuten. In einem ersten Exposé vom 25. Mai 1989 schrieb Blanke passend zu dieser Schilderung der Improvisation: „Um es gleich vornweg zu sagen, ich weiß nicht, wie die Geschichte ausgeht.“<sup>9</sup>

In einem undatierten ausführlichen „Entwurf“, der noch den Arbeitstitel *Lügen* trägt, werden die Figuren charakterisiert, vieles wird erklärt und die Handlung deutlich stärker ausformuliert, als es im fertigen Film der Fall ist. Am Ende stehen folgende Sätze: „Der Film soll sich, mehr als es das Treatment vermuten läßt, über Auslassungen, Lücken und Sprünge erzählen. Mir liegt nichts an einer psychologisch glaubwürdigen Darstellung der Charaktere. Es soll kein Hehl daraus gemacht werden, daß die Schauspieler diejenigen sind, die sie als Rolle verkörpern. Sie sollen *mit* ihren Rollen, nicht *ihre* Rollen spielen. Das Identifikationsangebot für die Zuschauer wird demnach relativ gering sein. Sie sollen zuschauen. (Nicht mitfühlen).“<sup>10</sup>

In einem 2015 entstandenen Interview mit Michael Baute blickt Ludger Blanke auf den Film zurück: „DER TOD DES GOLDSUCHERS war für mich ein Versuch, möglichst viele der Sicherheiten über das Filmemachen in ihr Gegenteil zu verkehren. [...] Diese Sicherheiten, die uns damals mitgeteilt wurden und von denen wir auch wussten, dass die nicht ganz falsch sind, aber die zu reproduzieren ich keine Lust hatte. Ich habe nachts Dialoge geschrieben und den Schauspielern am Morgen gegeben. Die Idee war, dass die daran scheitern. Einmal passiert das ja auch, mit Irina Hoppe. Und das wollte ich eigentlich die ganze Zeit haben, dass die Rolle da ist, aber gleichzeitig hinter der Rolle ein Einbrechen von Wirklichkeit. Ich hatte die Spekulation, dass das produktiv wird. Und mit Florian Körner und Irina Hoppe geschah das oft, weil die das begeistert angenommen haben.“<sup>11</sup>

Irina Hoppe und Florian Koerner von Gustorf – laut Baute „das alle Vorstellungen von richtigem Filmschauspiel vaporisierende Dreamteam“ – spielen „die Frau, die ein Kind will“ und den „Goldsucher“.<sup>12</sup> Im Treatment haben sie Namen, im Film nicht.

Schaut man sich die Tagesberichte vom Dreh an, fällt auf, dass pro Drehtag immer nur an einem Ort gedreht wurde. Für Blanke war das eine strukturelle Vorgabe,

<sup>9</sup> SDK: F74557\_N26217\_dffb\_001\_001-08.

<sup>10</sup> SDK: F74557\_N26217\_dffb\_001\_001-07.

<sup>11</sup> Ludger Blanke im Interview mit Michael Baute: Collage. „Berliner Schule“ an der dffb 1984–95. Teil 2: Einige Filme. (2016) Abrufbar unter: <https://dffb-archiv.de/editorial/berliner-schule-dffb-1984-95-teil-2-einige-filme> (23.3.2016).

<sup>12</sup> Baute: Kinohinweis Zeughaus. Hoppe hatte von Ende der 1970er bis Mitte der 1980er Jahre selbst an der dffb studiert und blieb auch nach Abschluss ihres Studiums im Umfeld der Ausbildungsstätte aktiv, arbeitete und spielte bei diversen Projekten mit. Koerner von Gustorf produziert mit seiner Firma Schramm-Film seit Mitte der 1990er Jahre die meisten Filme von Christian Petzold wie auch von anderen Regisseuren der Berliner Schule. Der Name der Firma ist abgeleitet von Jörg Buttgereits Film *SCHRAMM* (1993), in dem Koerner von Gustorf die Hauptrolle eines Serienmörders spielte. Zudem ist er Schlagzeuger der Band „Mutter“; in *DER TOD DES GOLDSUCHERS* trägt er ein T-Shirt der Band.

die er sich gesetzt hatte und innerhalb der er versucht hat zu improvisieren. Ein weiterer Punkt war die Überlegung, alles in einem bestimmten Radius um den eigenen Wohnort zu filmen und als Darsteller Leute aus dem eigenen Umfeld und Freundeskreis zu nehmen.<sup>13</sup> Gedreht wurde schließlich in Blankes Wohnung in der Pallasstraße in Schöneberg; sie wird zur Wohnung des Fotografen und seiner Freundin. Andere Drehorte wie der Lützowplatz, die Baustelle auf einem Gelände beim Bauhausarchiv am Reichpietschufer und das Café am Neuen See im Tiergarten befinden sich ungefähr anderthalb Kilometer entfernt. Die beiden zusätzlichen Drehorte, die Wohnung des „Goldsuchers“ und der „Frau, die ein Kind will“, in der Kreuzberger Graefestraße und das Olympiastadion sind weiter entfernt.<sup>14</sup>

Im Olympiastadion soll der Fotograf das DFB-Pokalfinale am 26. Juni 1989 zwischen Werder Bremen und Borussia Dortmund fotografieren – Dortmund gewann damals mit 4:1. Die dffb konnte keine Drehgenehmigung für den Innenbereich bekommen, für das Stadion insgesamt war es aber, wie Blanke schildert, kein Problem. Das Besondere ist, dass Blanke dort ohne Ulrich Merkle, den Darsteller des Fotografen, drehte. Vielmehr nahm er nur Hintergrundbilder auf, vor denen er Merkle mithilfe der längst nicht mehr gebräuchlichen Technik der Rückprojektion im Studio spielen lässt. Das ist eine Referenz an die Filmgeschichte, aber auch ästhetisch ein herausragender Moment, der in das spielerische wie distanzierte Erzählen des Films viel besser hineinpasst als eine tatsächliche Spielhandlung im Stadion.

Höhepunkt des Films ist die Szene, in der kurz vor Schluss die Wirklichkeit in die Rolle einbricht, sprich, Hoppe und Koerner von Gustorf aus ihrer Rolle fallen, lachen, improvisieren und die Szene nicht so zu Ende spielen wie im Drehbuch beschrieben. Aufgenommen am letzten Drehtag, dem 23. August 1989, erzeugt sie „einen Ton, der als Stilmerkmal vielen dieser Filme [der frühen Berliner Schule] eigen wird: ein luftiges Flanieren entlang der Grenzen zwischen Inszenierung und Dokument, zwischen Distanzarbeit durch Kunstgesten und Näheproduktion durch das Einbauen eigener Lebensrealitäten“.<sup>15</sup>

Ästhetisch scheint im fertigen Film sehr früh ein gewisser Berliner-Schule-Stil auf: strenge Einstellungen und Kadrierungen, sehr präzise gebaut und inszeniert. Sie entsprechen dem fragmentarischen Stil der Erzählung und dem Spiel der Darsteller. Kameramann Arthur Ahrweiler, Dozent an der dffb, drehte später den ersten Langfilm von Thomas Arslan, *MACH DIE MUSIK LEISER* (1994). Den Ton übernahmen die Kommilitonen Stephan Settele und Michel Freerix, bei dessen Abschlussfilm *CHRONIK DES REGENS* (1992) wiederum Blanke mitspielte; in diesen Jahren und bis heute findet sich eine Vielzahl von personellen Verbindungen unter den damaligen dffb-Kollegen. Was Blankes Film deutlich von den späteren

<sup>13</sup> Vgl. Blanke im Interview mit Baute.

<sup>14</sup> SDK: F74557\_N26217\_dffb.

<sup>15</sup> Michael Baute, Ekkehard Knörer, Volker Pantenburg, Stefan Pethke, Simon Rothöhler: „Berliner Schule“ – Eine Collage. In: *Kolik Film*, Sonderheft 6, 2006, S. 8.

Formen der Berliner Schule unterscheidet, sind Witz und Ironie, das gilt für die Erzählfragmente, die selbstironische Haltung der Schauspieler zu ihren Rollen, aber auch formal im Umgang mit Film- und Genregeschichte.

DER TOD DES GOLDSUCHERS lief schließlich in München auf dem Internationalen Festival der Filmhochschulen am 25. November 1991 im Arri-Kino und kam dort im Umfeld von, wie Blanke es beschreibt, ziemlich trostlosen Hochschulfilmen, sehr gut an.<sup>16</sup> Im Festivalkatalog findet sich einzig die folgende Charakterisierung: „Der Film handelt von der Schönheit der Welt und der Vergeblichkeit allen menschlichen Strebens.“<sup>17</sup>

In Berlin wurde DER TOD DES GOLDSUCHERS zusammen mit einem anderen Film, an den sich Blanke nicht mehr genau erinnern kann, unter dem Stichwort „Poetischer Realismus“ gezeigt, und Blanke sah sich hinterher beim Bier den Vorwürfen des anderen Filmemachers ausgesetzt, die lauteten: „So kann man doch keine Filme machen!“<sup>18</sup> Danach lief der Film noch einmal im März 2004 in einer Reihe zur Berliner Schule im Zeughauskino und 2007 in Lissabon in einer von Olaf Möller kuratierten Reihe zum deutschen Kino der vergangenen 20 Jahre – zusammen mit DER MANN AUS DEM OSTEN.

**Eine Bombe unter dem Asphalt.** Christoph Willems, der Regisseur von DER MANN AUS DEM OSTEN, begann sein Studium an der dffb 1982; seit Sommer 1986 drängte ihn die Akademieleitung, sein Studium zum Ende zu bringen.<sup>19</sup> DER MANN AUS DEM OSTEN ist sein Abschlussfilm, gedreht im Frühjahr 1988. Im Gegensatz zu Ludger Blanke gehört Willems nicht zum direkten personellen Umfeld der Berliner Schule. In der Reduktion, Fragmentierung, Entschlackung von Storyelementen wie auch im visuellen Stil weist Willems' Arbeit dennoch eine ästhetische und narrative Ähnlichkeit auf. Eric Rentschler nennt den Film folgerichtig auch in seiner „Prehistory“ der Berliner Schule, ohne näher auf ihn einzugehen.<sup>20</sup>

Den Arbeitsprozess, der zu dieser Reduktion und Fragmentierung führte, kann man gut nachvollziehen, wenn man die einzelnen Drehbuchstadien mit dem fertigen Film vergleicht. Erzählt wird von dem aus Polen stammenden Roman Orloff (Andrzej Szuttenbach), der sich in der Bundesrepublik mit gefälschten Papieren eine Erbschaft erschwindelt und eigentlich weiter nach Südamerika will. Während er in einem Hotelzimmer in der Provinz auf die Weiterreise wartet, lässt er sich auf eine Video-8-Korrespondenz mit der Unternehmertochter Nicole (Karin

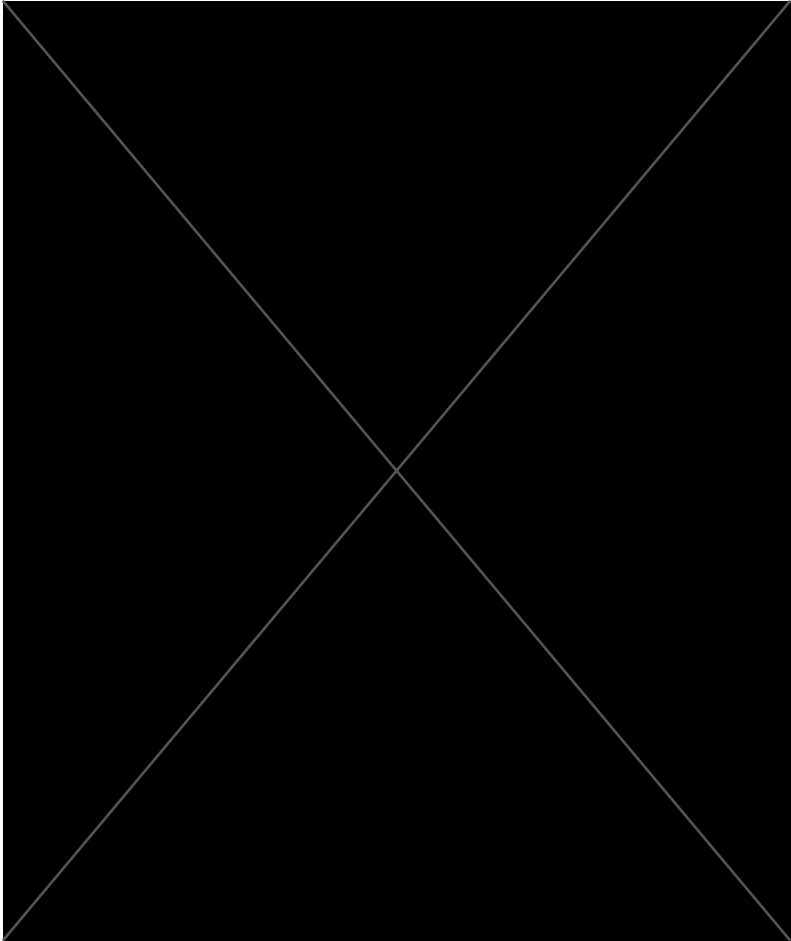
<sup>16</sup> Vgl. Blanke im Interview mit Baute.

<sup>17</sup> *Internationales Festival der Filmhochschulen (23.–30.11.1991)*. Katalog. München 1991, S. 38.

<sup>18</sup> E-Mail von Ludger Blanke an den Autor, 28.8.2015.

<sup>19</sup> Brief von Heinz Rathsack an Christoph Willems vom 22.8.1986; SDK: F97989\_N26237\_dffb\_009\_01-06.

<sup>20</sup> Vgl. Eric Rentschler: Predecessors: The German Prehistory of the Berlin School. In: Roger F. Cook u. a. (Hg.): *Berlin School Glossary. An ABC of the New Wave in German Cinema*. Chicago 2013, S. 221.



Szenenbilder aus DER MANN AUS DEM OSTEN: Roman Orloff (Andrzej Szuttenbach), Nicole (Karin Plichta) und der Vater (Hubert Hahn). Werkfotos von den Dreharbeiten mit Regisseur Christoph Willems und Kamerafrau Cinzia Bullo.

Plichta) ein, die ihm von ökonomischen Schwierigkeiten und dem Niedergang der Bimssteinproduktion in der Eifel erzählt. Er will ihr näherkommen, sie hält ihn zunächst auf Distanz. Auf einer der Videoaufnahmen entdeckt Orloff einen Männerarm, der kurz im Bild zu sehen ist – sein Argwohn ist geweckt. Anhand von „bilddetektivischen Überlegungen“<sup>21</sup>, die sich allein auf den Hintergrund der Videoaufnahmen konzentrieren, versucht er Nicoles Aufenthaltsort ausfindig zu machen. Der Film wandelt sich mehr und mehr zur Kriminalgeschichte – bis hin zum Show-Down. Orloff gelingt es schließlich, Nicole zu finden und aus den Fängen ihres Vaters zu befreien, der die ganze Video-8-Korrespondenz eingefädelt hat, um an Geld für sein marodes Bimsstein-Unternehmen zu kommen. Am Ende fährt das endlich zusammengekommene Paar in Orloffs altem Mercedes auf der Landstraße davon, die Gewehrschüsse des Vaters können ihnen nichts mehr anhaben: Ein klassisches Film-Happy-End.

Aus dem November 1987 ist ein Filmentwurf überliefert, der wesentliche Komponenten der Geschichte enthält, vor allem die Video-8-Korrespondenz, die die erste Hälfte des Films dominiert. Ästhetisch wäre dies ein völlig anderer Film geworden, eine Mischung aus realem Spielfilm und einer mit einer Endoskop-Kamera gefilmten Modelleisenbahnwelt. Verbunden war das mit dem Gedanken, dass, wenn man verliebt ist, man sich gewissermaßen in zwei Welten bewegt.<sup>22</sup> Zudem weist dieses Skript einige ziemlich explizite, ja beinahe pornographische Szenen auf, die im fertigen Film ebenso wenig vorkommen wie die Modellwelt. Der Film sollte nach diesem ersten Entwurf in Berlin entstehen.<sup>23</sup> Die Aufnahmen mit der Endoskop-Kamera erwiesen sich schnell als zu kompliziert, so dass Willems seine Idee umarbeitete. Das ebenfalls erhaltene zweite „Filmkonzept“ trägt kein Datum, entspricht aber in groben Zügen dem fertigen Film.<sup>24</sup>

DER MANN AUS DEM OSTEN hat nichts mit dem durch den Fall der Berliner Mauer veränderten Zeitgeist zu tun, trotz des veröffentlichten Produktionsjahres 1990. Aus den Produktionsunterlagen wird ersichtlich, dass die Dreharbeiten schon zwischen dem 2. April und dem 8. Mai 1988 in den Dörfern Kottenheim und Ochtendung in der Nähe von Koblenz stattfanden.<sup>25</sup> Das ist die Region, aus der Willems stammt; die Crew übernachtete während der Dreharbeiten bei seiner Mutter.<sup>26</sup> Im „Filmkonzept“ ist die Hauptfigur zudem kein Pole, sondern ein geflohener DDR-Bürger. Das Casting des in West-Berlin lebenden Polen Andrzej

<sup>21</sup> Matthias Dell: Nichts stimmte. Nur der Film. Wiederentdeckung DER MANN AUS DEM OSTEN erzählt über Aufbruch und Verunsicherung nach der Wende. In: *tageszeitung*, 23.7.2015.

<sup>22</sup> Auskunft von Claudia Relota über ein Gespräch mit Christoph Willems (E-Mail an den Autor, 21.8.2015).

<sup>23</sup> Filmentwurf 9.11.1987, SDK: F97989\_N26237\_dffb\_002\_01-06.

<sup>24</sup> Filmkonzept (undatiert), SDK: F97989\_N26237\_dffb\_004\_01.

<sup>25</sup> Drehplan, SDK: F97989\_N26237\_dffb\_003\_01.

<sup>26</sup> Auskunft von Christoph Willems, 1.9.2015.

Szuttenbach, der im Gegensatz zu den anderen Darstellern schauspielerische Erfahrungen mitbrachte, verschob diese Dimension. Szuttenbach und Karin Plichta hatten sich auf eine Anzeige in der *taz* gemeldet, die Willems zur Darstellersuche geschaltet hatte. Man merkt die vorhandene bzw. fehlende Schauspielerfahrung in der Videokorrespondenz durchaus, was vor allem aus heutiger Sicht zum Nachdenken über Selbstdarstellungen anregt, wenn man sich selbst filmt – darin steckt schon ein einiges von den mittlerweile alltäglich gewordenen Selbstinszenierungen auf Plattformen wie YouTube, die oftmals Zeugnis eines nur mäßig-geglückten Versuchs sind, eigene Wunschbilder oder Projektionsflächen für ein Gegenüber zu gestalten. Die Rolle von Nicoles Vaters übernahm ein Laie aus der Umgebung der Drehorte, der Willems an den Mörder in Alfred Hitchcocks *REAR WINDOW* (1954) erinnerte.<sup>27</sup>

Was beim Vergleich der Produktionsunterlagen mit dem Film auffällt und was *DER MANN AUS DEM OSTEN* mit *DER TOD DES GOLDSUCHERS* gemein hat, sind Konzentration und Reduktion. Oder, wie Dominik Graf, einer der Verehrer von *DER MANN AUS DEM OSTEN*, einmal schrieb: „[E]s geht gnadenlos genau zu“<sup>28</sup>. Die Figuren und die Handlung werden im Script viel expliziter ausgebreitet, es wird viel mehr erklärt, als dies im fertigen Film der Fall ist.

Gerade der Verzicht auf Erklärungen macht den Film so herausragend. Es ist die Konzentration auf etwas Wesentliches, ein einfaches, beinahe zwangsläufig ablaufendes Erzählen in großen Blöcken, ohne kleinteilige Montage oder viele Kamerabewegungen, eine Klarheit in der Narration wie der Ästhetik. All das sind auch Merkmale der Berliner Schule. Christian Petzold bezeichnet diese Suche nach einer Klarheit als einen im Laufe der Filmgeschichte verschütteten Weg, den man erst wieder freilegen muss. Als Beispiel nennt er die Klarheit in den Western von John Ford, „die dann durch den Italowestern völlig zerstört wurde. Es gibt immer einen historischen Moment, der zugeschüttet wird, zu dem man aber wieder zurückmuss.“<sup>29</sup> Auch Rainer Knepperger, Autor, Filmemacher und Fan von *DER MANN AUS DEM OSTEN*, rühmt die Klarheit und Erhabenheit der Konstruktion. Er beschreibt die Freiheit, die der Film ihm als Zuschauer lässt, die Freiheit zu schauen, die einen Teil der Radikalität des Films ausmacht. Knepperger's Begeisterung ist unverhohlen: „*DER MANN AUS DEM OSTEN* ist ein unbekannter Klassiker [...]. Eine Bombe unter dem Asphalt, die bei filmhistorischen Grabungen früher oder später hochgeht. Weil ihr Zünder sich nicht entschärfen lässt.“<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Brief von Dominik Graf an Christoph Willems vom 6.6.1992; Privatbesitz Christoph Willems.

<sup>29</sup> Christian Petzold im Gespräch mit Michael Baute: Collage. „Berliner Schule“ an der dffb 1984–95. Teil I: Die Akademie. (2016) Abrufbar unter: <https://dffb-archiv.de/editorial/berliner-schule-dffb-1984-95-teil-i-akademie> (23.3.2016).

<sup>30</sup> Rainer Knepperger: Kottenheim, postlagernd. So unpräzise wie eine römische Wasserleitung: Christoph Willems' *DER MANN AUS DEM OSTEN* harret seiner Wiederentdeckung. In: *Cargo*, Nr. 4, 2009, S. 77.

Radikal ist beispielsweise die mehrminütige Autofahrt gegen Ende des Films: Roman Orloff versucht den Ort zu finden, an dem sich Nicole aufhalten müsste. Er hat ein von einem Video abfotografiertes Polaroidfoto der Landschaft. Während der Autofahrt, die in Echtzeit durch das hintere Fenster gefilmt wurde, nähern sich das Bild im Fenster und das Polaroidbild nach und nach an, bis sie deckungsgleich sind.

Orte, Räume, Distanzen und die Zeit im Raum gewinnen hier eine besondere Bedeutung. Auch das sind Merkmale der Berliner Schule: ein starker Bezug zur Realität eines konkreten Ortes zu einer bestimmten Zeit. Beispiele dafür sind der im Film beiläufig vorkommende Männerchor Kottenheim, der im Gasthaus zum grünen Wald, dem Hauptdrehort, probt, der Quelle-Shop, der Autoverkäufer oder die darniederliegende Bimssteinfabrikation in Ochtendung.

DER MANN AUS DEM OSTEN nimmt aber auch Elemente diverser Genres auf: Film Noir, Detektivgeschichte, Liebesfilm, vielleicht sogar romantische Komödie, denn amüsant ist er. Auch steckt in seiner grundlegenden Erzählstruktur ein Märchenfilm: Ein Ritter macht sich auf, um eine Prinzessin zu retten.

Im Januar 1990 feierte DER MANN AUS DEM OSTEN auf dem Filmfestival Max-Ophüls-Preis in Saarbrücken seine Premiere und wurde nach Angaben von Christoph Willems vom Publikum sehr gut aufgenommen. Da der Film nicht Teil des Wettbewerbs war, sondern im Kurzfilmprogramm gezeigt wurde, blieb die mediale Aufmerksamkeit gering. Zeitgenössische Rezensionen scheint es keine zu geben, nur später entstandene Texte. Der Film besitzt heute eine Fangemeinde und wird hin und wieder im Kino aufgeführt: Dominik Graf hatte ihn bald nach seiner Entstehung bei einer von Peter Lilienthal organisierten Sommerakademie in Berlin gesehen und war sprachlos, 1996 lief er in Köln, 2007 in Lissabon, im Sommer 2015 zweimal in Berlin.

Seit März 2016 ist DER MANN AUS DEM OSTEN in voller Länge als Videostream auf der Präsentationsseite des dffb-Archivs verfügbar.<sup>31</sup> Wenn schon nicht im Kino, so wird er vielleicht im Internet sein wohlverdientes Publikum finden. Bleibt zu hoffen, dass auch DER TOD DES GOLDSUCHERS diese Aufmerksamkeit und Zugänglichkeit bekommen wird, denn bislang ist er noch nicht einmal im Filmportal verzeichnet.<sup>32</sup> Eine weitere filmhistorische Zeitbombe.

#### DER TOD DES GOLDSUCHERS

BRD 1989–90 / Regie, Drehbuch: Ludger Blanke / Kamera: Arthur Ahrweiler, Georg Fick / Ton: Stephan Settele, Michel Freerix [Michael Freericks] / Schnitt: Dörthe Völz / Tonmischung: Martin Steyer / Negativschnitt: Barbara Cordts / Aufnahmeleitung: Karin Ullrich / Produktion: Milanka Comfort (dffb) / Darsteller: Annette Heins (Die Freundin des Fotografen), Irina Hoppe (Die Frau, die ein Kind will), Ulrich Merkle (Der Fotograf), Florian Körner

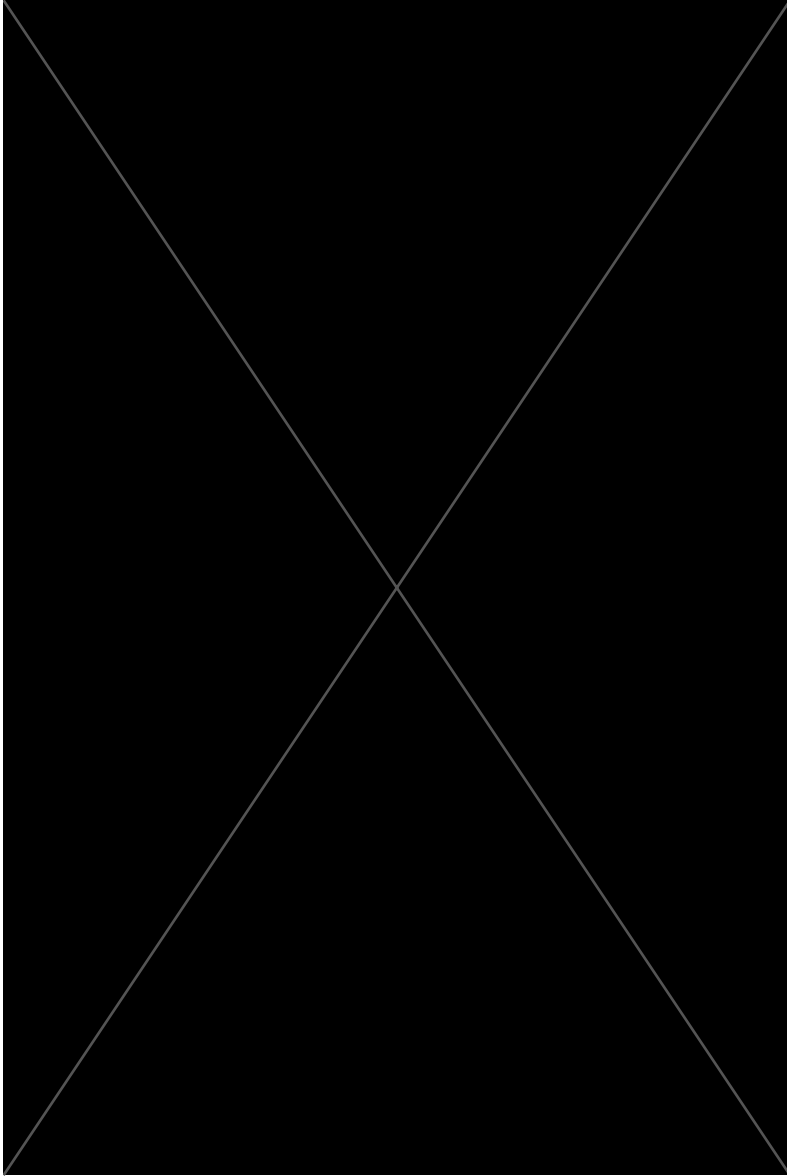
<sup>31</sup> <https://dffb-archiv.de/dffb/der-mann-aus-dem-osten> (23.3.2016).

<sup>32</sup> Stand: 8.8.2016.

[Koerner von Gustorf] (Der Goldsucher) / Drehzeit: 26.6. und 2.8.–23.8.1989 / Drehorte: Berlin (Olympiastadion, Neuer See im Tiergarten, Reichpietschufer, Pallasstraße, Lützowplatz, Graefestraße) / TV-Ausschnitt aus der Übertragung des Pokalfinales 1989 zwischen Werder Bremen und Borussia Dortmund, Torschütze: Norbert Dickel nach Vorlage von Frank Mill, Torwart: Oliver Reck, Dank an die Sportredaktion des SFB-Fernsehens / Für Thomas Arslan, Helmut Bauer, Dagmar Benke, Harun Farocki, Marin Martschewski, Hermann Öchtering, Christian Petzold und Ulla / Festivalaufführung: 25.II.1991, Arri-Kino, Internationales Festival der Filmhochschulen, München (23.–30.II.1991).  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 16mm, 251 m, 22 Minuten

#### DER MANN AUS DEM OSTEN

BRD 1988–90 / Regie, Drehbuch, Schnitt: Christoph Willems / Kamera: Cinzia Bullo, Christoph Willems / Ton: Georg Maas / Musik: Volkslied „Schöne Mariza“, gesungen vom Männerchor Kottenheim; „Cowboy of the Space“ komponiert und gesungen von Andrzej Szuttenbach / Licht: Andreas Harnach / Mischung: Martin Steyer / Produktion: Leonid Wawiloff, Joachim Rothe, Hans Müller (dffbb) / Darsteller: Andrzej Szuttenbach (Roman Orloff), Karin Plichta (Nicole), Hubert Hahn (Vater), Hermann May (Autoverkäufer) / Drehzeit: 2.4.–8.5.1988 / Drehorte: Kottenheim, Ochtendung (Rheinland-Pfalz) / Festivalaufführung: 24.I.1990, Filmfestival Max-Ophüls-Preis, Saarbrücken (24.–28.I.1990).  
Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, 16mm, 570 m, 52 Minuten.



Szenenbilder aus MUSIK UND BEWEGUNG: Alexander Truslit zeichnet musikalische Bewegungen als Lichtspuren. Bewegungslinien zu zwei Stimmen aus Mozarts *Jupiter-Sinfonie*.

**Hans Brandner**

## **Erlebte Urbewegung**

### **Der Musikpädagoge Alexander Truslit und sein Studienfilm MUSIK UND BEWEGUNG (1942)**

**FilmDokument 175, 21. August 2015**

Für den Berliner Musikpädagogen und Musikforscher Alexander Truslit (1889–1971) war Musik körperlich erlebte Urbewegung. Mit geschwungenen Linien veranschaulichte er den Bewegungsgehalt eines Musikwerkes und vermittelte durch die körperliche Ausführung solcher Linien einen ganzheitlichen Zugang zur Musik, heilte Musikerkrankheiten und unterstützte Musiker in ihrer Interpretationsarbeit.

Truslits Werk ist sehr facettenreich. Als Körpertherapeut war er auf der Höhe seiner Zeit und teilte viele Ziele mit den Ansätzen von Moshé Feldenkrais, Frederick Matthias oder Gerda Alexander. Einmalig ist seine grafische Bewegungsnotation. Schon vor ihm wurde immer wieder die Möglichkeit angesprochen, Musik aufzuzeichnen, doch niemand verfolgte diese Idee so konkret wie Truslit.<sup>1</sup> Dies ist symptomatisch für seine mediale Fortschrittlichkeit.

Mit immensem Aufwand und Energie versuchte Truslit, seine Lehre der musikalischen Kurven darzustellen und zu beweisen. Er forschte über zehn Jahre mit der neuesten Technik der 1920er Jahre. Durch das Filmgrammophon der Firma Telefunken konnte er Musikaufnahmen auf Film belichten und ihren Schwingungsverlauf analysieren. Als absolutes Novum in der Musikpädagogik beinhaltete sein Buch *Gestaltung und Bewegung in der Musik* von 1938 drei Schellackplatten als festen Bestandteil. Ebenso fortschrittlich war die Produktion des Studienfilms *MUSIK UND BEWEGUNG (1942)* über seine praktische Musiklehre.

Dass Truslits Werk in Vergessenheit geriet, hat viele Gründe. Nach dem Zweiten Weltkrieg war er bereits Ende 50 und zudem erblindet. Er selbst konnte sein Werk also nicht mehr entsprechend weiterführen und vertreten. Inhaltlich sind seine Versuche, Urbewegungen eindeutig nachzuweisen, sicherlich anfechtbar,

<sup>1</sup> Beispielsweise meinte Johann G. Herder, dass die „ganze Anzahl von Linien, die zwischen den geraden und dem Kreise liegen [...] in dieser Kunst melodische Gänge [sind], jeder in seiner Bahn“ (Johann G. Herder: *Kalligone*. Leipzig 1800, S. 121f.). Die Ausdruckstänzerin Isadora Duncan bemerkte: „Ich höre die Linien, die die Musik macht, aber meine Hand ist noch ungeschickt. Ich werde es jedoch schon noch lernen. Es muß zu erlernen sein; denn ich glaube fest, das ist doch auch ganz klar, daß jede Musik graphisch dargestellt werden kann, nicht etwa bloß ungefähr, nach einer persönlichen Willkür, sondern ganz exakt, ganz genau, mathematisch genau. [...] Also jede Melodie enthält eine Linie, die man aufzeichnen kann.“ (zit. n. Max Niehaus: *Isadora Duncan. Leben, Werk, Wirkung*. Wilhelmshaven 1981, S. 23f.)

da man sie leicht als starre Festschreibungen verstehen kann und nicht als wertvolle pädagogische Hinweise. In Vergessenheit geriet er aber auch, weil den Nachkriegsgenerationen von Musikpädagogen und -wissenschaftlern sein Buch und sein Film wegen ihrer Entstehung während des Nationalsozialismus in Berlin von vornherein suspekt erschienen.

In Amerika hatte man weniger Berührungängste. So publizierte der Musikpsychologe Bruno Repp schon vor über 20 Jahren eine englische Zusammenfassung von Truslits Buch.<sup>2</sup> Seitdem inspirieren Truslits Ideen die internationale Forschung, die sich mit den Interpretationsleistungen von Musikern oder körperlicher Musikwahrnehmung beschäftigt.<sup>3</sup>

Bei den Recherchen zu meiner Monografie *Bewegungslinien der Musik – Alexander Truslit und seine Lehre der Körpermusikalität, der Kinästhesie der Musik* (2012) erfuhr ich von Truslits Film *MUSIK UND BEWEGUNG*, von dem sich dann tatsächlich im Bundesarchiv-Filmarchiv eine Kopie fand.<sup>4</sup> 2015 haben Michael Haverkamp und ich Truslits Hauptwerk neu herausgegeben.<sup>5</sup> Der Reprint umfasst das Buch *Gestaltung und Bewegung in der Musik* mit allem Bild- und Notenmaterial, die ursprünglich dazu gehörenden Schellackplatten auf CD, den Film *MUSIK UND BEWEGUNG* und das zweiminütige Filmfragment *LICHTPUNKTE UND MOZARTKURVEN* (1942) auf DVD.

**Visuelle Musik.** Im stimmungsvollen Vorspann zum *Andante cantabile* aus Mozarts *Jupiter-Sinfonie KV 551* erfahren wir, dass Truslit den jungen Kurt Hasse (1916–1999) für *MUSIK UND BEWEGUNG* als Kameramann gewinnen konnte. Hasse war damals gerade Kameraassistent bei der Ufa und drehte Dokumentarfilme. Bekannt wurde er später für seine hervorragenden Schwarzweiß-Aufnahmen für *ES GESCHAH AM 20. JULI* (BRD 1955, R: G.W. Pabst) und die Science-Fiction-Serie *RAUMPATROUILLE ORION* (BRD 1965).

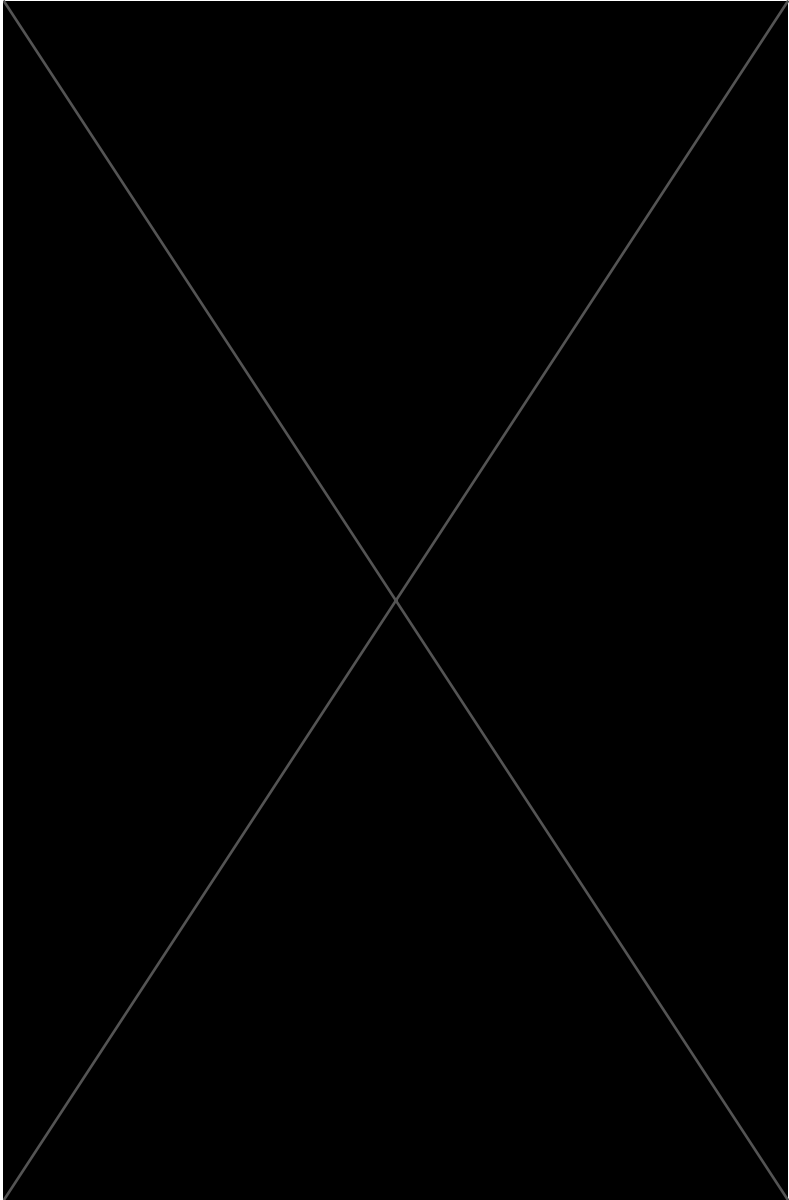
Als erste Szene in *MUSIK UND BEWEGUNG* ist eine Trickfilmanimation (Abb. S.66) von sich synchron zur Musik Mozarts bewegenden Linien zu sehen. Das kurze Fragment *LICHTPUNKTE UND MOZARTKURVEN* gibt einen Hinweis, wie Truslit

<sup>2</sup> Bruno H. Repp: Music as Motion. A Synopsis of Alexander Truslit's (1938) *Gestaltung und Bewegung in der Musik*. In: *Psychology of Music*, Nr. 21, 1993, S. 45–72.

<sup>3</sup> Schon 1998 wurde bemerkt, dass – so Gunter Kreutz – Truslits „Hypothesen über die Gestaltung von Musik und Bewegung nach allgemeinen physikalischen Prinzipien auch gegenwärtige Theorien nachhaltig beeinflussen.“ Gunter Kreutz: *Musikalische Phrasierung aus historischer und kognitionspsychologischer Sicht*. Frankfurt a.M. 1998, S. 58. Einen Überblick über die aktuelle Entwicklung und ihre Zusammenhänge mit Truslit bietet: Diana Deutsch (Hg.): *The Psychology of Music*. San Diego 2013.

<sup>4</sup> Ich danke Jeanpaul Goergen für die Information, dass im Filmarchiv der Stiftung Deutsche Kinemathek neben dem Fragment von *LICHTPUNKTE UND MOZARTKURVEN* Schnittmaterial von Szenen überliefert ist, die auch im fertigen Film zu sehen sind (SDK 04283-N und SDK 04310-N).

<sup>5</sup> Alexander Truslit: *Gestaltung und Bewegung in der Musik* [1938]. Hg. v. Hans Brandner und Michael Haverkamp. Augsburg 2015.



Bewegungsstudie eines Vogelfluges. Alexander Truslit führt seine musikalischen Bewegungen zu Tschaikowskys *Serenade für Streicher* vor.

die Animation erstellt hat. Er ist mit zwei Lampen in den Händen zu sehen und zeichnet seine Bewegungen als Lichtspuren, die dann als Vorlage der gezeichneten Trickanimation dienten (Abb. S. 66). Um die Synchronität zu gewährleisten, muss die stumme Aufnahme zu einer laufenden Schellackplatte gemacht worden sein, die dann zur Tonspur der Filmsequenz wurde. Die Animation entstand im damals sehr bekannten Atelier Dr. Stier, wobei Truslit die Trickzeichnungen dem Vorspann zufolge selbst angefertigt hat.

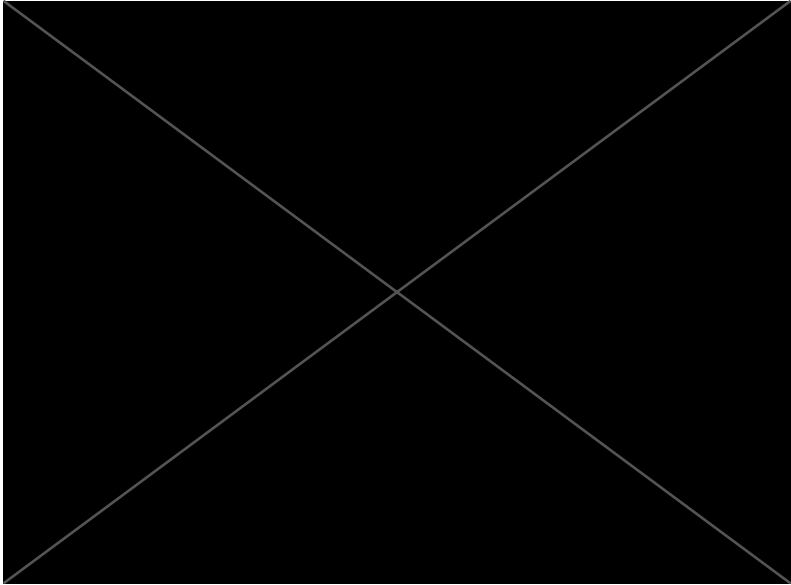
Diese musikalischen Linien sind heute dem Genre der „visuellen Musik“ zuzurechnen, und sie erinnern an die ersten Studien dieser Art, die Oskar Fischinger schon in den 1920er Jahren in Berlin unternommen hatte. Fischingers Animationen sind künstlerisch sehr frei, wohingegen Truslits Linien eine spezielle Bewegungserfahrung demonstrieren wollen.

Nach der Linienanimation erklärt der Film Gesetzmäßigkeiten von „freien und natürlichen“ Bewegungen, die Truslit dem Musiker erschließen wollte. Dazu werden eindrucksvolle Zeitlupenaufnahmen von Tieren und Menschen gezeigt; eingblendete Texte weisen auf spezielle Eigenschaften der zu sehenden Bewegungen hin. Das Filmmaterial mit Flugbewegungen von Vögeln (Abb. S. 69), laufenden oder springenden Wildtieren, Tänzern und Bogenschützen einer außereuropäischen Ethnie, einer Schwimmerin sowie einem Eiskunstläufer wurde Truslit von der Kulturfilmabteilung der Ufa zu Verfügung gestellt. Den vorgeführten Bewegungen ist gemeinsam, dass sie nicht auf isolierten Körperbewegungen basieren, sondern stets vom Rumpf ausgehen, ganzheitlich und daher authentisch sind.

Im Zentrum seiner Beobachtungen steht das anatomische Wringen, eine Bewegungsart, bei der kurvige Arm- und Körperbewegungen mit flexiblen Körperspannungen in Verbindung stehen. Truslit zufolge ist das Wringen für Instrumentalisten entscheidend, um eine virtuose Spieltechnik und einen authentischen körperlichen Ausdruck zu erreichen. Im Film erwähnt er, dass der am Bauhaus tätige Berliner Facharzt August Weinert als erster wringende Bewegungen beschrieben hat und demonstriert diese Bewegungsart anhand eines anatomischen Armskeletts. Kennzeichen einer wringenden Armbewegung ist, dass dabei der Unter- und Oberarm einen gegensätzlichen Drehsinn haben, als ob der Arm im Ellenbogengelenk etwas „ausgewrungen“ würde.

Vieles an Truslits Bildsprache erinnert an die Körperkultur der Lebensreformbewegung, der er offenbar nahestand. Dieser Bewegung wird oft vorgeworfen, dass sie direkt in die Körper- und Rassenhygiene der Nationalsozialisten mündete. Gerade Truslits Ansatz zeigt aber keine Spur einer Rassenlehre, und sein gesamtes Werk beinhaltet keine nationalsozialistische Ideologie. Im Gegenteil warf ihm ein parteitreuer Rezensent seines Buches 1939 vor, dass sein Ansatz bei den „materialistisch denkenden [...] Juden stärksten Widerhall“ gefunden habe, und beschwerte sich, dass man bei ihm eben nichts über die „rassische Bedingtheit der Ausdruckskraft und der Struktur der Musik“ erfahre.<sup>6</sup> Truslit wurde auch der

<sup>6</sup> Rudolf Sonner: Musik und Bewegung. In: *Die Musik*, Nr. 7, 1939, S. 689f.



Eine Violinistin spielt aus den *Sonaten und Partiten für Violine solo* von J. S. Bach.

Vorwurf gemacht, als Direktor der Elisabeth-Caland-Klavierschule nicht gegen jüdische Schüler und Lehrer vorgegangen zu sein.<sup>7</sup>

Der letzte Teil des Films hat wieder eine Tonspur. Truslit führt darin seine Bewegungen zum Walzer aus Tschaikowskys *Serenade für Streicher op. 48* in einer antikgriechischen Inszenierung vor, die wiederum im Kontext der Reformbewegung steht (Abb. S. 69). Dass Truslit hier nur mit einem Lendenschutz bekleidet ist, hat auch inhaltliche Gründe. Seiner Methode nach sollen alle Bewegungen im Rumpf verankert sein und der Körper soll sich stets als zusammenhängendes Ganzes bewegen. Durch Truslits spärliche Bekleidung sind die aktive Rumpfmuskulatur und die Rumpfbewegungen sehr deutlich beobachtbar.

Diese Ganzheitlichkeit wollte Truslit dem Musiker durch verschiedene Übungen vermitteln, die eine Violinistin am Ende des Films vorführt. Sie trägt ein rückenfreies Oberteil, damit ihre Körpertechnik ebenfalls sichtbar wird. Stets geht es dabei darum, eine Einheit aus körperlicher Bewegung und musikalischem Verlauf herzustellen. Ziel war es, schließlich ein ganzes Musikstück vom Rumpf aus bewegt zu spielen, was sie im Film anhand der „Chaconne“ aus der „Partita Nr. 2“ und der „Loure“ aus der „Partita Nr. 3“ der *Sonaten und Partiten für Violine solo* von J. S. Bach (BWV 1001–1006) demonstriert (Abb. oben).

<sup>7</sup> Ebd., S. 689.

Obwohl der Film 1942 produziert wurde, fand die Uraufführung aus unbekanntem Gründen erst am 26. Mai 1946 im Berliner Kino Astor statt. Sie wurde u. a. in der Wochenzeitung *Observer* der amerikanischen Militärregierung angekündigt.<sup>8</sup> Die Aufführung war umrahmt von einem Konzert der Cellistin und Truslit-Schülerin Annelies Schmidt-de Neveu. Sie hatte zuvor schon mit den Dresdener Philharmonikern konzertiert, spielte 1949 dann mit Sergiu Celebidache und den Berliner Philharmonikern und wurde später Celloprofessorin in Karlsruhe.

Auch spätere Aufführungen des Films fanden immer in Verbindung mit einem Vortrag Truslits und Darbietungen seiner Schüler statt. 1947 zeigte er den Film am Institut für Leibesübungen der Universität Marburg und 1954 an der Universität Kiel. Die letzte öffentliche Filmvorführung, zu der die Duncan-Tanzschule eingeladen hatte, fand 1968 in München statt. Alexander Truslit lehrte seit 1936 an der Tanzschule von Elizabeth Duncan (1871–1948), der Schwester der berühmten Isadora Duncan (1877–1927), weil sie und er die gleichen Überzeugungen von Musik und musikalischer Bewegung hatten. Für Elizabeth Duncan war es deshalb ein großes Erlebnis, ihre Bewegungsideale in Truslits Film dargestellt zu sehen.<sup>9</sup>

#### MUSIK UND BEWEGUNG

Deutschland 1942 / Regie, Text, Animation: Alexander Truslit / Kamera: Kurt Hasse / Trickfilmatelier: Dr. Stier / Uraufführung: 26.5.1946, Berlin, Astor  
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 1.162 m, 43 Minuten

#### LICHPUNKTE UND MOZARTKURVEN

Deutschland 1942 / Regie: Alexander Truslit / Kamera: Kurt Hasse / Musik: Mozarts Jupiter-Sinfonie / Dirigent: Oswald Kabasta  
Kopie: Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, 35mm, s/w, 21 m, 2 Minuten (Fragment)

<sup>8</sup> *Observer*, 24.5.1946, S. 2.

<sup>9</sup> Hans Brandner: *Bewegungslinien der Musik*. Augsburg 2012, S. 66.

**Ralf Forster**

## **Mitten hinein ins Jugendleben Die Amateurfilme von Bernd Maywald (1955–1967)**

**FilmDokument 168, 12. Januar 2015**

Amateurfilm in der DDR war zu einem Großteil in Studios organisiert, die von volkseigenen Betrieben und gesellschaftlichen Organisationen unterstützt und gelenkt wurden. Er bewegte sich zwischen ehrlichem Engagement Einzelner und politischen Vorgaben. Nicht selten brachte er ideologisch konforme Äußerungen hervor, dennoch entstand ein vielschichtiges Erbe von rund 15.000 Filmen.<sup>1</sup> Aus diesem breiten Amateurfilmschaffen heben sich die Arbeiten von Bernd Maywald qualitativ heraus. Seine technisch stets akkurat gefertigten Kurzfilme sind rhythmisch geschnitten, haben Witz und Ironie. Oft verwendet Maywald moderne Musik, setzt durch einen professionellen Kommentar Akzente und verweist auf das Medium selbst. Dabei benutzte er stets das kleinste Format, den 8mm-Film. Seinem Erstling, den Maywald 1954/55 im Alter von 19 Jahren drehte, folgten bis 1967 weitere 14 Filme, ehe er ganz ins professionelle Fach wechselte und als Autor und Regisseur beim Deutschen Fernsehfunk (DFF) in Berlin-Adlershof tätig wurde.

Die Amateurfilme von Bernd Maywald schauen mitten hinein in die Jugendkultur der 1950er und 1960er Jahre, die getragen war von Reiselust, von Begeisterung für Musik und Technik (etwa für Motorräder, Fotografie und Film). Auch die politischen Verwerfungen der Zeit blieben nicht außen vor – zu deutlich prägte der Ost-West-Konflikt die junge Generation. Maywalds Kurzfilme bilden diese Gemengelage ab, erweisen sich als subjektiv gefärbte Statements, machen Autorenpositionen kenntlich. Umtriebige und leises Aufbegehren lassen die Filme erkennen, ebenso den Blick für vermeintlich Abseitiges, Alltägliches, den Wunsch nach Frieden (in Zeiten der Aufrüstung) und einem gerechten Sozialismus (in einer Periode des aufweichenden Stalinismus). Maywald beschrieb vorgefundene Zustände, seine eigenen Erlebnisse, selektierte und interpretierte Geschichte, kam, wie es 1962 in einem Gespräch mit ihm hieß, „weg von allgemeinen Filmleitartikeln.“<sup>2</sup> Da er Kritik dosierte und die Filme technisch wie ästhetisch

<sup>1</sup> Vgl. Ralf Forster: Die Stadt und das Werk. Das Amateurfilmstudio PENTACON Dresden (1953–1990). In: *Filmblatt*, Nr. 57, Sommer 2015, S. 61–73.

<sup>2</sup> – f –: Gespräch mit Bernd Maywald. In: *Film für Alle*, Nr. 6, 1962, S. 174.

überzeugten, wurde ihr Schöpfer von der Presse in der DDR gelobt und mit Preisen bedacht.<sup>3</sup>

Maywald, geboren 1936, wuchs in Berlin-Schöneweide auf und machte dort sein Abitur. Ein 1955 in Karl-Marx-Stadt (bis 1953 Chemnitz) begonnenes Maschinenbau-Studium brach er nach fünf Semestern ab; ihn zog es nach Zschopau – an die Wiege der MZ-Motorräder, er wurde Praktikant und „Geländefahrer“. Ab 1958 beschäftigte ihn das Industrierwerk Ludwigsfelde als „technologischer Sachbearbeiter“, ein Jahr später stieg Maywald dort zum Prüfstandsmechaniker für Flugzeugtriebwerke auf. 1959 wechselte er erneut die Berufsrichtung, denn das seit 1954 betriebene Hobby – das Schmalfilmen – hatte ihn gepackt, und das in dieser Zeit expandierende neue Medium Fernsehen bot Möglichkeiten für Seiteneinsteiger. In den Fernsehstudios in Adlershof startete er als Tonassistent, qualifizierte sich schnell zum Mischtonmeister, fungierte ab 1964 als „Regiehelfer“ und übernahm ab 1966 eigenverantwortlich Regieaufgaben: Sein erster Profifilm war eine Reportage über das Haus der Kultur und Bildung in Neubrandenburg.<sup>4</sup>

**Erste Schularbeiten und Experimente.** In diesen Jahren des Suchens und beruflichen Ausprobierens war die 8mm-Kamera (anfangs eine geborgte AK 8) Maywalds ständiger Begleiter, die Möglichkeit und die Lust zu filmen Inspirationsquell für kreative künstlerische Arbeit. Zugleich sind einige Filme auch Dokumente seines nahen Lebensumfeldes, wie etwa sein Erstling *SCHUL-ARBEITEN*, den Maywald 1954/55 mit seiner Abiturklasse drehte. Nachdem der Unterricht beendet ist, heftet sich die Handkamera an die Fersen eines Klassenkameraden, begleitet ihn durch den Nachmittag und den Abend in Schöneweide. Symbolisch fliegt der Ranzen aufs Bett, und anstatt sich den Hausaufgaben zu widmen, wird in der Zeitschrift *Unser Rundfunk* geblättert, die Schreibtischlampe repariert und schließlich im Kiez-Kino „Astra“ der Westberliner Farbfilm *SCHWARZWALDMÄDEL* (1950) von Hans Deppe geschaut.<sup>5</sup> Später zieht es ihn in die „Linden-Schänke“, danach torkelt er betrunken durch die Nacht, umtanzt und umarmt eine Straßenlaterne. Der nächste Morgen bringt das böse Erwachen: Verschlafen, hastiges Frühstück, Lauf in die Schule mit einem gekonnten Stunt: einem Ausrutschen im Schnee – zum Literaturunterricht. Sogleich holt die Lehrerin den müden

<sup>3</sup> Vgl. Eine Woche in Schönebeck. In: *Film-Spiegel*, Nr. 12, 16.6.1961, S. 6: „Gleich sieben Filme bereitete Bernd Maywald aus Ludwigsfelde für die Arbeiterfestspiele vor. [...] Das Erstaunlichste: Fast alle Filme Bernd Maywalds wurden für wert befunden, am zentralen Wettbewerb in Schönebeck teilzunehmen. Die Volljury bescheinigte dem jungen Tontechniker Phantasie und großes Können“. 1965 erhielt BERLIN SPEZIAL eine Silbermedaille auf dem VIII. Amateurfilmwettbewerb der DDR, Eisenhüttenstadt.

<sup>4</sup> Gespräch des Autors mit Bernd Maywald in Jüterbog, 3.5.2012.

<sup>5</sup> Die Berolina-Produktion wurde vom Progress-Filmverleih importiert und ab 4.2.1955 in den DDR-Kinos gestartet; die entsprechende Aufnahme aus *SCHUL-ARBEITEN* kann also frühestens am 4.2.1955 entstanden sein.

Schüler zum Thema „Thomas Mann“ vor die Klasse, er soll etwas aufsagen, bleibt aber sprachlos, setzt sich resigniert und macht eine abwehrende Geste. Maywald schließt seine kleine Alltagsstudie mit dem Titel: „Das Ende vom Lied heisst 5“. Obwohl noch als Stummfilm gestaltet und als Gesellenstück zu bezeichnen, sind hier bereits Merkmale seiner folgenden ausgereiften und mit Ton ausgestatteten Amateurfilme sichtbar: ein zügiger Erzählfluss, der durch kurze Schnitte und Handkameraeinstellungen forciert wird; eine unpathetische, ein wenig ironische, aber keinesfalls beherrschende Handlungsanlage sowie intelligente Rückblenden und assoziative Motive, etwa ein Sekundenbild auf eine Erste-Hilfe-Tafel mit den Telefonnummern von Volkspolizei und Feuerwehr, als dem Schüler bei der mündlichen Leistungskontrolle nichts zu Thomas Mann einfallen will. Auch ist hier bereits Maywalds Fokus auf den eigenen Alltag, auf Freizeit und Jugendkultur vorgeprägt.

Noch in den 1950er Jahren entdeckte Maywald den Animationsfilm, um seine kleinen, zunächst im Privaten angesiedelten Geschichten verknüpft und verfremdet umzusetzen. Seine Studentenzeit in Karl-Marx-Stadt dürfte der Hintergrund für AN JEDEM ABEND DASSELBE (1956–58) gewesen sein, in dem er auf die einfachste und historisch früheste Animationsfilmtechnik, den Sachtrick, zurückgriff, um in etwas mehr als zwei Minuten einen gewöhnlichen Abendausgang in der Studentenbude zu komprimieren: Der Füller schließt sich, Lehrbücher klappen zu, der Kassensturz ergibt wenige Pfennige, ein letztes Glas mit Hochprozentigem dient als Schlaftrunk. Elegant gelingt es Maywald hier, seine Person unsichtbar und dennoch im Kader präsent zu halten – durch Kleidungsstücke und sich wie von Geisterhand bewegende Gegenstände: Kopfkissen, Bettdecke, Armbanduhr, Wecker.

Während seiner beruflichen Zwischenstation im Industrierwerk Ludwigsfelde suchte Maywald Kontakt zum dortigen Fotozirkel und gründete aus ihm heraus eine Amateurfilmgruppe. Laut den Strukturvorgaben des organisierten Amateurfilms in der DDR fungierte die Betriebsgewerkschaftsleitung als Träger, das Studio war damit nicht frei von Anforderungen übergeordneter Ebenen im Industrierwerk, etwa dem Wunsch, interne Ereignisse und Höhepunkte zu dokumentieren, Rationalisierungen zu begleiten oder für den Arbeitsschutz zu werben. Das kurzlebige Studio beschäftigte sich offenbar mit nur einem einzigen Projekt, dem Film NUR HILFSARBEITER, der Qualifizierungsangebote des Werkes behandeln sollte, aber unvollendet blieb. Auftragsfilme dieser Art waren Maywalds Sache nicht, in seiner Filmografie tauchen sie nicht auf.

Mit dem Wechsel zum DDR-Fernsehen 1959 verließ Maywald das Studio in Ludwigsfelde und schloss sich dem Schmalfilmclub Berlin an. Unter dem Schirm des Kulturbundes fand er hier eine lose Gemeinschaft von „Einzelamateuren“ vor, die sich durchaus als Autorenfilmer verstanden und ihre Filme deshalb stets individuell signierten und zu Wettbewerben einreichten. Gemeinsam schafften sie Technik an, verwalteten und nutzten diese, unterstützten sich gegenseitig und tauschten sich aus. Im Schmalfilmclub trafen sich unter anderem Karl-Heinz

Straßburg, Oberarzt und bis 1958 Vorsitzender des Zentralen Fachausschusses Schmalfilm im Kulturbund, der Augenprothetiker Helmut Müller-Schmoß sowie Hans Opitz vom Laienkabarett „Die Brummbären“.<sup>6</sup> Mit dem Schmalfilmclub assoziiert waren daneben die Drogistin, Fotografin und Biologiefilmerin Ingeborg Tölke sowie ab etwa 1965 der Solo-Bassist der Deutschen Staatsoper Horst Butter und seine Frau, die DFF-Kostümbildnerin Angelika Butter.<sup>7</sup> Liberale Grundhaltungen und eine intellektuell-freigeistige Atmosphäre bestimmten das Clubleben und bestärkten Maywald offenbar, mit Hilfe dieser Gruppe seine Projekte umzusetzen.

**Unterwegs auf dem Balkan und in der Bundesrepublik.** Da der junge Tonassistent und Amateurfilmer viel reiste, ihn Alltag und Geschichte der erkundeten Gegenden interessierten, lag es auf der Hand, seine 8mm-Kamera stets mitzuführen, viel zu drehen und dabei Filmideen zu entwickeln, die sich vom üblichen Reisefilm-Kanon unterschieden. Der steigende technische wie künstlerische Anspruch an seine Arbeiten trat vor allem auf der Tonebene hervor, denn Maywald integrierte nun mit einem transportablen Band-Rekorder aufgenommene O-Töne, passend montierte Musik und einen zumeist persönlichen Kommentar, den er selbst einsprach oder dazu Berufskollegen beim DFF wie Gerhard Scheumann, Herbert Guthke, Hans-Georg Thieß und Horst Lehn gewinnen konnte.

Eine Nähe zu konventionellen Reisereportagen weisen vor allem seine beiden Schwarzweißfilme über den Balkan auf – das Besondere sind hier die Sujets selbst: So ist *SHQIPERIA TOUR* (1960) vielleicht das einzige unzensurierte Filmdokument jener Jahre über das sich zusehends abschottende Albanien; *AUTO-STOP* (1961) beschreibt dagegen das für DDR-Bürger ab 1962 versperrte Jugoslawien (konkret die Küstenstraße von Puran nach Split nebst Sehenswürdigkeiten) und thematisiert zugleich die zwar populäre, doch offiziell wenig gelitene Fortbewegungsform des Trampens. Maywald hatte eine Jugendtourist-Reise gebucht, sich dann aber einige Tage „abgeseilt“, um auf eigene Faust Land und Leuten näher zu kommen – per Anhalter. Den Film über seine Albanien-Tour vom Sommer 1960 versah er mit dem Untertitel „Kleines Land – grosse Herzen. Minarette an der Adria. Land ohne Snobs“, was bereits auf einen zivilisationskritischen Akzent hindeutet. Laut Kommentar fand er ein Land zwischen „Mittelalter und Turmdrehkran, Muli und Sechs-Tonner, Moschee und Universität“ vor. Zwar wünschte sich Maywald eine schnellere Entwicklung zu mehr Wohlstand, wofür Tirana mit seinen breiten Straßen und seiner modernen Universität stehe; jedoch habe er gerade bei den einfachen Leuten eine bisher nicht gekannte ehrliche Gastfreundschaft

<sup>6</sup> Sichtungsprotokoll der TV-Sendung GREIF ZUR KAMERA, KUMPEL! (14. Folge) vom 30.4.1961 (Deutsches Rundfunkarchiv, Fernseharchiv, Standort Babelsberg). Zu Straßburg vgl. Dennis Basaldella: *Amateur kommt von „amare“: Zum filmischen Werk des DDR-Amateurfilmers Dr. Karl-Heinz Straßburg*. Seminararbeit, Fachhochschule Potsdam 2011.

<sup>7</sup> Gespräch des Autors mit Angelika Butter in Berlin, 14.2.2012.

erlebt („Ich komme mir ärmlich vor mit meinem zivilisierten Egoismus.“). Auch freute er sich über den noch abwesenden Massentourismus mit seinem „Andenken-Nippes“, schweifte durch verwaiste, archaisch anmutende Gemäuer in Skanderbegs Herrschersitz Kruja. Nur kurz schwenkt Maywald über das neu erbaute Hotel „Adriatik“ in Durres mit seinem Strand, der abgesteckt war unter anderem für DDR-Touristen, die für Albaner „gleichsam aus dem vollendeten Wohlstand“ kamen, so der Kommentar im Film.

Ziele innerhalb Deutschlands steuerte Maywald mit dem ersten und leistungsschwächsten Moped aus DDR-Produktion, dem SR 1, an. 1963 widmete er seinem im Oktober 1956 erworbenen, liebgewonnenen Gefährt den Film EHRENRETTUNG FÜR EINEN KLAPPRIGEN ZENTNER, integrierte in das unkonventionelle Zweirad-Porträt auch Orte an Rhein, Main und Donau, die er vor dem 13. August 1961 besucht hatte, eine durchaus heikle Angelegenheit, zumal er die westdeutschen Städte Mainz und Regensburg in einem Atemzug mit seinen DDR-Stationen nannte und visualisierte. Auf dem VIII. Zentralen Amateurfilmwettbewerb der DDR 1965 erhielt EHRENRETTUNG FÜR EINEN KLAPPRIGEN ZENTNER dennoch ein „Diplom für die originelle Idee“. Der Film habe bewiesen, „dass technische Gegenstände zum ästhetischen Gegenstand werden können, Erlebnisse vermitteln, wenn eine Idee vorhanden ist.“<sup>8</sup> Maywald hatte den Einfall, bei den Reisen geschossene Dias als Standbilder zu verwenden und diese Schnappschüsse mit Flachtrick-Sequenzen von sich und seinem Moped zu einer heiter-ironischen Montage zu verknüpfen, zu einem Dia-Vortrag eigener Art.<sup>9</sup> Nicht weniger originell war der Kommentar, den der bekannte Rundfunk-, Film- und Fernsehsprecher Hans-Georg Thieß besorgte. Zu einer Delle in der Tachoverkleidung, die von der verbogenen Hupe nach einem Unfall stammte, hieß es etwa: „Hier war mal der Tacho samt Scheinwerfer bei der Hupe zu Besuch.“

**Selbstreferenziell auf Nebensächliches geschaut.** Zwei weitere Merkmale der Amateurfilme von Bernd Maywald lassen die tiefer in heimatische Landstriche und ihre Geschichte eintauchenden Kurzdokumentationen HERBST DAHME (1960) über den Fluss Dahme südlich von Berlin sowie BASALT-STICKEREI (1964) über Burg Stolpen erkennen. Zum einen sind es klug gesetzte selbstreferenzielle Einschübe an das Medium Film, die auflockern, unterhalten und zum Beispiel in BASALT-STICKEREI dem Entree den entscheidenden Schub verleihen: Die erste Einstellung zeigt wogendes Gras, der Kommentar (vom Profisprecher Herbert Guthke) verlaublich zutreffend: „Das hier ist nur ein begraster Straßenrand. Aber wenn die Kamera ein wenig hochschwenken würde, kämen wir dem Thema der nächsten Viertelstunde schon ein wenig näher.“ Worauf das Bild nach oben fährt

<sup>8</sup> Beurteilung, Diplom für originelle Idee, VIII. Amateurfilmwettbewerb der DDR 1965, 11.6.1965 (Filmmuseum Potsdam, Sammlungen, Schriftgut, Amateurfilm, Bernd Maywald).

<sup>9</sup> Die Dias lagen im Original in Farbe vor, erschienen im Film aber materialbedingt nur in Schwarzweiß. Bei der Digitalisierung des Films 2013 hat Maywald die Dias farbig eingefügt.

und am Horizont schemenhaft eine Erhebung sichtbar wird. Guthke weiter: „Ja, das winzige nebulöse Etwas in der Ferne soll es sein. Wahrscheinlich müssen Sie zweimal hinschauen, um es einmal zu sehen.“ Darauf überblendet die Totale wie in einem schnell gezogenen Zoom zur Nahansicht von Burg Stolpen. Der Kommentar resümiert zufrieden: „Aber nützen wir die Filmtechnik, so erkennt man schon besser, um was es sich handelt, eine Stadt mit einer Burg.“<sup>10</sup> Zum anderen verraten allein die Themen der beiden Filme – das eher düstere Stolpen, die einzige hiesige Basaltburg, sowie das nicht gerade berühmte Flüsschen Dahme – Maybachs Affinität zum vermeintlich Nebensächlichen. Umso mehr wurden diese peripheren Orte zur Spielwiese, um wie zufällig Alltäglichkeiten einzufangen, auch solche, die es bald nicht mehr geben sollte, so in *BASALT-STICKEREI* ein Milchhändler mit Pferd und Wagen, ferner die zahlreichen privaten Geschäfte am Markt von Burg Stolpen vom Uhrmacher bis zur Gerberei. *HERBST DAHME* indes bringt mehrfach die traditionelle, nicht maschinisierte Landwirtschaft vors Objektiv, etwa die Heubergung von Hand. Ochsenkarren und Pferdewagen bestimmen das Bild und nicht Traktoren. Hinzu kommen – vor allem im ersten Teil – weitere idyllisch anmutende Lebens-Oasen, gemächlich schleusende Binnenschiffer, der spielende Hund an Bord und immer wieder heruntollende Kinder.

Der Hang zum Nebensächlichen und zum Verarbeiten privater Erlebnisse hatte bei Maywald nichts mit Weltferne und politischem Desinteresse zu tun, davon zeugt nicht zuletzt eine Sequenz in *HERBST DAHME* mit einem durchschossenen Wehrmachtshelm, den er auf einem Waldweg bei Halbe vorfand: „An einem kleinen See wird sie [die Dahme] plötzlich ernst. Sie erinnert mich hier an den totalen Endsieg des tausendjährigen Reiches. [...] Zufällig stoßen wir auf dieses Stück Blech.“

Die Sinnlosigkeit von Krieg und Aufrüstung – am Beispiel der Kesselschlacht von Halbe im April 1945 und erst recht im Atomzeitalter – beschäftigte Maywald auch in anderen Filmen. In *ZWEI STÄDTE* (1961) bediente er sich einer ungewöhnlichen und hypothetischen Konstellation, denn anhand des vor 650 Jahren verlassenen brandenburgischen Dorfes Blumenthal bei Prötzel, an das nur noch ein paar Steine erinnern, beschrieb er die Möglichkeit, dass durch einen Atomkrieg das heute pulsierende Berlin in 50 Jahren genauso ausgelöscht sein könnte. Der Film endet mit dem von Gerhard Scheumann eingesprochenen Aufruf „Noch haben wir die Wahl“ und war damit geeignet, so die Presse damals, „den Zuschauer aufzurütteln, etwas für den Frieden zu tun.“<sup>11</sup> An den Schluss stellte Maywald eine kontrastierende Bild-Ton-Collage, in der West-Berlin als Hort der Dekadenz gezeichnet wird, während im Osten der Aufbau vorangeht. Befand er sich mit dieser Interpretation im Einklang mit der DDR-Politik, so bewegte er sich mit der

<sup>10</sup> Den Gegenstand Film hatte Maywald bereits in der kurzen Sachanimation *WIR ZEIGEN* (1956–59) gewählt, in der er in zwei Minuten mittels Toncollage und Buchstaben-Ulk vermeidbare Fehlerquellen beim Dreh eines Titelvorspanns ansprach.

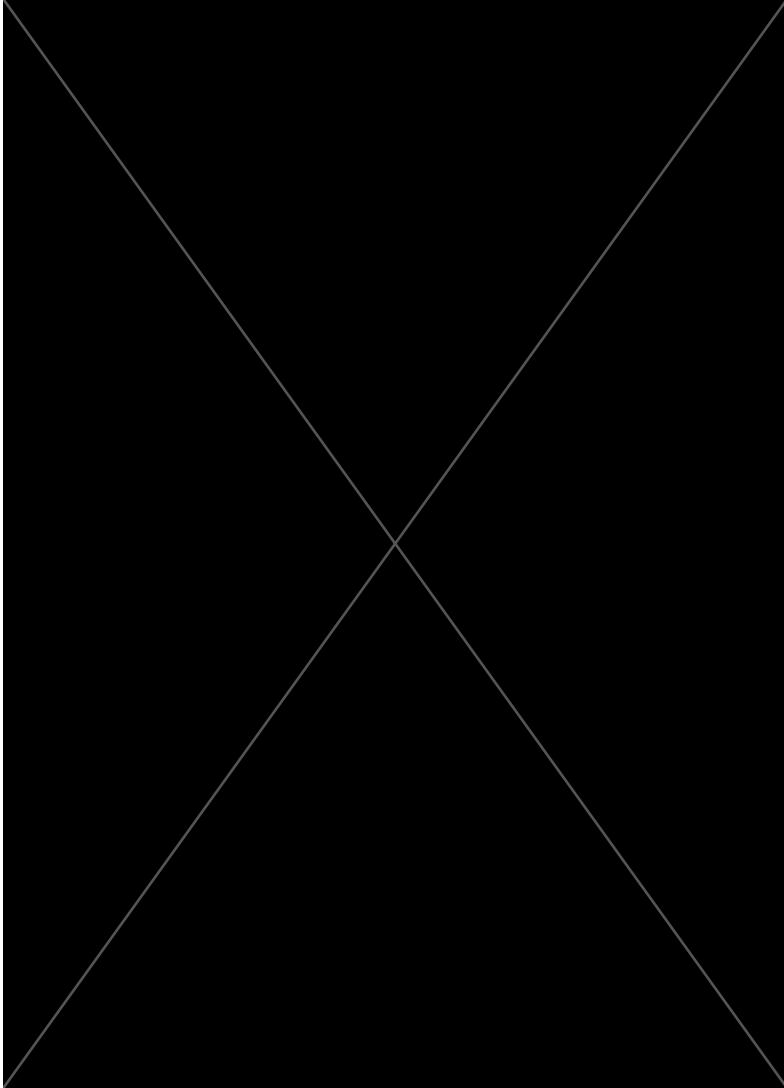
<sup>11</sup> *Berliner Zeitung*, 20.5.1962.

Flachtrick-Satire ACH BITTE EINEN AUGENBLICK (1959) eher am Rande des Genehmen, kritisierte er hier doch die häufig anzutreffende Praxis von Versammlungen mit ausschweifenden, ermüdenden Reden. Das Schlussbild zeigt eine Waage mit dem Schriftzug „Sozialismus?“ und zwei Gefäßen, beschriftet „Lokale Tat“ und „Globale Rede“. Schnell schlägt der Zeiger aus zur lokalen Tat und über der Waage steht nun „Sozialismus!“

**Technische Tüfteleien.** In seinem Beruf als Mischtonmeister beim DFF war Maywald umfassend mit den Verfahren professioneller, das heißt vor allem bildsynchroner Tonherstellung vertraut. Bereits Ende der 1950er Jahre verwendete er in seinen Amateurfilmen das im Handel erhältliche Zweiband-Tonsystem für 8mm-Filme, bestehend aus einem Bandgerät für 6,35mm breites unperforiertes Tonband, einem 8mm-Projektor sowie einem Tonkoppler, Typ „Weimar Ton“. Das Band trieb die Führungsrollen des Tonkopplers an, und über die flexible Welle wurde das Drehmoment auf den Projektor übertragen, sein Motor dadurch entsprechend einreguliert. Eine bildsynchron akustische Ebene konnte damit nicht produziert werden, deshalb beschränkte sich Maywald auf Kommentar, Geräusche und Musik: „Der Film muss im nicht unterbrechbaren Durchlauf vertont werden. Bei Versprechern oder sonstigem Mißgeschick ist wieder von vorn anzufahren. Wiederholungen innerhalb des Ablaufs sind also nicht möglich. [...] Das Projektorgeräusch stört beim Vertonen, und ein exakter Synchronlauf ist nicht unbedingt gewährleistet. Banddehnung und -schlupf verändern den ursprünglichen Gleichlauf.“<sup>12</sup> Unter diesen Umständen musste auch jeder Versuch scheitern, 8mm-Filme bereits während der Bildaufnahme, sozusagen live, mit Synchronon zu versehen – für Maywald eine Herausforderung, 1964 eine solche Technologie selbst auszutüfteln und praktisch zu testen. Zurückgreifen konnte er dabei auf das seit 1961/62 von der VEB Filmfabrik Wolfen angebotene perforierte Magnetband CPR 50 P6. „Da die Perforation dieses Bandes bei 9,5 cm/s genau der Bildfrequenz 16 B/s (Lochabstand) entspricht, kann der Ton aufs Bild genau angelegt werden.“<sup>13</sup> Aufwändige Umbauten erforderte die Kameraeinheit. Maywald nutzte ein Batterietonbandgerät „Bändi“, eine Kamera AK 8 und einen Tonkoppler „Weimar Ton 2“, modifizierte die Geräte mit Hilfe der Berliner Feinmechanikfirma Orban. Zunächst musste der AK 8-Federwerksantrieb durch einen Elektromotor ersetzt, ferner ein Untersetzungsgetriebe nebst Anschluss für die biegsame Welle montiert und der Tonkoppler-Widerstand an den Kameramotor angepasst werden. Es folgte das Verbinden aller drei Geräte (Bleche, Schrauben) sowie das Einrichten der Energieversorgung des Kameramotors (über den Akku des „Bändi“). Die drei wesentlichen Synchronenelemente des Films könnten nun im

<sup>12</sup> Kurt Heine: Synchron mit Hilfe des Laufbetrachters. In: *Fotokino-Magazin*, Nr. 12, 1967, S. 376.

<sup>13</sup> Bernd Maywald: Tonkopplung AM 8 – Weimar Ton. In: *Fotokino-Magazin*, Nr. 10, 1965, S. 312.



Selbstbau-Tonfilmkamera von Bernd Maywald, Ende 1964, hergestellt mit Unterstützung der Berliner Firma Orban, bestehend aus 8mm-Kamera AK 8, Tonkoppeler Weimar Ton 2 und Batterietonbandgerät Bändi; mit Mikrofon RFT DSP M64 und „Lichtklappe“ (Synchronzeichen) als Taschenlampe: leuchtende Lampe zeigte Synchronlauf von Kamera und Tonbandgerät an (Sammlungen des Filmmuseums Potsdam)

8mm-Bereich Einzug halten, schrieb Maywald im *Fotokino-Magazin* von Oktober 1965: „Im Rhythmus von Musik geschnittenes Bild, [...] Playback (mit Playback-Klappen) gedrehte Musiktitel, in denen die spielenden oder singenden Interpreten zu sehen sind [sowie] (mit Klappe) gedrehte Volltoneinstellungen“.<sup>14</sup>

Drei Filme von Bernd Maywald belegen die ästhetischen Möglichkeiten dieser Tonfilmtechnologie, wobei *SYNCHRON IM WALDE* (1967) als heiterer Demonstrationsfilm für Kamera und Projektor angelegt ist, der künstlerisch gegenüber *BERLIN SPEZIAL* (1965) und *ZWEI VERSUCHE* (1966) etwas zurückfällt. O-Ton-Dialoge, Bild-Ton-Synchronität und der zur Musik taktgenaue Bildschnitt sind auffällige Merkmale der Filme. Zudem stechen die beiden letztgenannten Titel durch die Präsenz des „Diana Show Quartetts“ hervor, einer Beat-Formation um den späteren Schlagersänger und Entertainer (Jo)Achim Mentzel (1946–2016). Maywald hatte die Gruppe bei Auftritten kennengelernt und bei einem Treffen im Berliner Jugendklub „Freundschaft“ in der Fredersdorfer Straße von den Filmprojekten überzeugt. In *BERLIN SPEZIAL* gelang eine Persiflage auf den vor allem bei Familienfilmern beliebten Städtefilm, in dem Sehenswürdigkeiten wie Postkarten abgelichtet werden. Diese touristischen Highlights sind zwar im Mittelteil kurz eingeblendet, den Film dominieren aber endlos erscheinende, dynamisch montierte Straßenszenen zu Gitarrenbeat, die die kurven- und baustellenreiche Fahrt ins Zentrum illustrieren – offenbar eine Berliner Spezialität. Satirisch wirken ebenso Szenen mit Verkehrsmitteln und eilenden Passanten: Die Kommentatorin weist dazu auf die gut abgestimmten Berliner Fahrpläne hin.

**„Der Versuch eines Versuches“. Oder: Beatmusik in der DDR.** Auch in anderer Hinsicht gibt sich *BERLIN SPEZIAL* explizit als Maywaldsches Werk fernab jeder Hochkultur aus. Zu nächtlichen Leuchtreklamen ertönt nur kurz klassische Musik, denn „dazu ist unser Film nicht seriös genug“. Schnell setzen wieder Gitarrensounds vom „Diana-Show-Quartett“ ein, das sich auf einer improvisierten Bühne postiert hat, den Titel „Warum gehst Du an mir vorbei“ interpretiert und dabei seine Instrumente wie die „Rolling Stones“ gebraucht. Maywald führte damit dem Musikclip verwandte Ästhetiken in den DDR-Film ein, der Begriff „Rockvideo“ ist allerdings hierfür ungenau.<sup>15</sup>

Nachdem die DDR-Staatsmacht gegen die zunächst unter anderem von der FDJ befürwortete Beat-Bewegung einschritt, kam es zu Protesten bei der Leipziger Beat-Demonstration am 31. Oktober 1965 (in diesem Bezirk fielen 54 von 58 registrierten Bands unter ein Verbot).<sup>16</sup> Die Maßnahmen wurden danach auf andere

<sup>14</sup> Ebd., S. 311–312.

<sup>15</sup> Vgl. Bernd Lindner: *DDR Rock & Pop*. Köln 2008, S. 54.

<sup>16</sup> Vgl. Bernd Lindner: Poster, Poster an der Wand ... Zum (Ab)Bild von Rockmusik und -musikern in DDR-Zeitschriften. In: Sascha Trültzsch, Thomas Wilke (Hg.): *Heißer Sommer – Coole Beats. Zur populären Musik und ihren medialen Repräsentationen in der DDR*. Frankfurt a.M. 2010, S. 21–22.

Musikgruppen ausgeweitet, so auf das „Diana-Show-Quartett“. Die Spiellizenz war ausgelaufen, einige Mitglieder waren zur NVA einberufen, weitere Auftritte damit verhindert worden. Daraufhin schickte sich Maywald im Herbst 1966 an, mit ZWEI VERSUCHE eine Rehabilitation der gescholtenen Band zu versuchen. Am Anfang extrahierte er die Verleumdungen des Satireblattes *Eulenspiegel* von Oktober 1965 gegen die „Dianas“ zum Zwischentitel „Drei Gitarren, Schießbude, zwei Säulenlautsprecher. Akustisches Porträt einer Schrottrfräse, dreifach verstärktes Marktschreierenglisch“,<sup>17</sup> ließ Impressionen von einem Freilichtauftritt vor dem Rathaus Lichtenberg folgen, brachte den Sound der Band direkt mit der abzulehnenden Beatles-Welle in Verbindung, um eine Lösungsvariante zur Disposition zu stellen: die Band aufzulösen.

Maywald gab sich mit diesem Ergebnis jedoch nicht zufrieden, startete im Film nun „den Versuch eines Versuches“, führte Beweise dafür an, dass das „Diana-Show-Quartett“ auch „richtige“ Musik und vor allem in Deutsch intonieren könne. Inhaltlich mäßigte er die Textinhalte und den Gitarrensound, setzte auf die seriöse Erscheinung – so sang Schlagzeuger Wolfgang Ruhl eine deutsche Version des Hits „The House of the Rising Sun“, und Sänger und Gitarrist Dieter Schwarz sowie Achim Mentzel traten in NVA-Uniform vor die Kamera. Vor allem kam es Maywald darauf an, eigene Arrangements der Band (u. a. „Abschied vom D-Zug“) zu präsentieren und sie mit taktgenau geschnittenen Filmsequenzen aufzuwerten. Am Schluss fahren die Musiker mit der U-Bahn zum Titel „Das Wort von ihr“ von der Hochbahnstrecke auf der Schönhauser Allee ins Dunkel des Tunnels hinein.

Bernd Maywald beendete seine Amateurfilmlaufbahn 1967, nachdem er mit ZWEI VERSUCHE politisch angeeckt war. Das „Diana-Show-Quartett“ selbst wurde nicht wiederbelebt. Zur gleichen Zeit profilierte sich Maywald als Fernsehregisseur dokumentarischer Reportagen und konzipierte die erste ostdeutsche TV-Rocksending *DIE NOTENBANK* (1969–72). Später war er noch Songtexter, Windmühlenrestaurator und Buchautor.<sup>18</sup> Sein Leben verlief und verläuft weiter „konsequent zickzack geradeaus.“<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Vgl. Kamm drüber: Die Haarlekinne von Lichtenberg. In: *Eulenspiegel*, 3. Oktoberheft 1965, S. 8–9.

<sup>18</sup> Bernd Maywald: *Besichtigung einer Windmühle. Eine verdrehte Geschichte*. Berlin 1986 (zweite Auflage 1990).

<sup>19</sup> <http://www.bernd-maywald.de>, 11.9.2016.

#### **WIR ZEIGEN**

DDR 1956–59 / Buch und Regie: Bernd Maywald / Normal 8mm, s/w, Ton, 2'

#### **SCHUL-ARBEITEN**

DDR 1954–55 / Buch und Regie: Bernd Maywald / Normal 8mm, s/w, stumm, 7'35"

#### **AN JEDEM ABEND DASSELBE**

DDR 1956–58 / Buch und Regie: Bernd Maywald / Normal 8mm, s/w, stumm, 1'49"

#### **ACH BITTE, EINEN AUGENBLICK**

DDR 1959–62 / Buch und Regie: Bernd Maywald / Normal 8mm, s/w, Ton (Musik), 4'11"

#### **ZWEI STÄDTE**

DDR 1961 / Buch und Regie: Bernd Maywald / Sprecher: Gerhard Scheumann / Normal 8mm, s/w, Ton, 6'25"

#### **EHRENRETTUNG FÜR EINEN KLAPPRIGEN ZENTNER**

DDR 1963 / Buch und Regie: Bernd Maywald / Sprecher: Hans-Georg Thieß / Normal 8mm, s/w, Ton, 5'12"

#### **LIED OHNE WORTE**

DDR 1967 / Buch und Regie: Bernd Maywald / Normal 8mm, s/w, Ton, 2'26"

#### **SYNCHRON IM WALDE**

DDR 1967 / Buch und Regie: Bernd Maywald / Darsteller: Ina und Helmut Müller-Schmoß / Normal 8mm, s/w, Ton, 7'52"

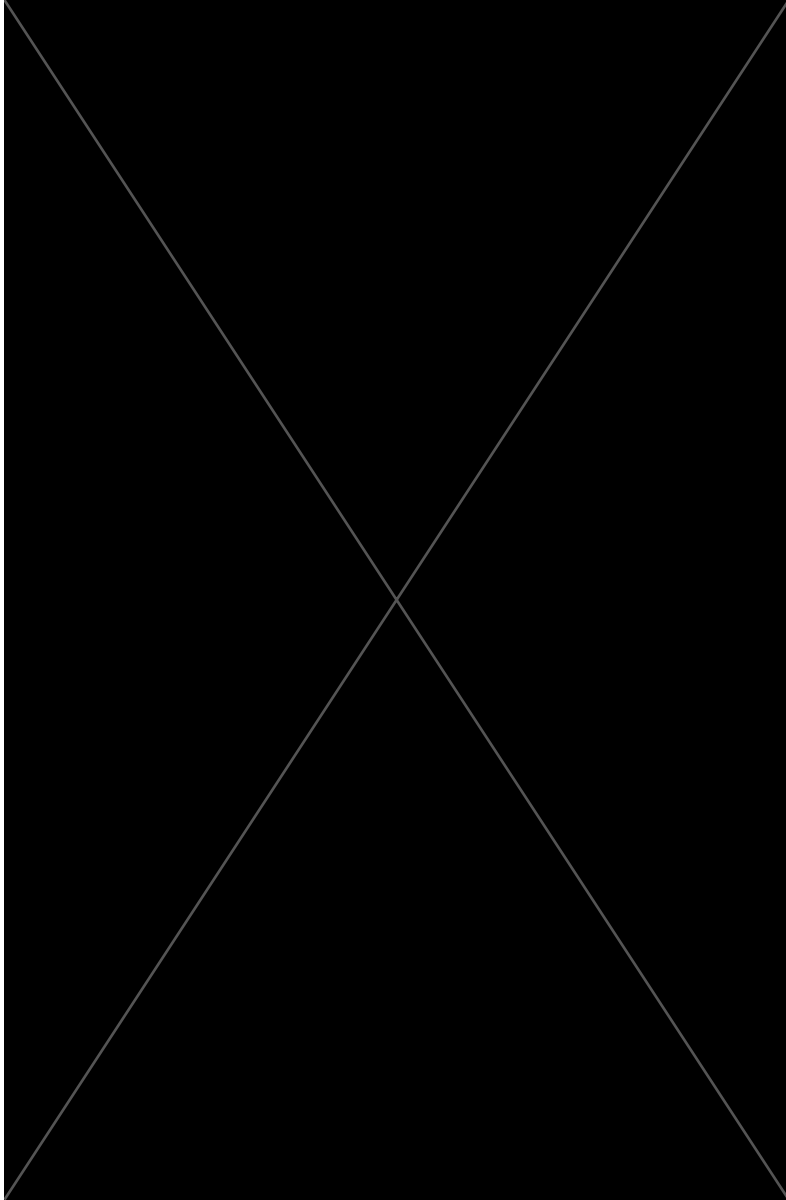
#### **BERLIN SPEZIAL**

DDR 1965 / Buch und Regie: Bernd Maywald / Darstellerin: Dorle Schröter / Mitarbeit: Helmut Müller-Schmoß / Beleuchtung und Schnitt: Wolfgang Meyer / Normal 8mm, s/w, Ton, 12'50"

#### **ZWEI VERSUCHE**

DDR 1966 / Buch und Regie: Bernd Maywald / Mit: Alfred Ansin, Joachim Mentzel, Wolfgang Ruhl, Dieter Schwarz, „Rita“ / Songtexte: Hans Koplowitz / Kompositionen: Dieter Schwarz („Abschied vom D-Zug“), Bernd Wefelmeyer („Das Wort von ihr“) / Technische Unterstützung: Firma Orban Berlin, Dieter Neumann, Wolfgang Degner, Dieter Schwarz, Erich Ebel, Walter Nehring, Helmut Müller-Schmoß / Normal 8mm, s/w, Ton, 15'10"

Alle Kopien: Filmmuseum Potsdam (digital von Normal 8mm mit separatem Ton von Magnetband, 6,35mm)



Szenenbilder aus OSTBAHNHOF (Abb. 1–4), GESCHIEDEN (Abb. 5–6) und FRANK (Abb. 7–8)

**Anne Barnert**

## **Anamnesen der DDR**

### **Hans Wintgens Dokumentarfilme zwischen 1977 und 1987**

**FilmDokument 177, 1. Oktober 2015**

Bis heute wird der Kanon des DDR-Films von den vergangenen kulturpolitischen Interventionen geprägt. Zu den langfristigen Zensurfolgen gehört, dass der Dokumentarfilmregisseur Hans Wintgen bis heute unbekannt geblieben ist. In den 1980er Jahren hingegen galt er seiner Generation der Filmstudenten als zukünftiger „Genius des DDR-Dokumentarfilms“<sup>1</sup> – eine Einschätzung, zu der jedoch nur Insider gelangen konnten. Trotz seiner Anstellung am DEFA-Studio für Dokumentarfilme (1981–1991) unterlag er de facto einem Berufsverbot: Die wenigen Filme, die Wintgen drehen konnte, wurden nicht abgenommen oder wurden nicht gezeigt. Seine Filmvorschläge wurden abgelehnt, Aufführungen, Rezensionen, Delegierungen zu Festivals oder der Verkauf ins Ausland nicht zugelassen. Daher konnte ihn weder das internationale noch das DDR-Publikum als Filmregisseur kennenlernen.

**Hingehen, wo es weh tut.** Man könnte sich fragen, was das Provozierende an Hans Wintgens Filmen gewesen ist. Denn eigentlich sind es stille, zurückhaltende Filme. Sie sind von einem Interesse am DDR-Alltag und an scheinbar gewöhnlichen Biografien geprägt, an Außenseitern, die aus dem Netz des gesellschaftlichen Miteinanders gefallen sind. Ob es sich um nicht-realisierte Filmprojekte zu Themen wie Suizid, Adoption oder Krebserkrankung handelte oder um realisierte Filme über Alkoholismus, Jugendstrafvollzug, die hohen Scheidungszahlen in der DDR, den Umgang mit Sterben und Tod oder die Frage, ob Kinder so reglementiert aufwachsen sollten, wie es in Wintgens Kindergartenfilm zu sehen ist – all das waren unbequeme, ungeliebte oder auch unerwünschte Themen, nicht selten Tabus.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> So der Kameramann Peter Badel im Gespräch mit der Autorin am 27.2.2015. Badel weist auch darauf hin, dass Thomas Heise und Helke Misselwitz damals noch „eine ungebrochene Zielsetzung in Richtung Spielfilm planten und erst unter den jeweiligen Umständen [...] zu den bedeutenden Dokumentaristen wurden, die sie heute sind.“ (E-Mail an die Autorin vom 6.4.2016).

<sup>2</sup> Vgl. zu Wintgens Film *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* (1985): Anne Barnert: *Staatliche Filmdokumentation. Geschichte und Idee einer Filmproduktion für die Zukunft*. In: Anne Barnert (Hg.): *Filme für die Zukunft. Die Staatliche Filmdokumentation am Filmarchiv der DDR*. Berlin 2015, S. 29–157, hier S. 122–125.

Dennoch geht es in seinen Filmen nicht um unmittelbare Sozial- und Gesellschaftskritik. Die Filme des ausgebildeten Psychologen und Rehabilitationspädagogen zielen nicht auf ‚Diagnose‘ und noch weniger auf ‚Therapie‘. Sie können vielmehr als ‚Anamnesen‘ der DDR-Gesellschaft bezeichnet werden. Als solche wären sie eher Erhebungen zu einem Problem, das als ‚Krankheit‘ vage bereits erkannt ist und das als individuelle Leidensgeschichte auch erzählt werden kann – das durch detaillierte Befragung und ausführliche Beobachtung als allgemeine Erscheinung aber erst fassbar gemacht werden muss.

Um dafür Raum zu schaffen, konzentriert sich Wintgen auf den Selbstaussdruck seiner Protagonisten in der Sprache. Im „eigenen sprachlichen Bild“, schreibt er in seiner Diplomarbeit 1981, solle deren Persönlichkeit sichtbar werden.<sup>3</sup> Film wird daher von Wintgen auf seine elementaren Mittel zurückgeführt. Kontraste und Effekte, Kommentar und Musik fehlen. Häufig sind dagegen lange Einstellungen, wenig Schnitte und eine verlangsamt agierende oder auch festgestellte Kamera. Möglicherweise liegt in dieser Ästhetik – neben den herausfordernden, schwierigen Themen – ein Grund dafür, dass Wintgens Filme so provozierend wirkten: Sie fragen keine bekannten ‚Wahrheiten‘ ab, sondern sie setzen auf die langwierige und vielschichtige „Wahrheit einer Begegnung“ (Bill Nichols), die vor der Kamera stattfinden kann, aber nicht muss.<sup>4</sup>

Hans Wintgens *OSTBAHNHOF* (DDR 1977), *GESCHIEDEN* (DDR 1986) und *FRANK* (DDR 1990) bezeichnen drei sehr unterschiedliche Zeitpunkte in seinem Filmwerk: 1977 eine erste Filmübung des Regiestudenten, 1986 der gescheiterte Versuch, einen Kompromiss mit der Zensur auszuhandeln, 1990 der Film, den er schon immer hatte drehen wollen. Nach einem Studium der Psychologie und Rehabilitationspädagogik hatte Wintgen an der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR in Potsdam-Babelsberg Regie studiert (1977–1981). Dieses zweite Studium endete mit einem Eklat um seinen Diplomfilm *JOHANNA JUST* (1981). Die Hochschulleitung verlangte Änderungen, die Wintgen ablehnte. Nur aufgrund der Fürsprache Konrad Wolfs erhielt er sein Regie-Diplom ein Jahr verspätet, doch noch: Die Urkunde wurde ihm an einer Bushaltestelle überreicht, denn eine Erlaubnis, die Filmhochschule zu betreten, die im Grenzgebiet zu West-Berlin lag, besaß er zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr.

Die an der Hochschule entstandene Filmübung *OSTBAHNHOF* ist einer der frühesten Filme Wintgens. Entsprechend der Aufgabenstellung drehte er ohne Ton. Aus seinen Beobachtungen von wartenden und sich verabschiedenden Menschen auf dem Berliner Ostbahnhof wurde eine Detailstudie zu Gesten, Mimiken und Verhaltensweisen. Die Aufnahmen intensivieren sich über acht Minuten hinweg, bis

<sup>3</sup> Hans Wintgen: *Die Sprache im Dokumentarfilm – dargestellt am Beispiel des Porträtfilms „Martha“ von Jürgen Böttcher und des filmischen Essays „Das weite Feld“ von Volker Koepp.* hff-Diplomarbeit, Fachrichtung Regie, 1.7.1981, Berlin-Potsdam, S. 15.

<sup>4</sup> Bill Nichols spricht von „the truth of an encounter“ in ders.: *Introduction to Documentary*. 2. Auflage. Bloomington 2010, S. 184.

zu einer Reihe von Einstellungen, in denen Menschen in direktem Blickkontakt mit der Kamera stehen, diese nicht nur fixieren, sondern auf sie auch reagieren. Die wechselnden Rollen, die sich dabei zwischen denen vor und denen hinter der Kamera ergeben, zeigen etwas von dem, was auch späteren Filmen Wintgens zu eigen sein wird – die Frage, wie Film, vermittelt durch die Kamera, Menschen nahekommen kann, und welche Haltung der Filmemacher dazu einnehmen sollte.

**Verzögerte Informationsvergabe.** Das Ziel, Menschen zu zeigen, wie sie ‚wirklich‘ sind, prägt auch *GESCHIEDEN* von 1986. Der 22-minütige Film porträtiert eine alleinstehende Frau mit zwei Kindern und besteht aus einem Vorspann, drei szenischen Einschüben und vier Gesprächen. Von diesen Gesprächen führte Wintgen zwei längere mit der Mutter – seiner wichtigsten Gesprächspartnerin im Film – und zwei kürzere mit dem Vater und dem älteren Kind. Zwischen die Interviews setzte er drei kurze Szenen, die er als „Beobachtungen“ verstand, die „sinnlich erlebte Erfahrungen“ abbilden:<sup>5</sup> eine Verabschiedung vom Vater, die Vorbereitung einer Mahlzeit ohne ihn, die neue Familie des Vaters. Eine besondere Rolle spielt eine weitere Szene, die zugleich der Vorspann ist und eine charakteristische Vorgehensweise Wintgens verdeutlicht: *GESCHIEDEN* beginnt mit dem anscheinend harmonischen Bild dreier spielender Kinder, Vater und Mutter sitzen auf dem Sofa. Dass diese Familie dennoch „unvollständig“ ist – so der von Wintgen kritisierte, juristische Sprachgebrauch<sup>6</sup> – erschließt sich dem Zuschauer erst nach und nach.

Diese Methode der hinausgezögerten Informationsvergabe, mit deren Hilfe schnelle Schlussfolgerungen, Urteile und Vorurteile durchkreuzt werden, ist auch für andere Filme Wintgens prägend. Aus seiner gesamten Filmarbeit spricht die Hoffnung, dass mit Hilfe des Films Fähigkeiten und Kenntnisse vermittelt werden könnten, die ‚wahrer‘ sind als die bestehenden Vorurteile – ob es sich um Geschiedene handelt, Alkoholranke oder Strafgefangene. Hans Wintgen selbst hat seine Vorgehensweise einmal so beschrieben: „Wir sind eigentlich nicht [dorthin] gegangen, um vordergründig irgendwelche Vorurteile bestätigt zu finden, sondern waren wirklich neugierig darauf, was wir vorfinden. Wir haben uns ganz stark zurückgenommen, wir haben beobachtet, haben auch nicht in irgendeiner Weise eingegriffen, und es sind lange, lange Beobachtungen, lange Einstellungen. Es ist alles unkommentiert, nur Originalton.“<sup>7</sup> Man begegnet in dieser

<sup>5</sup> Hans Wintgen: Führungslinie *Geschieden* (AT), o. D., S. 7. Unterlagen im Privatbesitz Hans Wintgens.

<sup>6</sup> Wintgen nutzte bei seinen Vorbereitungen zum Film die seit 1968 in mehreren Auflagen erschienene und aktualisierte Publikation *Kinder im Ehekonflikt* der Juristin Linda Ansorg (Berlin-Ost 1983) und bezog sich auf sie in seinen Konzeptionen zum Film.

<sup>7</sup> Deutscher Bundestag (Hg): *1. Öffentliche Anhörung zu dem Thema: „Erziehung zur sozialistischen Persönlichkeit“*. Bonn 1993 (Sitzung der Enquete-Kommission *Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland* des Deutschen Bundestages, 31), S. 110.

Selbstbeschreibung einem Interesse für das Vage und Unsichtbare, das im sozialen Alltag aber dennoch wirkungsvoll ist. In GESCHIEDEN sind es vor allem die szenischen Einschübe, die das in den Gesprächen Angedeutete zusammenzufassen, es atmosphärisch verdichten und ergänzen.

Ein früher Filmentwurf mit dem Titel „Wir sind geschieden“ lag schon im November 1982 vor. Zu dieser Zeit arbeitete Wintgen seit einem Jahr beim DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Produktionsgruppe „Kinder- und Jugendfilm“. Sein Debüt über einen Berliner Kindergarten wurde nicht abgenommen und galt seitdem als verboten. Auch sein nächstes Thema „Scheidung“ stieß auf Schwierigkeiten. „Wir sind geschieden“ war als Film über Vorurteile geplant, mit denen Scheidungskinder kämpften, „ein Dokumentarfilm für Kinder über das Auseinandergehen einer Familie aus der Sicht des Kindes“.<sup>8</sup> Unter den zuschauenden Kindern sollte bei den einen Verständnis geweckt werden; die anderen sollten Trost und Hilfe erhalten. Ziel des Filmes war es, eine eigentlich unbegreifliche Situation begreiflich zu machen und zu zeigen, dass ein guter, neuer Anfang möglich ist.<sup>9</sup>

Dies ist eine stark empathische, im Kern therapeutische Motivation. Auch an der Sicht des Sozialpädagogen Wintgen auf die Rolle der Erwachsenen im Film, besonders der Mutter, zeigt sich dieses Selbstverständnis: „Es ist nicht unsere Absicht, sie aus- oder abzufragen. Frau B. [...] wird bestimmen, was sie für mitteilenswert hält, was ihre Situation beschreibt, was ihr Leben charakterisiert. Hier liegt ihr Motiv, mit uns gemeinsam diesen Film zu realisieren: anderen ihre Erfahrungen mitzuteilen [...], vielleicht ein kleinwenig Lebenshilfe anzubieten.“<sup>10</sup>

Der letztlich realisierte Film GESCHIEDEN stellt eine stark gekürzte Zensurfassung dar. Wintgen selbst hat ihn als ein „eigentlich unverständliches Rudiment“ bezeichnet.<sup>11</sup> Es ist das einzige Mal, dass er Zensureingriffen zustimmte, um einen seiner Filme doch einmal in der Öffentlichkeit zu sehen. Im „Jahresbericht 1987“ des Dokumentarfilmstudios ist dennoch zu lesen, GESCHIEDEN erfülle die in den Film gesetzten Erwartungen nicht und stelle nur eine „Kompromissvariante“ dar.<sup>12</sup> Dass der Film in der Planabrechnung des DEFA-Studios als Kompromiss galt, zeigt, dass sich Wintgen gegenüber der Zensur längst nicht auf alle Forderungen eingelassen hatte: Als immer weitere Veränderungen gefordert wurden, teilte er dem Direktor des Dokumentarfilmstudios Ende 1985 schließlich mit, dass ihm weitere Kürzungen und Umstellungen nicht mehr möglich seien. Alles andere sei „Substanzverlust“; er trage auch eine Verantwortung für die in seinem Film

<sup>8</sup> Hans Wintgen: Exposé *Wir sind geschieden* (AT), 9.11.1982, S. 1. Privatbesitz Wintgen.

<sup>9</sup> Ebd., S. 2.

<sup>10</sup> Wintgen: Führungslinie, S. 7.

<sup>11</sup> Gespräch Wintgen mit der Autorin, 3.9.2015. An den bisher veröffentlichten Filmfassungen ist nicht ersichtlich, dass wesentliche Teile des Films fehlen.

<sup>12</sup> *Jahresanalyse des VEB DEFA-Studios für Dokumentarfilme. Produktionsjahr 1986*, Februar 1987. Bundesarchiv Berlin, DR 1 / 4716, S. 13.

Porträtierten.<sup>13</sup> Gerade dieser einzige seiner Filme, bei dem Wintgen Zensureingriffen zugestimmt hatte, wurde nun zum Anlass für das DEFA-Studio, ihn nur noch als Regieassistenten einzusetzen. Grund dafür, so wurde ihm mitgeteilt, sei seine „mangelnde Bereitschaft, Ratschläge anzunehmen“<sup>14</sup> – Zensurhinweise zu berücksichtigten.

Was war es, was in diesem Film über Partnerschaft, Ehe und Scheidung, über die Rollenverteilung der Geschlechter und über Auswirkungen dieser Konstellation auf die betroffenen Kinder nicht thematisiert werden sollte? Schon vor Beginn der Dreharbeiten war es nicht möglich gewesen, das Ende einer Ehe in Uneinigkeit oder die juristischen Aspekte einer Scheidung zu erzählen – allein der Begriff „Rechtsanwalt“ durfte nicht verwendet werden.<sup>15</sup>

Beim Blick auf die weitere Zensur des Films fällt auf, dass sie auf all jenes zielte, was Brüche und Konflikte innerhalb des kollektiven Gesellschaftsverständnisses andeutete: die Möglichkeit, „Haß“<sup>16</sup> gegenüber dem ehemaligen Partner zu empfinden, die Möglichkeit von Gewalt gegenüber Kindern, die Möglichkeit, dass der Getrenntlebende sein Interesse an den Kindern verlieren könnte. Auch individuelle Eigenheiten oder die einsamen Seiten eines Alltags, der allein bewältigt werden muss, wurden eingeebnet.<sup>17</sup> Einsamkeit etwa verdichtete sich in einer von der Zensur herausgeschnittenen Szene, die für Wintgen zentrale Bedeutung besessen hatte: Die alleinstehende Mutter übte hier auf einem leeren Parkplatz und vor tristem Hintergrund mit ihrem jüngeren Kind Fahrradfahren.<sup>18</sup> Einsamkeit war in dieser Szene zu einer jener „sinnlich erlebten Erfahrungen“ geworden, wie Wintgen sie für seine Filme suchte.

Immer wieder klagte die Leitung des DEFA-Studios für Dokumentarfilme über einen Mangel an Kurzfilmen. Auch Wintgen hatte im Juli 1985 einen Produktionsauftrag für einen kurzen Film mit einer Länge von 500 Metern erhalten.<sup>19</sup> Wie viele seiner Kollegen legte er schließlich einen weitaus längeren Film vor. An welchen Stellen des ursprünglich fast 1.200 Meter langen Filmes die Forderungen des Zensors ansetzten, lässt allerdings weit mehr erkennen als das vorsichtige Anpassen eines überlang gewordenen Films an die Erfordernisse des Kino- und Fernsehensatzes: Robert Michel, Stellvertretender Studiodirektor für thematische

<sup>13</sup> Brief Hans Wintgen an Heinz Rüsich, Direktor des DEFA-Studios für Dokumentarfilme, 10.10.1985. Privatbesitz Wintgen.

<sup>14</sup> DEFA-Leistungseinschätzung [Hans Goldschmidt, Produktionsgruppenleiter], 15.1.1986. Privatbesitz Wintgen.

<sup>15</sup> Gespräch Wintgen mit der Autorin, 29.9.2015.

<sup>16</sup> Transkription der Langfassung, S. 3, o. D. Privatbesitz Wintgen.

<sup>17</sup> Laut Zensureinträgen in der Transkription der Langfassung.

<sup>18</sup> Gespräch Wintgen mit der Autorin, 29.9.2015.

<sup>19</sup> Gerhard Radam, Produktionsgruppenleiter „Kinderfilm“: Produktionsauftrag Nr. 24/85, 2.7.1985. Privatbesitz Wintgen.

Filmproduktion, trug seine Forderungen in die Transkription des Filmes ein, wo gekürzt oder umgestellt werden sollte. Die Transkription mit Michels Anmerkungen ist überliefert, so dass es möglich ist, hier die Arbeit der Zensur nachzuvollziehen: Aus einer Dokumentation, die ein Film über und für Kinder hatte werden sollen, wurde ein Film für Erwachsene, dessen neues Hauptthema lautete: Eine geschiedene Frau muss einen neuen Mann finden, sonst scheint ihr Leben, ihre Familie unvollständig. Die Rolle des geschiedenen Mannes wurde dagegen aufgewertet und von Negativem entlastet.

Ein Effekt der Eingriffe war überdies, dass GESCHIEDEN nur noch wenig von den Themen geprägt wurde, die die geschiedene Frau selbst beschäftigt hatten. Frau B. hatte sich an dem Film beteiligt, um Zuschauern in einer ähnlichen Situation ihre Erfahrungen als „Lebenshilfe“ weiterzugeben. Der Transkription der Langfassung ist zu entnehmen, dass ihre Themen vorwiegend die Vorurteile betrafen, denen sie und ihre Kinder im Alltag ausgesetzt waren: Sie erzählt von falschem Mitleid, von den Mutmaßungen anderer, ihren Kindern fehle es an männlicher Autorität und „straffer Hand“, oder davon, dass deren gelegentliches „aus der Rolle-Fallen“ weniger toleriert werde als bei anderen Kindern.<sup>20</sup> Im Geflecht des Filmes aus unterschiedlichen Wahrnehmungen, Empfindungen und Motivationen deutet sich zudem an, dass die Vorurteile nicht ohne Wirkung blieben: Mehrmals wird von ihr die Angst thematisiert, die Kinder könnten ihr „entgleiten“.<sup>21</sup> Sie bezieht sich dabei auf Maßstäbe ihrer Zeit, die heute kein Kind mehr zu einem ‚Problemkind‘ machen würden – etwa, wenn im Film die enge Bindung eines Kindes an die Mutter als ‚Problem‘ mit scheinbar weitreichenden sozialen Folgen thematisiert wird. Insgesamt ergab die zensierte Fassung einen Film, der quer zu den ursprünglichen Intentionen von Regisseur und Interviewpartnerin stand.

Nicht alles Störende konnte dem Film entnommen, nicht alles dem Regisseur abgerungen werden. Wichtige Aussagen des Filmes blieben trotz der Zensur und manche auch gerade wegen ihr erhalten: Direkt und indirekt bilden sich darin Werte und Einstellungen sowie deren Wandel in der DDR-Gesellschaft der 1980er Jahre ab. Die Zensureingriffe Robert Michels reflektieren den Blick eines zeitgenössischen außenstehenden Beobachters, der den erwünschten Idealfall einer konfliktfreien, sozialistischen Ehescheidung sowie das Ziel eines ‚publikumswirksamen Filmes‘ vor Augen hat. Auch im Ratgeber der Juristin Linda Ansorg, den Wintgen bei seinen Vorbereitungen auf den Film genutzt hatte, war Scheidung als „Teilprozess der Herausbildung sozialistischer Beziehungen“<sup>22</sup> definiert worden, hier jedoch als umfassender „Prozess des Umdenkens“ aller sozialen Beziehungen: „Ja, die gesamte Öffentlichkeit lernt begreifen, dass die alten,

<sup>20</sup> Transkription, S. 8.

<sup>21</sup> Ebd., S. 11.

<sup>22</sup> Ansorg: *Kinder im Ehekonflikt*, S. 88.

einfachen Formeln nicht mehr gelten.“<sup>23</sup> Die von Ansorg „revolutionär“ verstandenen Veränderungen<sup>24</sup> – die ja tatsächlich stattfanden und bei weitem nicht nur die DDR betrafen – bildeten sich auch in GESCHIEDEN ab. So kommt es zu dem unerwarteten Befund, dass die Zensur gegen die Darstellung der ideologisch eigentlich erwünschten, gesellschaftlichen Wandlungen arbeitete und eher die hergebrachten Rollenklischees zu betonen und herauszuarbeiten suchte.

**Dokument einer Begegnung.** Wie GESCHIEDEN ist auch FRANK (1990) von der Hoffnung motiviert, Film könne soziale Realität vermitteln und Vorurteile entkräften. Wieder geht es um eine gesellschaftliche Gruppe, die dem ‚Normalfall‘ nicht entspricht und die sich mit den Voreingenommenheiten ihrer Umwelt auseinandersetzen muss. Der Film porträtiert einen 22jährigen Mann im Strafvollzug des Gefängnisses Rummelsburg in Berlin-Lichtenberg kurz vor seiner vorzeitigen Entlassung im Februar 1990. Der im Kinderheim aufgewachsene Frank sitzt wegen kleinerer Diebstähle und sogenannter „asozialer Lebensweise“ ein. Damit gehörte er in der DDR einer sozialen Gruppe an, die nicht nur den allgemeinen Vorurteilen, sondern auch gezielten staatlichen Repressionen ausgesetzt war.<sup>25</sup> Entsprechend betrug Franks Strafmaß hohe – oder eben zu hohe – viereinhalb Jahre. Hans Wintgen als Regisseur übernimmt hier wiederum Funktionen, die der Rolle eines Therapeuten ähneln. Seine Beziehung zu Frank erscheint von Vertrauen geprägt – auch wenn das Gefälle groß ist zwischen der Souveränität des Filmemachers einerseits, der frei und der Institution Gefängnis nicht unterstellt und zudem mit der Macht der Kamera ausgestattet ist, und andererseits Frank, der nach zweieinhalb Jahren Strafvollzug deutliche Anzeichen von Verunsicherung und Gehemtheit zeigt.<sup>26</sup>

Der Zugang zu Franks Innenwelt, der Wintgen in den Gesprächen gelingt, ist außergewöhnlich und das vom Film vermittelte Verständnis für den jungen Strafgefangenen tatsächlich dazu geeignet, mögliche Ängste und Vorurteile des Zuschauers abzumildern. Im Film ist spürbar, dass Wintgen mit der Problematik des Strafvollzugs vertraut war: Für seine Filmarbeit konnte er auf Erfahrungen zurückgreifen, die er während der 1980er Jahre in der Straffälligenhilfe der evangelischen Kirche gesammelt hatte. In seinen privaten Unterlagen vermischen sich Informationen zur DDR-Rechtsprechung, sozialpädagogische Erläuterungen, Adresslisten und seelsorgerische Hilfestellungen mit Konzeptions- und Produktionspapieren zum Filmprojekt. Teil dieses vermischten Konvoluts ist eine Handreichung der evangelischen Kirche für den Umgang mit Strafgefangenen, in der

<sup>23</sup> Ebd., S. 42. In der Erstausgabe von 1968 werden diese Wandlungen noch wesentlich deutlicher formuliert und als „gesetzmäßige“ historische Entwicklung bezeichnet.

<sup>24</sup> Ebd., S. 90.

<sup>25</sup> Vgl. Joachim Windmüller: *Ohne Zwang kann der Humanismus nicht existieren ... – „Asoziale“ in der DDR.* Frankfurt a.M. 2006.

<sup>26</sup> So Frank selbst im Film über die Folgen seiner Haft.

es unter anderem heißt: „Wir kennen nur unsere eigenen Ängste vor dem ‚Eingesperrtsein‘ und vor der erzwungenen Unselbständigkeit und der totalen Überwachung [...]. Wir müssen uns bei dieser Arbeit bewusst auch darüber im Klaren werden, welche Vorurteile und Gefühle wie Angst, Ekel, Abscheu, Neid und Aggressionen unser Handeln bestimmen.“<sup>27</sup>

Aus diesem Gedanken einer nach beiden Seiten durchlässigen Wechselbeziehung zwischen der Situation des Strafgefangenen drinnen und der Situation des Zuschauers draußen entwickelt Wintgen eine filmische Perspektive, in der das Gefängnis keine ferne Gegenwelt ist, sondern Spiegel und Bestandteil der eigenen, täglich erlebten Realität. In einem Exposé mit dem Titel „Ohne Bewährung“ (1988) hebt er hervor, das Gefängnis sei ein „Ausschnitt unserer Wirklichkeit“ – allerdings einer, der „außerhalb unseres Bewusstseins“ liege.<sup>28</sup> Damit war ausgesprochen, dass der Strafvollzug zu den ausdrücklichen Tabuthemen des DDR-Films gehörte. Gerade Wintgen, der seit seinem Diplomfilm für die „mangelnde Bereitschaft Ratschläge anzunehmen“ bekannt war, hatte kaum Aussicht, dass ihm ein solches Filmprojekt übertragen werden würde. Im Dokumentarfilmstudio wurde der Film denn auch über Jahre hinweg verzögert und verschleppt.

Erst im Herbst 1989 war der Augenblick gekommen, den Film zu realisieren. Ein Vertrag Wintgens mit der DEFA-Gruppe „document“ im Dokumentarfilmstudio über eine Produktion mit dem Titel „Sozialarbeit“ kam im Januar 1990 zustande. Unter den neuen politischen Bedingungen verwandelte sich das Konzept dieses „Gefängnisfilms“ im ganz unmittelbaren Sinne in eine Reflexion über politische und gesellschaftliche Verhältnisse. Gegenüber dem Filmkonzept „Ohne Bewährung“ aus den Jahren zuvor, das allein von der „Bewährung“ Franks nach seiner Entlassung gehandelt hatte, war nun generell von „*unserer* Bewährungszeit“ die Rede<sup>29</sup> – jetzt müssten für die gesamte Gesellschaft Ansätze des Neuanfangs gefunden werden.

Allein dass im Gefängnis gedreht wurde, war ein Wendereignis. Der Filmdreh fand in einer Zeit der Unruhe unter den Gefangenen statt, einer Zeit der Arbeits- und Hungerstreiks, der Bildung von Gefangenenräten, die Lockerungen im Strafvollzug, die Herabsetzung von Haftstrafen oder die völlige Entlassung in die Freiheit forderten. Die Proteste in und vor den Gefängnissen setzten sich noch bis zur Wiedervereinigung fort.<sup>30</sup> Das Filmteam erlebte zusammen mit Frank, dass im Zellentrakt direkt neben ihm Mitglieder des SED-Politbüros inhaftiert wurden;

<sup>27</sup> Kircheninterner „Entwurf zum Arbeitspapier: Möglichkeiten einer Kirchgemeinde zur Begleitung Straftatlassener“, o. D., S. 2. Privatbesitz Wintgen.

<sup>28</sup> Hans Wintgen: Exposé *Ohne Bewährung*, 30.10.1988. Privatbesitz Wintgen.

<sup>29</sup> Hans Wintgen: Exposé *Sozialarbeit* (AT), 10.2.1990, S. 8. Hervorhebung im Original. Privatbesitz Wintgen.

<sup>30</sup> Vgl. Birger Dölling: *Strafvollzug zwischen Wende und Wiedervereinigung. Kriminalpolitik und Gefangenenprotest im letzten Jahr der DDR*. Berlin 2009.

die Gefangenen beobachteten sie mittels eines Spiegels beim Hofrundgang.<sup>31</sup> War deren Inhaftierung möglich, dann schienen auch alle anderen Verhältnisse umkehrbar zu sein: Niemand habe mehr das Recht, in seiner wiedererlangten Freiheit herumzukommandieren, zitiert Wintgen einen Straftlassenen in einer Annotation zum Film vom Dezember 1989.<sup>32</sup>

Die Entstehungszeit des Films ist eine Phase, in der sich feststehende Urteile als relativ erweisen, in der Gewohnheiten, Selbstverständlichkeiten und bisherige Zwänge ihre ‚Normalität‘ verlieren. Auch das Gefängnis als Spiegel und Bestandteil der Gesellschaft erhält nun neue Bedeutungen. Es wird zur Metapher, in der Drinnen und Draußen ineinander fallen und sich die Spannung des allgemeinen Zeitsprungs 1989/90 in Frank zu verdichten scheint: Frank, der mittlerweile eine Haftstrafe von über drei Jahren verbüßt und dessen Haftgrund nicht unmittelbar politisch erscheint, fällt zunächst nicht unter die Amnestien des Oktobers und Dezembers 1989. Sein Mauerfall kommt erst noch. Ihm stehen nach seiner Entlassung im Februar 1990 all diejenigen Erfahrungen noch bevor, die die anderen draußen gerade schon machen.

**Ein Überläufer.** FRANK ist ein DDR-Film und schon keiner mehr: „Glaubst Du, dass die Mauer Dich geprägt hat, dieser Blick, dieser ständige Blick aus dem Fenster?“, fragt Wintgen seinen Protagonisten, sich selbst und den Zuschauer. Mögliche Antworten darauf werden vom Film nur nach und nach gegeben – in eben jenem Verfahren der verzögerten Informationsvergabe, das schon bei GESCHIEDEN zu beobachten war. Auch in FRANK ist der Zuschauer aufgefordert, sich während einer Phase der Ungewissheit zunächst selbst zu orientieren und die Anwendung feststehender Kategorien wie „Geschieden“ oder „Strafgefangen“ aufzuschieben.

Diese Dramaturgie der verzögerten Informationsvergabe wird in FRANK beispielsweise dann deutlich, wenn grundlegende Daten zu den konkreten Haftumständen Franks erst am Schluss des Filmes gegeben werden. Die Zeitspanne, in der der Zuschauer erfährt, wofür Frank verurteilt wurde, ist damit bis zum spätestmöglichen Zeitpunkt ausgeweitet. Für solche Verzögerungen des letztendlichen Urteils werden auch zeitweise Fehldeutungen des Zuschauers in Kauf genommen. Eine bewusst kalkulierte Fehlinterpretation betrifft etwa die Wahrnehmung der vermeintlichen Mutter Franks. Deren emotionale Distanz und Unverständnis für ‚ihr Kind‘ werden im Film als Beunruhigung aufrechterhalten, bis Frank selbst die gescheiterte Adoption durch Karin thematisiert und sich herausstellt, dass die scheinbare Mutter eine Außenstehende wie der Zuschauer selber ist.

Wenn sich an Stellen wie diesen zeigt, dass alles anders sein kann, als es zunächst erscheint, stehen auch weitere Vorannahmen des Zuschauers in Frage. In GESCHIEDEN war diese filmische Arbeit an den Voreingenommenheiten und

<sup>31</sup> Laut Hans Wintgen ist dies bewusst nicht aufgenommen worden. Gespräch mit der Autorin, 29.9.2015.

<sup>32</sup> Hans Wintgen: Annotation „Sozialarbeit“, 20.12.1989. Privatbesitz Wintgen.

Vorurteilen eine gezielte Intervention des Regisseurs in die soziale Realität des Zuschauers gewesen. In FRANK dagegen scheint ein solcher, ‚therapeutischer‘ Standpunkt nicht mehr möglich zu sein. Eher klingt eine Identifikation mit dem vom Gefängnis gezeichneten Frank an, mit dessen Schicksal sich Selbstbefragung und Selbstvergewisserung der Filmemacher verbinden. Die Verzögerung wird zum Innehalten, um die politischen Veränderungen 1989/90 zu reflektieren. Alle – nicht nur Frank – seien nun „in eine gesellschaftliche Realität entlassen, von der jetzt niemand weiß, welche Form sie annimmt und wo er seinen Platz darin finden wird“, so Wintgen.<sup>33</sup>

Der Schwerpunkt des Filmprojekts verschiebt sich hin zu einer Wahrnehmung gefährdeter gesellschaftlicher „Solidarität“, während die „wiedererlangte Freiheit“ in der Annotation des Dezembers 1989 aus dem Blickwinkel rückt. Im Februar 1990 überwiegt bereits die Skepsis, ob nicht nur der Strafgefangene, sondern ganze Teile der Gesellschaft nun *draußen* seien. In eben diesem Sinne präsentiert die DEFA im Frühsommer 1990 den Film auch der Öffentlichkeit: Anne Richter, Dramaturgin der Produktionsgruppe „document“, schreibt in ihrer Inhaltsangabe zum Film, dieser sei ein „Zeit-Bild von beängstigender Realität“.<sup>34</sup> Wintgens Gespräche mit Frank gingen deswegen „unter die Haut, weil sie nicht nur ihn, sondern so viele betreffen, die aus der Entmündigung entlassen werden“ – FRANK sei eine „traurige und appellierende Metapher für unser Land im Frühjahr 1990“.<sup>35</sup>

Wenn man den Film heute sieht, sind darin viele mögliche Bedeutungen von „Wende“ sichtbar – und zwar eher auch positive: Frank spricht etwa davon, dass Wende bedeute, jetzt sei nichts mehr unmöglich, „die Leute“ ließen sich nichts mehr gefallen. Er empfinde zwar auch Angst, in der neuen Gesellschaft nicht gebraucht zu werden, aber die Veränderungen gäben „Kraft“. Tatsächlich leidet Frank weit weniger an der Gegenwart oder an einer ungewissen Zukunft, als dass er, fast über das erträgliche Maß hinaus, von der Vergangenheit belastet ist. Den positiven Einschnitt, den die Wende für ihn bringt, kennzeichnet er auch sprachlich, indem er von der Zeit davor nur als „der Vergangenheit“ spricht: Eine Abtrennung Franks von seinen bedrückenden Erfahrungen findet statt und macht Hoffnung Platz.

FRANK enthält eben jene Ansätze des Neuanfangs, von denen in Wintgens Konzeptionen die Rede gewesen war. Der Film bewahrte das Gefühl auf, neu und besser anfangen zu können. Dass es sich in FRANK trotz der Skepsis der Filmemacher erhalten konnte, ist dem Filmverständnis Wintgens zu verdanken, das sich fertigen ‚Diagnosen‘ und ‚Therapien‘ verweigert. Eingangswort wurde diese Haltung mit dem Bild der Anamnese beschrieben: Die Wahrheit eines Films liegt für den Sozialpsychologen Wintgen in der vorurteilslosen Begegnung mit dem Anderen.

<sup>33</sup> Wintgen: *Exposé Sozialarbeit*, S. 8.

<sup>34</sup> Anne Richter, DEFA-Gruppe „document“: *Inhaltsangabe Frank K.*, 7.5.1990. Privatbesitz Wintgen.

<sup>35</sup> Dies.: *Einschätzung des Films Frank K.*, o. D. Privatbesitz Wintgen.

In seinen Filmen können daher auch Aspekte von Situationen erhalten bleiben, die der Regisseur selbst vielleicht anders erlebte. Nicht nur dessen eigene Empfindungen oder Meinungen bestimmen die Perspektive. Vielmehr ist in seinen Filmen das Bewusstsein spürbar, bei der Begegnung mit einem Menschen, mit einer Situation oder gesellschaftlichen Verhältnissen immer nur am Anfang eines möglichen Verständnisses zu stehen. Ob die „Anamnese“ zur Erkenntnis von ‚Krankheit‘ führen wird oder ob sie Wege des Neuanfangs enthält, bleibt dem Zuschauer überlassen.

#### **OSTBAHNHOF**

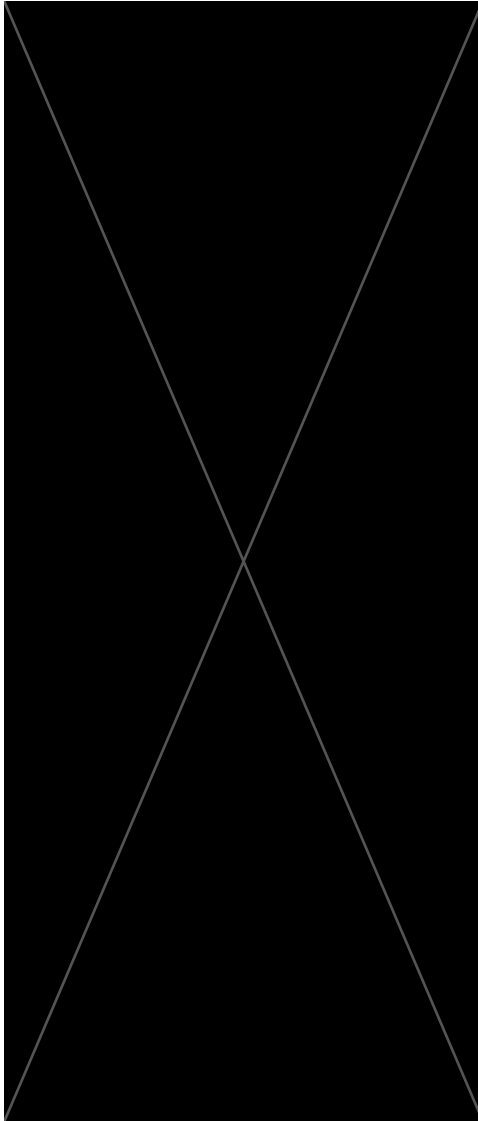
DDR 1977 / Regie und Drehbuch: Hans Wintgen / Kamera: Peter Badel / Schnitt: Dorothea Brühl / Produktion: Hochschule für Film und Fernsehen der DDR Potsdam-Babelsberg  
Kopie: Filmuniversität Babelsberg *Konrad Wolf*, Digital Betacam, s/w, ohne Ton, 8 Minuten.

#### **GESCHIEDEN**

DDR 1986 / Regie und Drehbuch: Hans Wintgen / Kamera: Jürgen Rudow / Schnitt: Yvonne Loquens / Ton: Ulrich Fengler / Produktion: VEB DEFA Studio für Dokumentarfilme / Produktionsleitung: Christian Johannsen, Andreas Born  
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 608 m, 22 Minuten.  
Anmerkung: Der Film ist enthalten auf der DVD SPURENSUCHE. DDR-DOKUMENTARFILME IM ABSEITS (2007, Icestorm).

#### **FRANK**

DDR 1990 / Regie und Drehbuch: Hans Wintgen / Kamera: Heinz Richter / Schnitt: Angela Wendt / Ton: Reiner Helmecke / Produktion: VEB DEFA Studio für Dokumentarfilme / Produktionsleitung: Heike Kunze  
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 1.303 m, 48 Minuten.



Szenenbilder aus NIEDERSACHSEN IM AUFBAU (1951)

## **Niedersachsen im Aufbau**

### **Filmdokumente zur Sozialgeschichte eines Bundeslandes**

**FilmDokument 178, 9. November 2015**

Der Prozess der Digitalisierung hat in den letzten Jahren bei Institutionen, die auf Bundes-, Landes- und kommunaler Ebene mit medialer Bildungs- und Kulturarbeit befasst sind, zu einem gewaltigen Umbruch geführt. Das betrifft besonders den Einsatz von Filmen in der schulischen und außerschulischen Bildungsarbeit, in der der analoge Film als Medium seit 15 Jahren überholt ist: Die Distribution und Präsentation von Bildungsmedien über Kassetten, dann DVDs und schließlich online galt und gilt als deutlich komfortabler und kostengünstiger. Die Frage, ob die historisch gewordenen analogen Bildungsmedien einen archivalischen Wert haben, ist in diesem Zusammenhang allerdings nicht oder kaum gestellt worden.

Auch in Niedersachsen wurden verschiedene Einrichtungen mit Filmbeständen aufgelöst, darunter der Medienverleih der ehemaligen Landesmedienstelle, die Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung mitsamt ihrem Filmreferat und schließlich das Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen.<sup>1</sup> Die auf kommunaler Ebene in Städten und Landkreisen existierenden Bildstellen wurden in der Regel in Medienzentren umbenannt und sehen sich – soweit sie nicht ebenfalls aufgelöst wurden – vor die Aufgabe gestellt, sich der „Altlast“ der vornehmlich auf 16mm vorliegenden Filmkopien zu entledigen.

Wie aber sind diese nunmehr historischen Filmbestände zu bewerten, wie können sie gegebenenfalls gesichert und archiviert werden? Festzustellen ist zunächst, dass es sich beim betroffenen Filmkorpus nicht nur um jene vom Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht produzierten Lehrfilme (sogenannte FWU-Filme) handelt, die mehrfach überliefert sind und größtenteils auch im Bundesarchiv-Filmarchiv lagern.<sup>2</sup> Vielmehr haben die Bildstellen ebenso wie die genannten Landeseinrichtungen auch Eigenproduktionen hergestellt, die als

<sup>1</sup> Ein Großteil der historischen Filmbestände der ehemaligen Landesmedienstelle und der Niedersächsischen Landeszentrale für politische Bildung wurde ins damalige Kulturarchiv an der Hochschule Hannover übernommen. Im März 2016 wurde das Kulturarchiv umgewandelt in „Filminstitut Hannover“. Im Folgenden wird die Einrichtung als Filminstitut bezeichnet, auch wenn die entsprechenden Vorgänge vor der Umwandlung liegen. Die Bestände des IWF sind von der Technischen Informationsbibliothek Hannover übernommen worden, die diese ausgelagert aufbewahrt, soweit es sich nicht um Digitalisate handelt.

<sup>2</sup> Auf Nachfrage konnten einzelne FWU-Filme im Bundesarchiv-Filmarchiv nicht aufgefunden werden.

Unikate anzusehen sind, und darüber hinaus als Abgabe- und Sammelstellen für Filme gedient, die über viele Jahrzehnte von Filmemachern aus dem lokalen Umfeld produziert worden sind, um historische Prozesse und Ereignisse in diesem Umfeld festzuhalten. Nutzung und Sicherung werden dadurch erschwert, dass es kein übergreifendes Verzeichnis der jeweiligen Filmbestände gibt und die einzelnen Einrichtungen oft selbst keine Angaben darüber machen können, was sich in den alten Filmdosen verbirgt: Aufgrund des technologischen Wandels wurden Sichtungsgерäte meist ausrangiert, das fachkundige Personal ist nicht selten in den Ruhestand gegangen. Das Fehlen technischer Voraussetzungen trifft erst recht für andere Institutionen wie die kommunalen Archive und Museen zu, denen ebenfalls historische Filmmaterialien übergeben worden sind.

**Die Datenbank „Historische Filmbestände in Niedersachsen“.** Vor diesem Hintergrund haben die Gesellschaft für Filmstudien e.V. (GFS Hannover) und das Filminstitut Hannover im Jahr 2011 ein Projekt begonnen, mit dem langfristigen Ziel, eine grundlegende Erfassung historischer Filmbestände im Land Niedersachsen durchzuführen, ein entsprechendes Verzeichnis zu erstellen, eine Sicherung zu ermöglichen sowie ausgewählte Filme zu präsentieren. Nach der Auswertung entsprechender Arbeiten in anderen Bundesländern (Nordrhein-Westfalen, Baden-Württemberg, Sachsen, Berlin und Brandenburg) wurde beschlossen, ein im Internet zugängliches Content Management System (CMS) zu erstellen und sukzessive auszubauen: [www.historische-filmbestände-in-niedersachsen.de](http://www.historische-filmbestände-in-niedersachsen.de).

Innerhalb einer auf 18 Monate befristeten, von *nordmedia - Filmförderung für Niedersachsen und Bremen* und dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur finanzierten Startphase wurden kommunale Archive, Museen, Medienzentren und einige Landeseinrichtungen hinsichtlich ihrer historischen Filmbestände befragt. Etwa ein Fünftel der insgesamt 500 kontaktierten Institutionen konnte historische Filmbestände melden, die in der Online-Datenbank verzeichnet wurden. Priorität hatten Eigenproduktionen mit lokalem Bezug.<sup>3</sup> Teilweise summarisch dargestellt wurden die FWU-Filme, die als Duplikate in zahlreichen Bildstellen und Medienzentren vorhanden waren.

Die Einträge basieren auf den von den diversen Einrichtungen erfassten und weitergegebenen Informationen. Inhaltliche Informationen zu einzelnen Filmen konnten nur in wenigen Ausnahmefällen beigesteuert werden, da die Institutionen meist nur ihre Bestandslisten bzw. Büchsentitel meldeten. Darüber hinaus fehlten die technischen, finanziellen und rechtlichen Voraussetzungen, um eine umfangreichere Präsentation durchzuführen.

Was die Sicherung der Filme betrifft, so konnten von ca. 300 gemeldeten Einzeltiteln einige Dutzend Filme ins Filminstitut Hannover übernommen werden.

<sup>3</sup> Wegen der weiten Verbreitung der FWU-Filme wurde darauf verzichtet, die Bestandsmeldungen der Institutionen im CMS vollständig abzubilden. Sämtliche gemeldeten Bestände sind jedoch in der internen Dokumentation des Filminstituts Hannover erfasst.

Eine umfangreichere analoge Sicherung sowie eine professionelle Digitalisierung konnte in dem bestehenden Rahmen nicht geleistet werden. Immerhin wurde in vielen Institutionen das Bewusstsein dafür geschärft, dass es sich bei den Filmen um historisch relevante Dokumente handelt und dass das Abfilmen mittels Digitalkamera oder die Kopierung auf DVD keine angemessene Sicherung darstellt.

Im Rahmen des Projektes wurde eine Reihe bemerkenswerter Filmdokumente aus der Zeit vor 1945 erfasst, etwa Jahresfeiern niedersächsischer Städte in den 1920er und 1930er Jahren, Bilder der noch unzerstörten Altstädte von Hannover, Braunschweig und Hildesheim sowie eine zwölf Rollen umfassende Filmchronik der NSDAP-Ortsgruppe Laatzen 1933–1941.<sup>4</sup> Der Großteil der erfassten Titel stammt jedoch aus der Nachkriegszeit und macht die tiefgreifenden soziokulturellen Veränderungen seit der Gründung des Bundeslandes Niedersachsen nachvollziehbar. Eine Auswahl besonders signifikanter Filme soll im Folgenden vorgestellt werden.

**Flüchtlingsnot an der Zonengrenze.** Das Bundesland Niedersachsen entstand am 1. November 1946 durch die erzwungene Vereinigung der Länder Hannover, Braunschweig, Oldenburg und Schaumburg-Lippe – ein Zusammenschluss, den die britische Militärregierung auf Betreiben des Hannoverschen Ministerpräsidenten Hinrich Wilhelm Kopf (SPD) vollzogen hatte. Die neu geschaffene territoriale Einheit wurde entgegen den beschwörenden Worten Kopfs vor dem Niedersächsischen Landtag vor allem in Oldenburg und Schaumburg-Lippe mehr als „künstliches Gebilde“ denn als „ein organisch gewachsenes zusammenhängendes Ganzes“ empfunden.<sup>5</sup> Weit schwerer als die Kontroverse um eine niedersächsische Landesidentität wogen jedoch die Alltagsnöte der Bevölkerung, das weit verbreitete Elend, die Wohnungsnot, Obdach- und Arbeitslosigkeit und die zusätzliche Belastung durch die große Zahl der Vertriebenen aus den deutschen Ostgebieten und der Flüchtlinge aus der Sowjetischen Zone.

Lebensumstände und Schicksal dieser Heimatlosen sind filmisch auch in den anderen Besatzungszonen kaum dokumentiert worden. Eine Ausnahme stellt der im Auftrag der Film Section der britischen Militärregierung hergestellte Dokumentarfilm *ASYLRECHT (REPORT ON THE REFUGEE SITUATION, JAN. 1949)* von Rudolf Werner Kipp dar, der vor allem im Ausland auf die humanitäre Situation der Flüchtlinge in der britischen Besatzungszone aufmerksam machen sollte. Bemerkenswert ist, dass die Mitwirkenden des Films während des Krieges fast sämtlich

<sup>4</sup> Siehe hierzu Dirk Alt: Schützenfest und Führergeburtstag. Über eine Filmchronik der NSDAP-Ortsgruppe Laatzen und die Erfassung historischer Filmbestände in Niedersachsen. In: *Filmbblatt*, Nr. 51, 2013, S. 61–63.

<sup>5</sup> Zitiert nach Dietmar von Reeken: Niedersachsen – eine historische Erfindung. In: Jürgen John (Hg.): *Mitteldeutschland. Begriff, Geschichte, Konstrukt*. Rudolstadt 2001, S. 416.

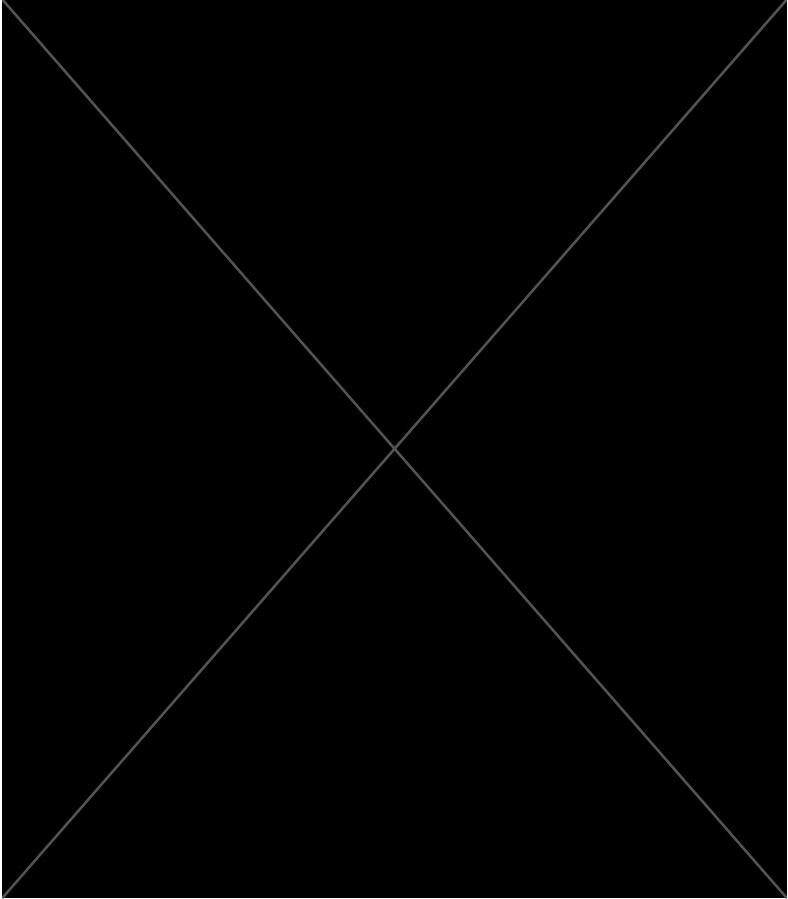
im Bereich der militärischen Filmberichterstattung tätig gewesen waren.<sup>6</sup> Überwacht wurde die Produktion von dem britischen Filmoffizier Peter Shankland, der Regisseur Rudolf Kipp gestattete, von dem ursprünglichen, optimistischen Konzept abzugehen und die Flüchtlingslage ungeschönt abzubilden. Kipps sachlich-distanzierte, an Lehrfilm-Diktion erinnernde Erzählweise lässt das menschliche Drama stärker und eindringlicher hervortreten, als es eine oberflächliche Emotionalisierung vermocht hätte. Zehn Jahre nach den Aufnahmen, die von September bis Dezember 1948 stattfanden, erinnerte sich der Regisseur, bei der Begegnung mit den Flüchtlingen „zum ersten Mal seit dem Kriege [...] wieder derart schicksalsbetroffene Gesichter“ erlebt zu haben, „Ausdruck einer Verzweiflung, welche die äußerliche Jämmerlichkeit fast übersehen ließ [...], unlenkbar für jeden Regisseur. [...] Ich bemühte mich um Sachlichkeit, verbot jedes Stellen von Situationen, die Anwendung ‚verschönernder‘ Filter sowie jede beabsichtigte Lichtmalerei.“<sup>7</sup>

Höhepunkt des Films ist eine mit versteckten Kameras gedrehte Sequenz in der Abfertigungsbaracke des Auffanglagers Uelzen, wo über die Annahme von Aufnahmeanträgen und damit über menschliche Schicksale entschieden wird – etwa über das einer Hochschwangeren, deren Mann bereits in der britischen Zone ist, aber noch keine Aufenthaltsgenehmigung hat; seine Frau wird deswegen zurückgeschickt. Die Aufnahmen sind stumm gedreht – der sparsam begleitende Off-Kommentar erläutert: „Unterschiedslose Aufnahme aller Flüchtlinge würde den Lebensstandard aller, besonders aber den der hier schon lebenden viereinhalb Millionen Flüchtlinge, erheblich herabsetzen. Die Verwaltung der Grenzkontrolle liegt in den Händen der deutschen Länderregierungen, und es ist ihr Bestreben, diejenigen aufzunehmen, deren Not am größten ist, jedoch nur so viele, dass die Schwierigkeiten der bereits aufgenommenen nicht noch erhöht werden.“ Die volle Härte der Ablehnungen wird erst deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass viele Flüchtlinge die Zonengrenze illegal überschritten und dieses Delikt von sowjetischen Militärgerichten zum Teil streng geahndet wurde.<sup>8</sup> Vor diesem Hintergrund kehrte nur ein Teil der Abgewiesenen in die SBZ zurück. Der Film zeigt ihr zielloses Umherwandern und in der letzten, am Rande der Reichsautobahn gedrehten Einstellung den vergeblichen Versuch, einen vorüberfahrenden

<sup>6</sup> Rudolf Kipp, 1941–1945 Filmberichter der Propagandakompanien (PK), Erich Stoll, ehemals Chefkameramann der Deutschen Wochenschau, Hans Böcker, Marineberichter, Marcel(!) Cleinow, Leiter des Filmstabs der Amtsgruppe Wehrmachtpropaganda im Oberkommando der Wehrmacht (OKW).

<sup>7</sup> Filminstitut Hannover, Schriftgutnachlass Rudolf Kipp, Akte 75, sechsseitiges Manuskript zum Film ASYLRECHT (ca. 1960), S. 2.

<sup>8</sup> Zur Kriminalisierung und Aburteilung illegaler Grenzgänger etwa als „faschistische Terroristen“ oder „angloamerikanische Agenten“ siehe Andreas Hilger, Mike Schmeitzner, Ute Schmidt (Hg.): *Sowjetische Militärtribunale. Band 2: Die Verurteilung deutscher Zivilisten 1945–1955*. Köln 2003, S. 227f.



Szenenbilder aus ASYLRECHT

Lastwagen anzuhalten – trostloser Schlusspunkt unter Kipps Bericht, der das zentrale Filmdokument zur Flüchtlingslage der Nachkriegsjahre darstellt und im vergangenen Jahr wieder für den schulischen Einsatz aufbereitet wurde.<sup>9</sup>

**„Die Trümmer verschwinden mehr und mehr...“** Zu Beginn der 1950er Jahre knüpften die meisten regionalen Kulturfilmproduzenten stilistisch wieder an den dokumentarischen Film vor 1945 an. Dies gilt etwa für Produktionen der Bremer Teka-Film GmbH (Theo Kubiak) oder das Kultur- und Lehrfilm-Institut Klemens Lindenau aus Delmenhorst. Im Frühjahr 1951, nur zwei Jahre nach *ASYLRECHT*, gelangte ein Beiprogrammfilm in den Verleih, der wie die Antithese zu Kipps Flüchtlingsbericht wirkt: *NIEDERSACHSEN IM AUFBAU*, produziert von der 1946 in Göttingen gegründeten Filmaufbau GmbH unter der Regie von Willi Mohaupt, verstand sich als eine erste, umfassende Leistungsschau des seit fünf Jahren bestehenden Bundeslandes, die neben der Identifizierung der Bevölkerung mit ihrem Land vor allem den Optimismus fördern sollte. Eingebettet in eine nach typischem Muster gestrickte Spielhandlung, werden Erfolge auf dem Gebiet des Wohnungsbaus, von Lehre und Forschung, der Eingliederung von Flüchtlingen, Kriegsverehrten und Heimkehrern und die Leistungssteigerung von Industrie und Landwirtschaft herausgestellt. Bei allen Beschwerden, ein Anfang sei gemacht – so die Botschaft des Films.

Eine Filmbegleitpublikation der Niedersächsischen Landeszentrale für politische Bildung aus dem Jahr 1991 weist darauf hin, dass der titelgebende Aufbau, „neben einigen sozialen Leistungen, in rein ökonomischer Form“ dargestellt werde: „Politischer und gesellschaftlicher Aufbau, die Ausformung der parlamentarischen Demokratie, Parteien, Verbände, Gewerkschaften usw. kommen nicht vor“ – ebenso wenig wie „die nationalsozialistische Gewaltherrschaft, die für die im Film angesprochenen Zerstörungen und Probleme letztlich verantwortlich war.“<sup>10</sup> Dem wäre noch hinzuzufügen, dass sich die Bilder industrieller und landwirtschaftlicher Produktion inhaltlich und ästhetisch kaum von den wirtschaftlichen Aufbau-Sequenzen in NS-Kompilationsfilmen wie *JAHRE DER ENTSCHEIDUNG* (1939, R: Hans Weidemann, Carl Junghans, Lothar Bühle) unterscheiden. Gleiches gilt auch für die animierten Schaubilder, die bereits in den 1930er Jahren ein beliebtes Mittel waren, um Statistiken vorteilhaft auf die Leinwand zu übertragen. Doch mahnt der Tonfall, den *NIEDERSACHSEN IM AUFBAU* anspricht, zu

<sup>9</sup> Dokumentcharakter hat vor allem das Original von 1949, weniger die Kurzfassungen, die 1959/60 im Verleih der FWU unter dem Titel *FLÜCHTLINGSNOT AN DER ZONENGRENZE* herausgegeben wurden. 2015 wurde der Bedeutung von Kipps Film mit einem interaktiven schulischen Bildungspaket Rechnung getragen, das über den Niedersächsischen Bildungsserver (Nibis) für den Einsatz in der Sekundarstufe I und II verfügbar ist: *Der Film „Asylrecht“ im Kontext von Flucht und Vertreibung* (Niedersächsisches Landesinstitut für schulische Qualitätsentwicklung (NLQ) / GFS / AMMMA AG).

<sup>10</sup> Detlef Endeward u.a.: *Niedersachsen im Aufbau. (Filme zur politischen Bildung 6.2. Beschreibung und Begleitmaterial)* Hannover 1991, S. 3.

Bescheidenheit und Geduld: Überzogenen Erwartungen, wie sie die Figur des Nörglers in der Rahmenhandlung formuliert, soll eine Absage erteilt werden. Soziale Konflikte werden höchstens angedeutet, etwa in der Gestalt eines verwahten Jugendlichen, der – als Folge „überfüllte[r] Klassen, Lehrermangel, Kohlen-Ferien“ – heimlich Zigaretten pafft. Auch dies sei eine Erscheinung der Vergangenheit, der Bilder von Pfadfindern gegenübergestellt werden – mit dem Kommentar: „Heute sehen wir statt der herumlungernenden wieder wandernde Jugend.“

**Halbstarke, Wandervögel, fleißige Bienchen.** Ein realistischeres, wenn auch durch Kompromisse verwässertes Bild jugendlicher Lebensentwürfe in den 1950er Jahren zeichnet der Amateur-Schmaltonfilm *WIR – EIN JUGENDELSBSTPORTRÄT* von Eckart Siegmund, der 1958/59 in der VW-Stadt Wolfsburg entstand. Die wechselhafte Produktionsgeschichte lässt sich aus Akten des Stadtarchivs rekonstruieren.<sup>11</sup> Fritz Brehm, Leiter der Stadtbildstelle, hatte 1958 eigentlich ein Stadtporträt drehen wollen, aus dem dann aber, nachdem Brehm keine erwachsenen Mitstreiter fand, ein Selbstporträt der Wolfsburger Jugend wurde.<sup>12</sup> Mit finanzieller Unterstützung des Jugendwohlfahrtsausschusses, des Jugendamtes und des Stadtjugendpflegers Joachim Schöps leitete Brehm einen Arbeitskreis „fotografisch sehr interessiert[er]“ Jugendlicher dabei an, einen Film herzustellen, der dem Negativbild der Halbstarke-Generation entgegenwirken sollte.<sup>13</sup> Regie führte der damals 17jährige Wolfsburger Eckart Siegmund, der eine professionelle Filmkarriere anstrebte: Um 1960 wirkte er an Filmen über Berlin und Palästina mit und drehte einen Fernsehbericht über eine Ausstellung des Bildhauers Bernhard Heiliger.<sup>14</sup> Erhalten ist von seinem ursprünglich einstündigen Jugendselbstporträt eine 15minütige Kurzfassung, die noch drei Minuten kürzer läuft als eine am 5. November 1962 ausgestrahlte Fernsehfassung.<sup>15</sup> In collagenartiger Form, launig aus dem Off kommentiert, führt die überlieferte Fassung dem Publikum ein breites Spektrum jugendlicher Freizeitkultur vor Augen, das von den

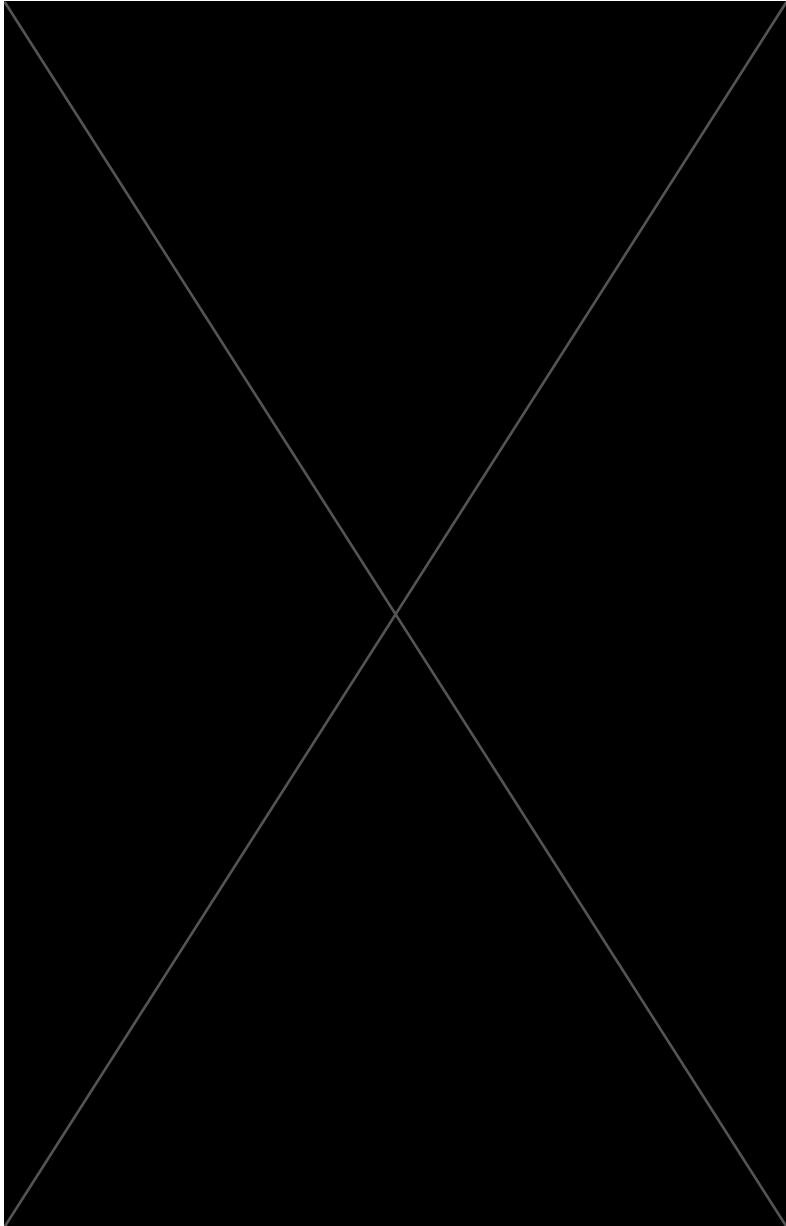
<sup>11</sup> Die Informationen zur Aktenüberlieferung verdanken die Autoren Dr. Alexander Kraus vom Institut für Zeitgeschichte und Stadtpräsentation (Wolfsburg).

<sup>12</sup> Stadtarchiv Wolfsburg, HA 1112, Auszug aus der Niederschrift der 19. Sitzung des Jugendwohlfahrtsausschusses vom 27.10.1958, Punkt 3a.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Stadtarchiv Wolfsburg, HA 1112, Zeitungsausschnitt der *Wolfsburger Allgemeinen* vom 25.4.1960: Filmen – Beruf und Leidenschaft. Eckart Siegmund arbeitet an seinem neuen Film – in eigener Regie.

<sup>15</sup> Die *Wolfsburger Nachrichten* nennen eine Lauflänge von 18 Minuten und zitieren zudem Sprecherpassagen, die die vorliegende Fassung nicht enthält. (Stadtarchiv Wolfsburg, HA 1112, Zeitungsausschnitt der *Wolfsburger Nachrichten* vom 7.11.1962: Wolfsburger Jugend vielseitig. Eckhardt [!] Siegmund mit dem Film ‚Wir‘ im Fernsehen.) Es ist anzunehmen, dass die überlieferte Fassung nicht mit der Fernsehfassung identisch ist.



Szenenbilder aus *WIR – EIN JUGENDSELBSTPORTRÄT*

üblichen Sportdarbietungen über Lagerfeuerromantik und Kunstbetrachtung bis hin zu Jazz-Konzerten und Kneipenbesuchen reicht. Selbstironisch akzentuiert, werden dabei auch Jugendcliquen mit typischen Halbstarke-Insignien wie Haartolle, Lederjacke und Moped vorgestellt. Erwachsene kommen im Film nicht vor, werden aber ausdrücklich durch den Kommentar angesprochen – namentlich ein Herr Bode, bei dem es sich wahrscheinlich um Helmut Bode handelt, den Leiter des christlichen Jugenddorfes in Wolfsburg. Der versöhnliche Tonfall ist überdeutlich darauf angelegt, eine Brücke zwischen den Generationen zu schlagen – wenn es etwa heißt: „Eine Gruppe junger Leute verbringt ihr Wochenende ohne Krawatte und Bügelfalte in der Natur. Auch das gibt es heute noch. Eine Überlieferung Ihrer Zeit, Herr Bode? Wandervogelbewegung ... Haben Sie damals nicht auch darum gekämpft, um dabei sein zu dürfen?“

Ein Redakteur der *Wolfsburger Allgemeinen*, der die Langfassung kannte, bezweifelte allerdings nach der Fernsehausstrahlung von *WIR – EIN JUGENDESELBSTPORTRÄT*, dass diese Tendenz den filmischen Absichten der Jugendlichen entsprach. „Verdutzt“ fragte er sich, „durch welche Passagen der Film sich denn als so staatsgefährdend und sittenverderbend (oder etwa gar landesverräterisch?) erwiesen haben mag, dass man ihn auf einen Bruchteil seiner früheren Länge zusammenstrich und vom Ur-Text schätzungsweise noch die Kommas übrigließ?“ Die Fernsehfassung, insgesamt bereits die vierte Version des Films, sei „suwaweiß gereinigt“. „Man hat ein Bilderbuch vor sich mit fleißigen Bienchen, die da Honig sammeln in Studio-Kellern, Abendschul-Klassen, auf dem Fechtboden und der Judo-Matte, am Lagerfeuer und im Jugendorchester. Alles bespült ein Kommentar mit bundesdeutschem Kulturfilm-Einheitstext.“<sup>16</sup>

Der Rezensent der *Wolfsburger Nachrichten* lobte dagegen „das gekürzte und hervorragende Ergebnis“, das „die vielen guten Seiten der heutigen Jugend“ zeige.<sup>17</sup> Diese herauszustellen dürfte indes eher das Anliegen der städtischen Finanziers gewesen sein als das des jungen Eckart Siegmund, der die Frage nach der Urheberschaft dieser vierten Fassung wohlweislich unbeantwortet ließ.<sup>18</sup>

**Relikte bäuerlichen Brauchtums.** Während das urbane Leben, wie es *WIR – EIN JUGENDESELBSTPORTRÄT* zeigt, von beständig wachsenden Konsummöglichkeiten und dem Einfluss der amerikanischen Popkultur geprägt wurde, war es

<sup>16</sup> Stadtarchiv Wolfsburg, HA 1112, Zeitungsausschnitt der *Wolfsburger Allgemeinen* vom 7.11.1962: ‚Sie‘ waren stärker als ‚Wir‘. Eckart Siegmund und sein Film über die Wolfsburger Jugend im Fernsehen.

<sup>17</sup> Stadtarchiv Wolfsburg, HA 1112, Zeitungsausschnitt der *Wolfsburger Nachrichten* vom 7.11.1962: Wolfsburger Jugend vielseitig. Eckhardt [!] Siegmund mit dem Film ‚Wir‘ im Fernsehen.

<sup>18</sup> Stadtarchiv Wolfsburg, HA 1112, Zeitungsausschnitt der *Wolfsburger Allgemeinen* vom 7.11.1962: ‚Sie‘ waren stärker als ‚Wir‘. Eckart Siegmund und sein Film über die Wolfsburger Jugend im Fernsehen.

außerhalb der Städte die rapide voranschreitende Technisierung der Landwirtschaft, die zu tiefgreifenden Strukturveränderungen führte und auch Thema zahlreicher Dokumentarfilme war. Es überrascht nicht, dass in staatlichen Auftragsproduktionen wie *KÜSTENPLAN* (1959, R: Richard Scheinpflug) oder *HILFE ZUR SELBSTHILFE: DAS EINZELBETRIEBLICHE FÖRDERUNGSPROGRAMM* (1975, R: Lothar Elias Stichelbrucks) die Darstellung des Wandels meist uneingeschränkt positiv-werbend ausfiel, wohingegen Kultur- und Landschaftsfilm immer wieder den Verlust bäuerlicher Kultur und Lebensweisen bedauerten, so etwa *DAS HAUS UM DAS HERDFEUER* (1953, R: Walter C. Türck) und *WINDMÜHLEN. VERSINKENDE ROMANTIK* (ca. 1960, R: Robert Gerlach). Den Modernisierungsprozessen fielen dörfliche Strukturen, aber auch traditionelles Handwerk und Brauchtum zum Opfer. Dass solches Brauchtum dort, wo es erhalten werden konnte, mitunter weniger malerische als bizarre Züge trägt, beweist ein Fastnachtsbrauch, der in der Gemeinde Hotteln bei Sarstedt beheimatet ist: ein makabres Pantomimenspiel mit Namen „Putzetanz“, das die Junggesellschaft der Gemeinde bis heute alljährlich zur Aufführung bringt. Im Mittelpunkt der traditionellen Darbietung steht eine misslungene Bartrasur, die einen durchreisenden Schirmflicker das Leben kostet. Während das blutige Missgeschick durch den Wunderdoktor Hasenfuß mit unorthodoxen Methoden kuriert werden kann, verpflichtet das Dorfgericht den glücklosen Barbier als Heiratsvermittler auf Lebenszeit.

Der Hannoversche Dokumentarfilmer Karl Joseph, der 1969 im Hildesheimer Schmalfilmclub als Amateur begonnen und später volkskundliche Studien in Neuguinea gedreht hatte, dokumentierte den Putzetanz des Jahres 1990 in einem Kurzfilm, der von der Landesmediensstelle Hannover und dem IWF Göttingen verliehen wurde. Die Anregung zum Film hatte die Volkskundlerin Helga Stein vom Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim gegeben, die gemeinsam mit Karl Joseph auch die Dreikönigsprozession in Hildesheim dokumentieren wollte – ein Vorhaben, das mangels Finanzierung nicht mehr zustande kam.<sup>19</sup> Der Film *PUTZETANZ* dagegen hält für die Nachwelt fest, wie ein Stück Brauchtum als Gaudium und Publikumsattraktion in die Moderne gerettet wird: Traditionelle Masken und Kostüme und die musikalische Untermalung aus dem 19. Jahrhundert treffen auf *Lambada*, den Sommerhit des Jahres 1989.

**Perspektiven für die niedersächsischen Filmbestände.** *PUTZETANZ* ist nur eines von vielen heimatkundlichen Filmdokumenten neueren Datums, die noch zu jung sind, um unter zeitgeschichtlichen Gesichtspunkten Beachtung zu finden und daher dauerhaft in Vergessenheit zu geraten drohen. Auch diese Filme stehen im Fokus des Erfassungsprojektes von GFS und Filminstitut Hannover, das im Jahr 2015 in eine neue Phase eingetreten ist. Nachdem der wichtige Bereich der (Heimat-)Vereine, Privatsammlungen und Amateurfilmer in der ersten

<sup>19</sup> Mündliche Auskunft von Karl Joseph vom 15.2.2016.

Projektphase unberücksichtigt bleiben musste, erfolgt die weitere Recherche nun primär in Richtung der Vereine und in Kooperation mit dem Niedersächsischen Heimatbund (NHB).

Im Vergleich mit den meist professionell oder semi-professionell hergestellten Filmen aus den öffentlich getragenen Institutionen zeigen die Filme aus Heimatvereinen und Privatsammlungen – in der Regel Amateurfilme – häufig andere Besonderheiten.

Abgesehen von rein privaten Familien- und Reisefilmen handelt es sich vornehmlich um lokale Ereignisse, Prozesse und Zustände aus dem dörflichen und kleinstädtischen Raum. Dazu zählen bewegte Bilder des landwirtschaftlichen Arbeitslebens und dessen Technisierung sowie die fortschreitende verkehrstechnische Erschließung des ländlichen Raums. Wichtige Sujets in den Filmen sind Feierlichkeiten verschiedenster Art, die von tradierten Festen bis zu Einweihungen neuer Bauten reichen. Kleidung, Habitus und Rituale lassen Rückschlüsse auf das soziale Leben, Statusgruppen und Hierarchien zu, wobei auffällt, dass die Amateurfilme Menschen und Ereignisse oftmals „ungeschminkt“ zeigen: Manche Darbietung der freiwilligen Feuerwehr gelingt nicht ganz, und die Auswirkungen des Alkoholkonsums auf Feiern werden nicht ausgeblendet. Abgesehen davon, dass die Amateur-Aufnahmen nicht in dem gleichen Umfang wie beim professionellen Filmen nachbearbeitet wurden, war offenbar auch die „Schere im Kopf“ nicht so präsent. Gerade für die Beschäftigung mit dem historischen Alltagsleben im ländlichen Raum sind Amateurfilmaufnahmen daher eine wichtige Quelle.

Problematisch bei älteren Amateurfilmen sind zum Teil unklare Rechtsverhältnisse und Überlieferungen, damit verbunden eine zögernde Bereitschaft zur Übergabe der Materialien. Zur Klärung bedarf es hier eines größeren Zeitaufwandes. Im Gegensatz zu Filmen aus öffentlichen Institutionen sind Amateurfilme häufig ohne Herstellerangaben und Titel überliefert. Zur näheren Identifizierung und Kontextualisierung müssen, soweit möglich, Gespräche mit Zeitzeugen oder Nachkommen geführt werden. Als hilfreich hat sich ein Angebot an die Besitzer der Originale erwiesen, ihnen als Gegenleistung zur Filmabgabe Digitalkopien (DVDs) zur Verfügung zu stellen. In der Regel ist jedoch nur ein kleiner Teil der Amateuraufnahmen von zeitgeschichtlicher Relevanz, so dass große Mengen gesichtet werden müssen, um einige wenige Schätze zu bergen.

Über die hier beschriebenen und im Rahmen des Projektes geleisteten Arbeiten hinaus bedarf es eines umfassenden Konzeptes für die langfristige Sicherung jener Filmmaterialien, die eine zeitgeschichtlich-landeskundliche Relevanz besitzen. Es wäre vernünftig, wenn für ein solches Konzept und dessen Umsetzung das Land Niedersachsen die Verantwortung übernehmen würde. Das hier skizzierte Projekt versteht sich nicht zuletzt als ein Aufriss der Problematik, um den Umfang und die Relevanz eines solchen Vorhabens zu verdeutlichen.

#### **ASYLRECHT**

Deutschland (West) 1949 / Produktion: Deutsche Dokumentarfilm GmbH (Hamburg) im Auftrag der Film Section Information Services C.C.G. (BE.) / Regie und Buch: Rudolf Werner Kipp / Kamera: Rudolf Werner Kipp, Erich Stoll, Hans Böcker / Licht: Walter Brode / Schnitt: Marcel Cleinow / Produktionsleitung: Heinrich Klemme / Originalformat: 35mm, 1.150 m, 42 Minuten

Kopie: Filminstitut Hannover, SD-Digitalisat, 35:18 Minuten (Abtastung von 16mm-Fassung)

#### **NIEDERSACHSEN IM AUFBAU**

Bundesrepublik Deutschland 1951 / Produktion: Filmaufbau GmbH Göttingen / Produzenten: Hans Abich, Rolf Thiele / Regie und Buch: Willi Mohaupt / Kamera: Karl Schröder / Schnitt: Ilse Wilken / Musik: Horst Dempwolff / Ton: Heinz Martin / Darsteller: Eugen Dumont, Tilo von Berlepsch, Günter Kind, Eugen Bergen / Originalformat: 35mm, s/w, 504 m

Kopie: Filminstitut Hannover, HD-Digitalisat, 16:53 Minuten (Abtastung von 16mm-Fassung)

#### **WIR – EIN JUGENDESELBSTPORTRÄT**

Bundesrepublik Deutschland 1958–1962 / Produktion: Stadtbildstelle Wolfsburg (?) / Regie: Eckart Siegmund / Format: 16mm, s/w

Kopie: Filminstitut Hannover, HD-Digitalisat, 15:01 Minuten

#### **PUTZETANZ**

Deutschland 1990 / Produktion: Karl Joseph Filmproduktion Hannover / Regie und Schnitt: Karl Joseph / Buch und wissenschaftliche Beratung: Dr. Helga Stein / Kamera: Karl Joseph, Michael Laufer, Rudolf Dornis / Ton: Winfried Wallat / Sprecher: Achim Gertz / Format: 16mm, Farbe, 145 m

Kopie: Filminstitut Hannover, 16mm, 14:15 Minuten

## Review Essay

### Sturm und Zwang

#### Neue Publikationen zum 11. Plenum und den „Verbotsfilmen“ der DEFA von 1965/66

Von Frederik Lang

SPUR DER STEINE, KARLA und JAHRGANG 45 sind längst Klassiker des deutschen Films. Dass sie diesen Status erlangen und überhaupt ein Publikum finden konnten, hat ganz unmittelbar mit der politischen Zäsur des Mauerfalls zu tun – denn für mehr als 20 Jahre waren diese 1965/66 bei der DEFA hergestellten Filme mythenumwittert und weggeschlossen, teils nur fragmentarisch überliefert. Sie wurden nicht in ihrer Entstehungszeit zu Klassikern, sondern durch eine verspätete Rezeption, mit der Aura von Opposition und Verbot umgeben, wiederbelebt und gefeiert als eine verlorene Neue Welle des DDR-Films der 1960er Jahre.

Stellt der Mauerfall die entscheidende Wende in der Aufführungsgeschichte dieser Filme dar, so markiert das 11. Plenum des Zentralkomitees der SED im Dezember 1965 den Anfangspunkt und zugleich eine Zäsur in der DDR-Kulturpolitik insgesamt. Die Folgen für die DEFA waren einschneidend: Über den Zeitraum eines knappen Jahres wurden insgesamt 12 Filme verboten, aus den Kinos genommen oder in der Herstellung abgebrochen. Damals noch fertiggestellte Filme wie SPUR DER STEINE von Frank Beyer, DAS KANINCHEN BIN ICH von Kurt Maetzig, DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT von Günter Stahnke oder DENK BLOSS NICHT, ICH HEULE von Frank Vogel konnten erst Ende 1989, Anfang 1990 wieder aufgeführt werden. In den Wochen und Monaten danach folgten die Rekonstruktionen von Herrmann Zschoches KARLA, Egon Günthers WENN DU GROSS BIST, LIEBER ADAM und schließlich Jürgen Böttchers JAHRGANG 45. DER VERLORENE ENGEL von Ralf Kirsten lief – allerdings nur selten – ab 1970 in einer gekürzten Fassung, BERLIN UM DIE ECKE von Gerhard Klein ab 1987 in einer Arbeitsfassung; die heute kursierende Fassung wurde 1990 von Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase hergestellt.

Obwohl sich die Filmemacher von FRÄULEIN SCHMETTERLING und HÄNDE HOCH ODER ICH SCHIESSE zunächst dagegen entschieden hatten, wurden auch diese beiden Filme 2005 bzw. 2008 rekonstruiert. Bei FRÄULEIN SCHMETTERLING stellte sich das Abwarten als großer Fehler heraus, denn einige der 1990 noch verfügbaren Materialien waren 2005 nicht mehr auffindbar, weshalb die heute vorliegende Rekonstruktion umso mehr einem Torso gleicht. RITTER DES REGENS ist weiterhin verschollen.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Das Drehbuch wurde publiziert in: Ralf Schenk, Erika Richter (Red.): *apropos: Film 2001. Jahrbuch der DEFA-Stiftung*. Berlin 2001, S. 43–86.

Ihr Verbot schweißt diese 12 Filme zu einer Gruppe zusammen, sie werden zu- meist als „zusammengehöriger Komplex“ (Rolf Richter) empfunden, obwohl sie bei allen durchaus gegebenen thematischen und formalen Verbindungen mitun- ter recht wenig gemein haben.

Im Dezember 2015 jährte sich das 11. Plenum des ZK der SED zum 50. Mal – An- lass für einen Rundumschlag in Form eines voluminösen Buches, einer DVD-Box mit den erhaltenen „Verbotsfilmen“, einer Filmreihe und eines Symposiums in Berlin. Außerdem liefen 2016 neue Restaurierungen von „Verbotsfilmen“ in der Berlinale-Retrospektive, die sich dem Filmjahr 1966 in der Bundesrepublik und der DDR widmete und deren Begleitband weitere Forschungen zum Thema ent- hält. Es liegt also reichlich Material vor, um sich erneut und mit Gewinn mit dem 11. Plenum und den „Verbotsfilmen“ auseinanderzusetzen.

**Verbotene Utopie.** Mit der von Günter Agde 1991 herausgegebenen und im Jahr 2000 in einer erweiterten Fassung erschienenen Publikation *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente* liegt bereits ein Standardwerk zum 11. Plenum vor. Dennoch entschied sich die DEFA-Stiftung, wie ihr Vorstand Ralf Schenk im Vorwort zum 500-Seiten-Band *Verbotene Utopie. Die SED, die DEFA und das 11. Plenum* schreibt, ein weiteres Grundlagenwerk vorzulegen. Andreas Kötzing, mit Ralf Schenk Herausgeber des Bandes, folgt in seinem langen und profunden Ein- führungstext den Ausführungen Agdes, integriert die in den letzten 15 Jahren ent- standene Forschungsliteratur und weist hier und da auf bislang unberücksichtigte Quellen und Forschungsdesiderate hin. Damit ist sein Beitrag, der etwa ein Viertel des Buches ausmacht, nicht nur eine sehr gelungene Zusammenfassung des Themas für Neueinsteiger, sondern auch eine willkommene Diskussion des Forschungsstan- des für alle, die mit dem Thema schon länger vertraut sind.

Kötzing, der ein besonderes Augenmerk auf den Vergleich mit dem sogenann- ten Formalismus-Plenum von 1951 und ähnliche Abläufe, Verhaltens- und Ar- gumentationsstrukturen legt, lenkt den Blick u. a. auf einen Bericht von Kurt Hager (Sekretär des ZK der SED für Wissenschaft und Kultur) von einer Moskau- reise kurz vor Beginn des 11. Plenums: Hager macht darin deutlich, dass er aus Moskau gewissermaßen grünes Licht für ein vehementes Vorgehen erhalten habe. Sein Bericht wurde einen Tag vor Beginn des Plenums an alle Mitglieder und Kandidaten des Politbüros verschickt und den „Adressaten [...] suggeriert, dass sich die dogmatischen Kräfte durchgesetzt hätten“ (S. 96). Allerdings lässt sich Kötzing zufolge nicht eindeutig belegen, was in Moskau tatsächlich be- sprochen wurde und inwiefern „Hager das Treffen für seine Zwecke instrumen- talisiert hat“ (S. 95).

Ebenso wenig ist ein direkter Einfluss Moskaus auf die „dogmatische Gruppe“ um Hager, Erich Honecker, Hanna Wolf (die Direktorin der SED-Parteihochschule, die mit Hager in Moskau war und zu den schärfsten Rednerinnen auf dem Plenum gehörte) und andere eindeutig nachweisbar. Dass sie sich in Moskau zumindest eine Absicherung für ihr Vorgehen eingeholt hatte, liegt allerdings nahe. Laut

Kötzing sollte man die These hinterfragen, dass die Gruppe von sich aus und spontan agiert habe.

Ein dritter und in Zukunft noch näher zu untersuchender Schwerpunkt von Kötzing sind die Einflüsse regionaler Entwicklungen, die er am Beispiel des Bezirks Leipzig darlegt. Leipzig erscheint ihm deshalb wichtig, weil dort der Hardliner Paul Fröhlich als 1. Sekretär der SED-Bezirksleitung „regierte“ und schon lange vor dem 11. Plenum eine „ideologisch verhärtete Stimmung gegenüber allen ‚liberalistischen Tendenzen‘ im Bereich der Kultur vorherrschte“ (S. 64). Fröhlich gehörte zudem zu den schärfsten Sprechern auf dem Plenum; Ausschnitte seiner Rede sind als Audiodokument auf der dem Buch beigelegten CD enthalten.

Während die DEFA in Kötzings Ausführungen nur ein Aspekt unter mehreren ist, liegt der Fokus des Buches ansonsten auf den „Verbotsfilmen“ selbst. Regine Sylvester, die 1989/90 Mitglied der „Arbeitsgruppe Verbotene Filme“ unter der Leitung von Rolf Richter war, schildert aus subjektiver Sicht ihre Erfahrungen mit den Filmen und ihrer „Wiederbelebung“.

Jedem der 12 „Verbotsfilme“ sind im Folgenden Texte unterschiedlicher Autorinnen und Autoren gewidmet, ergänzt um ausführliche Stabangaben sowie eine umfangreiche Chronologie der Herstellung, des Verbots und der Wiederaufführung. Es fällt auf, wie detailliert sich die Herstellung und das Verbot anhand von Archivadokumenten nachzeichnen lassen, während zu den mitunter sehr weitreichenden Rekonstruktionsarbeiten anscheinend nur wenige Materialien existieren.

Die Beiträge zu den einzelnen Filmen stammen von Rainer Rother, Claus Löser, Detlef Kannapin, Ralph Eue, Ursula von Keitz, Ralf Schenk, Tobias Ebbrecht-Hartmann, Lukas Foerster, Matthias Dell, Ekkehard Knörer, Barbara Felsmann und Michael Wedel – also renommierten DEFA-Experten wie auch einigen neuen Stimmen in diesem Bereich. Der Band bietet somit einen Überblick über das Korpus der „Verbotsfilme“, dessen Heterogenität sich in der Verschiedenheit der Beiträge widerspiegelt.

Aufschlussreich sind auch zwei Texte von Volker Petzold zum DDR-Animationsfilm, in dem er einen Bogen schlägt zu den Formalismusdiskussionen der 1950er Jahre, und von Chris Wahl zum DEFA-Dokumentarfilm. Wahl fokussiert dabei speziell Kurt Tetzlaffs Film *ES GENÜGT NICHT 18 ZU SEIN*, der 1966 nicht aufgeführt werden durfte, und danach, offenbar ohne Tetzlaffs Beteiligung, umgearbeitet wurde. Unter dem Titel *GUTEN TAG – DAS SIND WIR* kam er schließlich im selben Jahr noch in die Kinos.

Über diese Texte hinaus enthält *Verbotene Utopie* eine umfangreiche Materialsammlung, in der viele der kurz zitierten Stellungnahmen und Aktennotizen zu den Filmen in Gänze abgedruckt sind. Enthalten ist auch ein Anfang Dezember 1965 verfasster Bericht der renommierten Dokumentarfilmer Annelie und Andrew Thorndike, der unter dem harmlosen Titel „Einige Bemerkungen zur Lage der DEFA“ einen „verheerenden Eindruck von der Lage bei der DEFA“ vermittelt und „auch vor persönlichen Diffamierungen“ nicht haltmacht, so die Herausgeber in ihrer Einleitung der Herausgeber zum Bericht (S. 443). Kurt Hager verschickte

auch diesen Text an alle Mitglieder und Kandidaten des Politbüros. Mit Kenntnis solcher Dokumente waren Ablauf und Ausgang des 11. Plenums fast schon vorzusehen.

Beigegeben ist dem Band eine CD, die das Plenum selbst noch einmal in den Mittelpunkt rückt: Zu hören sind Ausschnitte aus den Reden von Erich Honecker, Paul Fröhlich, Konrad Naumann, Christa Wolf, Paul Verner und Walter Ulbricht. Günter Agde, der einen kurzen Einführungstext zu den Tonbandmitschnitten verfasst hat, führt am Beispiel von Fröhlichs Rede „die Selbstzensur im ZK der SED 1965“ vor, indem er dem Wortlaut des Originaltonbandes die Stenogramme/Typoskripte, das „Rote Protokoll“ (eine erste interne Überarbeitung) und den in *Neuen Deutschland* veröffentlichten Text gegenüberstellt. Die Tonbandaufnahmen – die in voller Länge auch online veröffentlicht sind – verdeutlichen die erschreckend aggressive Stimmung, die während des Plenums herrschte und in dieser Vehemenz aus den schriftlichen Dokumenten nicht hervorgeht.<sup>2</sup>

**Sturm und Zwang.** Zum Erscheinen des Buches *Verbotene Utopie* fand im Dezember 2015 im Zeughauskino des Deutschen Historischen Museums eine von der DEFA-Stiftung initiierte Filmreihe statt, *Sturm und Zwang. DEFA-Filme vor und nach dem Verbotsplenum*. Sie versammelte neben den 11 erhaltenen „Verbotsfilmen“ auch Werke, die in den Jahren vor und nach dem Plenum verboten wurden, Probleme mit Freigabe und Zensur hatten oder zwar freigegeben wurden, aber kaum je zu sehen waren.<sup>3</sup> Indem sie die Möglichkeit bot, die im Buch behandelten Filme auf der Kinoleinwand zu sehen, wo sie hingehören, stellte die Filmreihe eine ideale Ergänzung zur Neuerscheinung dar.

Besonders eindrucksvoll zeigte sich dies bei Tetzlaffs in Totalvision gedrehtem Dokumentarfilm *ES GENÜGT NICHT 18 ZU SEIN*, den Chris Wahl im Kino vorstellte. Der Verweis des von Manfred Krug gesprochenen Kommentars auf den Western *DIE GLORREICHEN SIEBEN* (1960) kommt nicht von ungefähr, selten bot ein DEFA-Dokumentarfilm so viel Western-Atmosphäre wie in den Anfangs- und Schlussequenzen dieses Kurzfilms über eine Gruppe junger Arbeiter im Erdölfördergebiet Frätow bei Greifswald. Die Vorführung war Teil eines begleitenden Symposiums im Zeughauskino, das auf überaus reges Publikumsinteresse stieß und bei dem auch einige Zeitzeugen anwesend waren.

**Verboten.** Während die Filmreihe *Sturm und Zwang* eine zeitlich und räumlich beschränkte Gelegenheit zur Sichtung der Filme bot, sorgt die bei Icestorm Entertainment erschienene 10er-DVD-Box für eine dauerhafte Verfügbarkeit von

<sup>2</sup> Zu den Tondokumenten <http://www.argus.bstu.bundesarchiv.de/tonyl/index.htm> (24.3.2016).

<sup>3</sup> Darunter *SONNENSUCHER* (1958/72) von Konrad Wolf und *DAS KLEID* (1961/91) von Konrad Petzold nach einem Drehbuch von Egon Günther. Die gesamte Filmliste ist abrufbar unter: <https://www.dhm.de/zeughauskino/programmarchiv/2015/oktober-dezember-2015/sturm-und-zwang.html> (24.3.2016)

zumindest 10 der 11 überlieferten „Verbotsfilme“. Der unvollständig gebliebene Film FRÄULEIN SCHMETTERLING steht „nur für Vorführungen auf nichtkommerziellen Veranstaltungen wie Symposien, Tagungen und Festivals“ zur Verfügung, bei denen „auf die Besonderheiten der rekonstruierten Fassung hinzuweisen ist.“ (*Verbotene Utopie*, S. 242)

Die Bildqualität der DVDs ist durchweg gut bis sehr gut, was zum Teil auch auf die neuen Digitalisierungen zurückzuführen ist, die durchgeführt wurden, um die Filme für den Kinoeinsatz als DCP verfügbar zu haben. Bis auf HÄNDE HOCH ODER ICH SCHIESSE haben alle DVDs optionale englische Untertitel. Darüber hinaus finden sich diverse Bonusmaterialien zumeist Interviews mit Beteiligten. Hervorzuheben ist zudem Jürgen Böttchers Dokumentarfilm BARFUSS UND OHNE HUT (1964) auf der DVD von JAHRGANG 45, eine ausnehmend schön gefilmte Studie über Jugendliche am Ostseestrand. Der Film, der zwar nicht verboten war, in der DDR aber kaum gezeigt wurde, lief im Zeughauskino zusammen mit dem tatsächlich verbotenen Film DREI VON VIELEN (1961), in dem Böttcher einige seiner Dresdner Arbeiter-Künstler-Freunde porträtierte, die offenbar nicht ins Schema des Bitterfelder Weges passten. (DREI VON VIELEN erschien 2016 auf einer üppig ausgestatteten DVD-Edition von JAHRGANG 45 in der Edition Filmmuseum.)

Die DVD von DENK BLOSS NICHT ICH HEULE enthält Probeaufnahmen für die Besetzung der Hauptrollen, unter den Bewerberinnen befindet sich auch die junge Jenny Gröllmann; der DVD von DER VERLORENE ENGEL ist der ein wenig bieder geratene Dokumentarfilm ERNST BARLACH IN GÜSTROW (1987) von Klaus Schulze beigelegt, der auch Ausschnitte aus dem Spielfilm enthält.

Auf den Innenseiten der plakativ in Form von Akten gestalteten DVD-Cover (versehen mit einem großen Stempel VERBOTEN) findet sich jeweils ein Dokument zum Film, darunter Stellungnahmen der Hauptverwaltung Film, Einschätzungen und Analysen der Abteilung Kultur im ZK der SED oder Rezensionen zu den Filmen, die zumindest einen kurzen Kinoeinsatz hatten, wie SPUR DER STEINE oder DER FRÜHLING BRAUCHT ZEIT. Damit wird auch für jenes Publikum, das sich für die Filme interessiert, aber nicht das Buch *Verbotene Utopie* lesen wird, die damalige Wahrnehmungs- und Stimmungslage nachvollziehbar, die zum Verbot der Filme führte. Man könnte sich umfangreichere Extras und Booklet-Informationen vorstellen und wünschen, doch in gewisser Weise ist *Verbotene Utopie* auch ein sehr umfangreiches und erschwingliches Booklet zur DVD-Box.

**Berlinale Retrospektive: Deutschland 1966.** Die Retrospektive der Berlinale *Deutschland 1966. Filmische Perspektiven aus Ost und West* präsentierte im Februar 2016 ebenfalls einige der „Verbotsfilme“ und stellte diese verhinderte Neue Welle den ersten Erfolgen des Jungen (West-)Deutschen Films gegenüber. Ergänzt wurde das Programm um eine Vielzahl von Kurzfilmen, bei denen sich naturgemäß mehr Entdeckungen machen ließen als bei den abendfüllenden Spielfilmen, die hinlänglich bekannt und auch öfter zu sehen sind.

Zwar arbeiten Connie Betz, Julia Pattis und Rainer Rother, die Herausgeber der Begleitpublikation, in ihrer Einleitung einige eher oberflächliche Themen wie den Generationenkonflikt heraus, die im Filmschaffen auf beiden Seiten der Mauer eine Rolle spielten, doch bekommt man bei der Betrachtung der Filme den Eindruck, dass die filmische Mauer doch recht hoch war. Ost- und westdeutsches Kino stehen weitgehend gleichrangig nebeneinander, haben sich aber nicht allzu viel zu sagen – was bereits eine erste bemerkenswerte Erkenntnis ist. Aus DEFA-Perspektive aufschlussreich wäre es gewesen, die Filme in einem internationalen Kontext der Neuen Wellen zu betrachten und sie eben nicht nur als „interessante Raritäten eines abgeschlossenen Sammelgebiets“ zu sehen, wie es Regine Sylvester nennt (*Verbotene Utopie*, S. 175). Manch einer mag sich dabei an die Berlinale-Retrospektive von 2002, *European Sixties*, erinnern, als JAHRGANG 45, KARLA und SPUR DER STEINE in einer Reihe mit mehr als 100 Kurz- und Langfilmen aus ganz Europa liefen. Die Suche nach Parallelen und Einflussfaktoren – in vielen der Texte in *Verbotene Utopie* wie auch in der Begleitpublikation werden internationale Regisseure und Filme genannt – würde die Hermetik und Selbstbezogenheit auf Deutschland, zu der die DEFA-Rezeption leider bis heute neigt, weiter aufbrechen.

Im Rahmen der Retrospektive *Deutschland 1966* liefen erneut JAHRGANG 45, KARLA und SPUR DER STEINE – nun neben den anderen „Verbotsfilmen“ DER VERLORENE ENGEL und FRÄULEIN SCHMETTERLING, an denen 1966 noch gearbeitet wurde. Die 1965 schon abgeschlossenen Arbeiten wurden wohl deshalb nicht gezeigt.

Ralf Schenk zählt in seinem Beitrag für *Deutschland 1966* die DEFA-Filme des Jahres 1966 auf, die nach dem Verbot von mehr als der Hälfte der Jahresproduktion tatsächlich noch in die DDR-Kinos kamen. In der Retrospektive wurden sie einzig repräsentiert durch Heiner Carows harmlosen Kinderfilm DIE REISE NACH SUNDEVIT, der allerdings ebenfalls „entschärft“ werden musste.

Was in der Retrospektive mit Blick auf die DDR wie auf die Bundesrepublik fehlte, waren Filme, die das Kino 1966 (kommerziell) dominierten, wie auch das, was von „Papas Kino“ noch übrig war. Dafür wäre es seitens der Kuratoren nötig gewesen, die gewohnte Trennung zwischen kanonisierter Filmkultur und Massenkino aufzuheben oder bewusst einen „staatstreuen“ DEFA-Film ins Programm zu nehmen. Etwas versteckt in einem der Kurzfilmprogramme lief Kurt Tetzlaffs Kurzdokumentarfilm DIE VERANTWORTUNG, der in gewisser Weise ein Beispiel für „staatstreu“ Kino ist, denn mit diesem Film schien „Tetzlaff Wiedergutmachung leisten zu müssen für seinen Fehltritt“ ES GENÜGT NICHT 18 ZU SEIN, wie Britta Hartmann treffend schreibt. (*Deutschland 1966*, S. 146)

Auch im Berlinale-Band finden sich materialreiche Beträge zum 11. Plenum. Ralf Schenk fasst „Das schlimme Jahr“ 1966 aus DEFA-Perspektive noch einmal zusammen und nennt dabei auch die Projekte, die anschließend gar nicht erst entstanden sind. Andreas Kötzing schreibt über die deutsch-deutschen Filmbeziehungen – die künstlerische Aufbruchsstimmung im jeweils anderen Teil Deutschlands wurde unter den Kollegen kaum zur Kenntnis genommen, die kleinen Nischen des Austauschs zwischen Ost und West sind nur wenig erforscht.

Ideologische Vorurteile verhinderten, dass die interessanten Werke aus dem anderen Teil Deutschlands jenseits der Grenzen in breiterem Maße rezipiert werden konnten; dazu gehört auch die politische Einflussnahme Bonns, die etwa eine Teilnahme von DEFA-Filmen am Berlinale-Wettbewerb bis in die 1970er Jahre unmöglich machte. Weitere Beiträge von Klaudia Wick, Britta Hartmann und Claudia Lenssen widmen sich dem Fernsehen in Ost und West (Egon Monks Fernsehfilm *PREIS DER FREIHEIT* war in einer 35mm-Kopie auch auf der Leinwand zu sehen), der Dokumentarfilmproduktion des Jahres 1966 und „Frauen-Rollen-Bildern“ auf beiden Seiten der Mauer. Den kaum erforschten Komplex des „Brain-Drain“ von Ost nach West zeichnet Claus Löser an den in der Retrospektive vertretenen spielerischen und experimentellen Arbeiten von Marran Gosov (Bulgarien) und Vlado Kristl (Jugoslawien) nach; dieser „Brain-Drain“ setzte nach der Biermann-Ausbürgerung 1976 auch unter Filmschaffenden aus der DDR ein.

Die Auswirkungen des 11. Plenums auf die Deutsche Hochschule für Filmkunst (die heutige Filmuniversität Babelsberg *Konrad Wolf*) werden von Ilka Brombach beschrieben und anhand von Dokumenten veranschaulicht. Auffallend ist, dass kein Film dieser Hochschule in der Retrospektive zu sehen war, jeweils zwei immerhin von der Hochschule für Gestaltung Ulm und der erst 1966 eröffneten dffb. Der reichlich und schön illustrierte Begleitband enthält überdies noch aufschlussreiche Dokumente zu *BERLIN UM DIE ECKE* und *DER VERLORENE ENGEL* und erweist sich damit als sehr gute Ergänzung zu *Verbotene Utopie*.

**Die „Zensurfassungen“ von KARLA und JAHRGANG 45.** Zwei Highlights der Retrospektive waren die „Zensurfassungen“ von KARLA und JAHRGANG 45, wobei es passender wäre, von Arbeitsfassungen zu sprechen. Denn offenbar geben die im Bundesarchiv-Filmarchiv überlieferten fragmentarischen Kopien den aktuellen Stand der Arbeiten zu dem Zeitpunkt wieder, als die Weiterarbeit 1966 eingestellt und die Filmmaterialien eingelagert wurden.

Im Fall von KARLA stellt die überlieferte Arbeitsfassung einen Versuch von Regisseur Herrmann Zschoche und Autor Ulrich Plenzdorf dar, den Film angesichts der schwierigen Situation nach dem Plenum zu retten und aus dem „Steinbruch“ des Materials einen anderen Film zu bauen, in der Hoffnung, dass dieser eine Freigabe erhalten werde. So fehlt in dieser Arbeitsfassung von 1966 zum Beispiel die Anfangssequenz jener Fassung, die 1990 hergestellt wurde und heute bekannt ist: Karlas Ansprache bei der Abschlussfeier. Die Arbeitsfassung beginnt dagegen mit ihrer Ankunft am Bahnhof. Viele der Szenen mit dem gebrochenen Journalisten Kaspar stehen an anderer Stelle oder fehlen, andere widersprechen sich inhaltlich. Ein wirkliches Ende hat die Arbeitsfassung nicht mehr erhalten. Das vorliegende Material endet mit einer nächtlichen Fahrt von Karla und dem Schüler Rudi Schimmelpfennig ans Meer und einem verunglückten Kussversuch. Wie Ralf Dittrich in seiner Einführung auf der Berlinale darlegte, hätte der Film ganz anders geendet als die Version von 1990: Karla trennt sich von Kaspar und bleibt an der Schule; Schulleiter Hirte, der sich zunächst überflüssig fühlte, wird

von seiner gereiften Junglehrerin überzeugt, dass er (noch) gebraucht wird, dass man es gemeinsam anpacken muss. Die entsprechenden Sequenzen hätten zum Teil nachgedreht werden müssen. Eine Aufwertung der Schulkollegin Janson als „positive Führungsfigur“ war wohl ebenfalls geplant.

Bei JAHRGANG 45 sind es weniger die inhaltlichen Änderungen, die die gezeigte Arbeitsfassung zu einem spannenden Zeugnis machen, als vielmehr der am Set aufgenommene Primärton, inklusive Bob Dylans *Gates of Eden* im Radio. Es ist beeindruckend, die Originalstimmen der Darsteller zu hören, von denen nur Rolf Römer bei den Synchronarbeiten 1990 zur Verfügung stand (alle anderen Darsteller mussten von anderen Schauspielern synchronisiert werden; und auch Römers Stimme hört man die in der Zwischenzeit vergangenen Jahrzehnte durchaus an). Dass diese Synchronarbeiten 25 Jahre später nötig waren, um den Film überhaupt aufführbar zu machen, wird ebenfalls unmittelbar deutlich, denn Regisseur Böttcher und Kameramann Roland Gräf drehten mit einer ungeblimpten Kamera, deren Geräusch permanent hörbar ist. Dennoch ist gerade die Synchronisation das größte Manko von JAHRGANG 45, wie wir ihn seit 1990 kennen: Die Tonspur wirkt zu glatt und hermetisch über die unmittelbaren und weitaus durchlässigeren Bilder gelegt, der Ton steht oftmals wie ein Fremdkörper neben den Bildern. Spannend ist es, Böttcher in der Arbeitsfassung dabei zuzuhören, wie er dem Laien Paul Eichbaum, der den Mogul spielt, die Dialoge aus dem Off vorspricht, die dieser dann für die Kamera nachplappert. Inhaltlich scheint es auch ein paar Versuche gegeben zu haben, durch Veränderungen auf eine Freigabe hinzuarbeiten, so fehlen in der Arbeitsfassung alle Sequenzen, die sich auf Als Familie beziehen, sowie die Szene mit den West-Touristen auf dem Gendarmenmarkt.

Die Fassungen von JAHRGANG 45 von 1966 wie 1990 sind beide enthalten auf der DVD in der Edition Filmmuseum und lassen sich nun vergleichen. Im Fall von KARLA fehlt diese Möglichkeit noch. Ein Forschungsdesiderat bleibt die Aufarbeitung der Entstehungsgeschichte der Fassungen von 1990. Denn bei Filmen wie KARLA und JAHRGANG 45 wurde ja tatsächlich angestrebt, einen „fertigen“, vorführbaren Film zu bekommen, während Wolfgang Kohlhaase immer betont hat, dass die Rekonstruktion von BERLIN UM DIE ECKE die Spuren der Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Films erhalten solle. Bei der Rekonstruktion von WENN DU GROSS BIST LIEBER ADAM wurde wiederum bewusst auf die technisch machbare Schließung der Tonlücken verzichtet, stattdessen wurden Auszüge aus dem Drehbuch eingeschnitten – die Geschichte der Überlieferung bleibt also ins Material des fertigen Films sicht- und hörbar eingeschrieben.

**Ambitionen nach dem Kahlschlag.** Ein Film, dessen schwierige Überlieferungsgeschichte dem Material stets eingeschrieben bleiben wird, ist auch DIE RUSSEN KOMMEN von Heiner Carow, dessen digitale Restaurierung in der Reihe *Berlinale Classics* vorgestellt wurde: eine weitere Wiederentdeckung des Festivals. Zusammen mit den ebenfalls 1968 entstandenen, aber weitaus bekannteren Filmen ICH WAR 19 von Konrad Wolf und ABSCHIED von Egon Günther gehört DIE RUSSEN KOM-

MEN zu den ersten ambitionierten Werken nach dem Schock des 11. Plenums. Doch auch DIE RUSSEN KOMMEN erhielt keine Zulassung. Zum Verhängnis wurde dem Film, dass er ein antifaschistischer Film ohne antifaschistischen Helden ist. Im Mittelpunkt der in den letzten Kriegstagen spielenden Handlung stehen der Hitlerjunge Günter Walcher, sein unbedingter Glauben an den noch immer möglichen Sieg und – nach dem Einmarsch der Sowjetarmee – sein ins Wahnhafte gehendes Hadern mit der Schuld am Tod eines gleichaltrigen Zwangsarbeiters.

Die Schwierigkeit bei der Überlieferung besteht darin, dass Carow Teile des Materials für seinen Film KARRIERE (1971) verwendete und nur diese Sequenzen im Negativ von KARRIERE überdauert haben – das restliche Negativ wurde offenbar vernichtet. Darüber hinaus gab es eine von Schnittmeisterin Evelyn Carow aufgehobene Arbeitskopie von DIE RUSSEN KOMMEN mit massiven Gebrauchsspuren. Daraus wurde 1987 eine Fassung des Films rekonstruiert, in der allerdings Teile des Bildes völlig schwarz waren oder ausbrannten, Gesichter ohne erkennbare Mimik blieben. Durch die digitale Technik war es nun möglich, weitaus mehr aus der schlechten Bildqualität herauszuholen, auch wenn seit 1987 Teile der damals verfügbaren Materialien verloren gegangen sind.

Man kann in Zeiten von Digitalisierungsoffensiven nur nachdrücklich dafür eintreten, die Originalmaterialien umso mehr zu schätzen und zu schützen und sich keinem falschen Glauben an digitale Sicherungen hinzugeben. Denn wenn man sich die vielen mittelmäßigen 2K-DCPs von „digitalen Restaurierungen“ anschaut, wie sie seit geraumer Zeit in diversen Filmreihen und Retrospektiven auftauchen, und dagegen gute bis sehr gute 35mm-Kopien sieht, wird einem Angst und Bange um die ästhetische Überlieferung des Filmerbes. (Ein Paradebeispiel dafür war die neu gezogene, hervorragende 35mm-Kopie von Christian Rischerts KOPFSTAND MADAM von 1966, die in der Berlinale-Retrospektive lief). Hinzu kommt die grundsätzliche Frage nach der Langzeitarchivierung – auf der Berlinale liefen auch 35mm-Kopien von Restaurierungen amerikanischer Archive, die wegen der Langzeitarchivierung bewusst auf Filmmaterial durchgeführt wurden. In deutschen Archiven scheint der Trend erschreckenderweise gerade in die entgegengesetzte Richtung zu gehen.

■ Andreas Kötzing, Ralf Schenk (Hg.): **Verbotene Utopie. Die SED, die DEFA und das II. Plenum.** Berlin: DEFA-Stiftung 2015 (Vertrieb: Bertz + Fischer), 544 Seiten, Abb., Audio-CD. ISBN 978-3-86505-406-7, € 29,00

■ **Verboten. DEFA-Verbotfilme.** 10 DVD. Regionalcode 0, PAL, Gesamtlaufzeit ca. 915 Minuten, Sprache: deutsch. Untertitel: zum Teil Englisch. Diverse Bonusmaterialien. Berlin: Icestorm Entertainment 2015, € 49,00

■ Connie Betz, Julia Pattis, Rainer Rother (Hg.): **Deutschland 1966. Filmische Perspektiven in Ost und West.** Berlin: Bertz + Fischer 2016, 204 Seiten, Abb. ISBN 978-3-86505-245-2, € 25,00

## Film-Editionen

■ **Wie werde ich Demokrat? Re-Education durch Film nach 1945.** 2 DVD. Regionalcode 0, PAL, s/w + Farbe, 320 Minuten. Sprache: deutsch, englisch. Untertitel: deutsch, englisch, französisch. Extras in ROM-Sektion. Berlin: absolut Medien 2014 (arte Edition)  
ISBN 978-3-8488-4037-3, € 24,90

Was tun mit den Nazis? Noch bevor die Wehrmachtsführung ihre Unterschrift unter die Kapitulationserklärung setzte und damit das Ende des Dritten Reiches besiegelte, hatten sich die alliierten Mächte mit dieser Frage beschäftigt. Die westlichen Besatzungsmächte, insbesondere die Amerikaner, setzten auf ein umfangreiches „Re-Education-Programm“, in dem der Film eine herausragende Rolle spielte. Bis in die 1950er Jahre wurden zahlreiche kurze Lehrfilme im Dokumentarformat, meist von deutschen Filmemachern unter amerikanischer Aufsicht produziert, in regulären Kinos als Vorfilme oder als Kurzfilmprogramme in Amerikahäusern, Schulen und Gemeindesälen vorgeführt. Die Filme sollten die deutsche Bevölkerung über die amerikanische Besatzungspolitik informieren und ihr gleichzeitig liberale Ideale wie Toleranz und demokratische Mitbestimmung näherbringen, um den demokratischen Aufbau Westdeutschlands zu stärken. Große Hoffnungen setzte die Besatzungsmacht dabei in die Jugend, die Thema und Zielgruppe zahlreicher Lehrfilme war.

Mit welchen visuellen und narrativen Mitteln die Amerikaner dieses Kunststück der politischen Umpolung zu vollbringen suchten, illustriert die DVD-Kollektion *Wie werde ich Demokrat?* Ihr Herzstück bildet Dieter Reifarths gleichnamiger Kompilationsfilm aus dem Jahr 2002, der Ausschnitte verschiedener Re-Education-Filme und der amerikanisch-britischen Wochenschau *WELT IM FILM* zu einer dokumentarischen Collage montierte. Außerdem finden sich auf der DVD elf, meist unter der Ägide des amerikanischen Hochkommissars produzierte Informationsfilme sowie der 1945 von Hanus Burger gedrehte und von Billy Wilder geschnittene Dokumentarfilm *DIE TODESMÜHLEN*, der die deutsche Bevölkerung mit den Schrecknissen der deutschen Konzentrationslager konfrontierte.

Die Auswahl der Filme gibt einen guten Einblick in das redliche Bemühen der Besatzungsmacht, aus obrigkeitshörigen Deutschen kritische und verantwortungsbewusste Bürgerinnen und Bürger zu machen. Dabei offenbart sich die Filmpropaganda im Nachkriegsdeutschland als heterogener als vermutet. Gewiss, das Gros der Filme kommt sehr belehrend daher, wobei der Hang zum erhobenen Zeigefinger durchaus auch der Zeit geschuldet ist, wie ein Seitenblick auf kommerzielle Werbefilme dieser Zeit zeigt. Dennoch finden sich unter den ausgewählten Filmen auch unterhaltsame Beispiele von Propaganda, etwa jene, die auf humoristische Weise rassistische Vorurteile aufs Korn nahmen, wie *BROTHERHOOD OF MAN* (*ALLE MENSCHEN SIND BRÜDER*, USA 1946), oder den menschlichen Hang zur Klatschsucht karikierten, wie *DAS GERÜCHT* (BRD 1951).

Die Filmsammlung gewährt nicht nur einen faszinierenden Einblick in Propagandastrategien und gesellschaftliche Normierungsprozesse, sondern auch in gesellschaftliche Realitäten. So verblüfft aus heutiger Sicht vor allem die nahezu völlige Abwesenheit von Frauen in jenen demokratischen Entscheidungsprozessen, welche die Filme anstoßen wollen. Reifarths Dokumentarfilm ist in diesem Zusammenhang besonders interessant, weil er Wochenschauberichte mit Lehrfilmen kombiniert und dadurch „Realitäten“ mit Wunschwirklichkeiten konfrontiert, die aber in bestimmten Bereichen – siehe Geschlechterordnung – nahezu übereinstimmen. Ebenso bemerkenswert ist der hohe Aktualitätsbezug einiger Berichte, etwa jener zur Flüchtlingsproblematik in Deutschland, die damals volksdeutsche Vertriebene betraf, aber nicht weniger Ressentiments schürte, oder jener über einen amerikanischen Gerichtsprozess gegen jugendliche Neonazis, die 1946 Anschläge gegen Spruchkammern in Stuttgart verübt hatten.

Dennoch lässt Reifarths Dokumentation den Betrachter etwas ratlos zurück. Der nach thematischen Blöcken montierte Film kommt ohne Kommentar aus, doch sind Übergänge und Verbindungen zwischen den Themenblöcken nicht immer nachvollziehbar. Diese lose Assoziation gibt dem Film etwas Zufälliges, das aber nicht in ein großes Ganzes mündet, weil die einzelnen Ausschnitte nur selten in einen Dialog miteinander treten. Auch wenn viele Filmausschnitte selbst erklärend scheinen, so sprechen sie doch nicht für sich selbst. Es fehlen Zusatzinformationen oder zumindest visuelle Hinweise, die helfen, die Bedeutung des Gezeigten in den zeitlichen soziopolitischen Kontext einzuordnen, in dem die Filme entstanden. Doch weder im Filmabspann noch auf der DVD oder der Hülle finden sich Hinweise zu Produzenten oder Produktionsjahr, zum Zielpublikum oder zum Kontext, in dem die Filme konsumiert wurden. Will man mehr darüber erfahren, so muss man die von Heiner Ross 2005 herausgegebene wissenschaftliche Aufsatzsammlung, die *Filmblatt*-Schrift *Lernen Sie diskutieren* konsultieren, die in der ROM-Sektion der DVD als PDF-Datei zu finden ist. Die dort versammelten Beiträge sind hervorragend recherchiert und geschrieben und beleuchten umfassend die Re-Education-Maßnahmen der Westmächte sowie die Filme selbst. Doch einen leicht zugänglichen Überblick über Produktionsdaten ersetzen sie nicht. Dieser Mangel beeinträchtigt die Nutzung der Filmkollektion und mindert das Vergnügen.

Dennoch: Interessierten Laien, (Film-) Historikern und Lehrpersonal eröffnet die DVD-Kollektion eine Fundgrube an filmischen Quellen in guter Qualität, welche interessante Einblicke in die frühe deutsche Nachkriegszeit gewähren und zu weiteren Nachforschungen und Diskussionen animieren. (Maria Fritsche)

## Besprechungen

■ Kai Nowak: **Projektionen der Moral. Filmskandale in der Weimarer Republik.**  
Göttingen: Wallstein 2015, 528 Seiten, Abb.  
ISBN 978-3-8353-1703-1, € 44,00

Zunächst bildete das Kino den Skandal, weniger der einzelne Film. Doch das sollte sich schon bald ändern. Skandale begleiten die Filmgeschichte bis heute. Seismographisch lässt sich an dem, was Empörung auslöst, erkennen, wo gesellschaftliche Konfliktlinien verlaufen. Genau das interessiert Kai Nowak in seiner Studie zur Filmkultur in der Weimarer Republik. Er versteht die medialen Ereignisse, die skandalisierte Filme begleiteten, als „Projektionen der Moral“. Denn in aller Regel zielten die Produzenten der Filme nicht darauf, einen Skandal durch Normverletzung oder Tabubruch herbeizuführen. Es waren gesellschaftliche Interessengruppen, die sich empörten und moralische Grenzen verletzt sahen, auch wenn sie die Filme zuweilen noch gar nicht zu Gesicht bekommen hatten. Nur lebten auch die Filmproduzenten nicht im Tal der Unschuld. Sergej Eisensteins *PANZERKREUZER POTEMKIN* (1925), der für einen manifesten Skandal sorgte, war ästhetisch wie politisch auf Provokation gebürstet. Doch der Filmverleih war eher daran interessiert, dass die Wogen sich glätten mögen.

Das skandalisierende Potential interessiert in Nowaks Studie als Skandalanlass, befreit von möglichen Intentionen. In den Fokus wird die Rezeption gestellt. Und hier liegt auch die Stärke dieser auf über 4.000 Zeitungsartikeln und den Akten der Filmprüfstellen basierenden Darstellung. Bekannte sowie weitgehend vergessene Skandale lässt der Autor Revue passieren, wobei deren Verlauf diskursanalytisch aufgeschlüsselt wird, mit großer Vorsicht, die Befunde nicht in eine mentalitätsgeschichtliche Zielinterpretation münden zu lassen, wie sie einst Siegfried Kracauer postuliert hatte. In der Gesamtschau entsteht ein beeindruckendes Bild der Positionen und Lager, Empfindlichkeiten, aber eben auch Mentalitäten, die die Kultur der Weimarer Republik prägten.

Nowak macht vier dominante Konfliktfelder aus, auf denen sich Skandale entwickeln konnten. Da ist zunächst das Feld von „Verbrechen, Gewalt und Tod“, wobei Verbrechensdarstellungen zu Beginn der Weimarer Republik ohnehin unter den Verdikten der Schmutz- und Schund-Debatten standen. Galt manchen das Kino 1920 noch generell als „Verbrecherschule“, so hatten sich solche Vorbehalte am Ende der Weimarer Republik weitgehend verloren. Selbst Fritz Langs *M* (1931), die Darstellung eines psychopathischen Kindermörders, wurde von konservativen Kritikern zwar als „Kulturskandal“ empfunden. Einen tatsächlichen Skandal, der auf einer breiten gesellschaftlichen Empörung basierte, konnte der Film nicht mehr auslösen. Ganz anders der amerikanische Expeditionsfilm *AFRIKA SPRICHT!* (1930), der – obschon die Sequenz offensichtlich ein Fake war – überzeugend darstellte, wie ein afrikanischer Begleiter von einer Löwin getötet wird. Der Tod als „Original-Mord im Film“ inklusive vermeintlich

authentischer Todesschreie löste in Deutschland eine breite Debatte über die Grenzen des Darstellbaren aus. Selbst Kracauer rief nach Zensur. Dabei war die Diskussion lediglich einem geschickt inszenierten Authentizitätseffekt geschuldet.

Nicht nur die Grenzen des Darstellbaren, sondern vielmehr tradierte Genderkonzepte standen im Konfliktfeld von „Sexualität und Geschlechterordnung“ zur Debatte. Die Krise der Männlichkeit und die Angst vor einer Feminisierung des Staates grundierten den Skandal, den Richard Oswalds *ANDERS ALS DIE ANDERN* (1919) auszulösen vermochte. Entstanden in einem Interregnum, der zensurbefreiten Phase von 1918 bis Anfang 1920, die eine Welle von Aufklärungs- und Sittenfilmen hervorbrachte, thematisierte der Film Homosexualität in einer repressiven Gesellschaft. Es war ein Melodram mit dezenten Anspielungen, bei dem allerdings schon das Crossdressing der Akteure anlässlich eines schwulen Kostümballs zum Skandalon wurde. Offensichtlich konnte der Film nur deshalb so stark polarisieren, weil Homosexualität als Bedrohung hegemonialer Männlichkeit empfunden wurde. Der Skandal diente wesentlich dazu, die Geschlechterordnung zu sichern. Sie stand keineswegs auf dem Prüfstand, als 1925 mit *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* nackte Körper in antikisierenden Posen auf der Leinwand erschienen. Die Skandalisierung, betrieben vor allem von katholischen Kreisen, blieb schon in der Aufschwungphase stecken, während bei der bundesrepublikanischen Wiederaufführung des Films 1958 nicht einmal mehr die Szenenfotos in die Schaukästen der Kinos gestellt werden durften.

Andere Grenzen des Darstellbaren testete der Film *FRAUENNOT- FRAUENGLÜCK* (1929/30). In dieser schweizerischen Produktion wurden sowohl Aufnahmen einer Kaiserschnittoperation wie einer komplikationslosen Entbindung gezeigt. Sturm lief eine katholische Liga von Frauenverbänden, die eine „Preisgabe des Mysteriums“ der Geburt befürchteten, wobei – so die Analyse – wohl eher männliche Ängste vor selbstbestimmter weiblicher Reproduktivität und einer Beeinträchtigung der Gebärfreudigkeit aktiviert worden sein dürften.

In das Kernthema der politischen Debatten der Weimarer Republik begibt sich der Autor mit dem nächsten Konfliktfeld, das den Weltkriegsfilmen und damit der Konkurrenz um die Erinnerung gilt. Eindrücklich kann Nowak sichtbar machen, dass die Skandale um amerikanische Weltkriegsfilme, die schließlich in die Saalschlachten und die Verbotsanträge gegen Lewis Milestones *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (1930) mündeten, von einer „Hetzfilm“-Paranoia grundiert wurden, die auf die Feindbild-Propaganda der Entente während des Ersten Weltkriegs zurückzuführen ist und nach dem Krieg ihren ersten Anlass in *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* (1921) fand. Der vermeintlich deutschfeindliche Film – mit Trinkgelagen in der Etappe und einem deutschen Offizier, der in Frauenkleidern auf einem Tisch tanzt – löste wahrscheinlich schon deshalb so breite Empörung aus, weil er nie in ein deutsches Kino kam. Das Auswärtige Amt suchte seine weltweite Vermarktung nach Kräften einzuschränken. Entsprechend groß waren die Vorbehalte gegen King Vidor's *THE BIG PARADE* (1925), bis er – längst als

Hetzfilm skandalisiert – dann doch zwei Jahre später auch in deutschen Kinos zu sehen war und ein großer Erfolg wurde.

Völlig undenkbar schien es jedoch, die britische Produktion *DAWN* (1928) aufzuführen. Denn hier ging es noch einmal um das Schicksal der Krankenschwester Edith Cavell, die 1915 durch die deutschen Besatzer in Belgien erschossen wurde. Im deutschen Erinnerungskonsens firmierte sie als Spionin, im britischen als Märtyrerin, deren Hinrichtung für deutsche *atrocities* stand. Wieder schaltete sich das Auswärtige Amt ein, um im befreundeten Ausland Verbotanträge durchzusetzen, so dass der Skandal um diesen Film tatsächlich globale Maßstäbe annehmen konnte. Erst vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass die Presse auf dem rechten politischen Spektrum der Weimarer Republik Milestones Film fast zwangsläufig in den Mustern der Hetzfilmdebatte begegnen musste, wobei sich wie selbstverständlich Vorwürfe des Landesverrats gegen den deutschstämmigen jüdischen Produzenten Carl Laemmle richteten.

Spätestens bei den Auseinandersetzungen um *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* wird deutlich, dass es weniger um Filminhalte und Darstellungsformen ging, sondern darum, das mediale Ereignis zum Anlass zu nehmen, um Politik zu betreiben. Die „Politik des Filmskandals“ beschreibt das vierte Untersuchungsfeld, das „politisch-weltanschauliche Konflikte“ in den Blick nimmt. Wie bei dem Kampf um die Deutungshoheit des Ersten Weltkrieges wird auch hier Erinnerungspolitik betrieben. Der erste in diesem Sinne politische Filmskandal wurde durch *KAISER WILHELMS GLÜCK UND ENDE* (1919) ausgelöst. Dass der Film von links bis rechts auf Ablehnung stieß, schließlich verboten und vernichtet wurde, hat wohl auch mit jener „Unfähigkeit zu trauern“ zu tun, die die Mitscherlichs später in einem anderen historischen Umfeld diagnostizieren sollten. Schier unerträglich schien die Anmutung, dem noch vor kurzem geliebten Kaiser als geschauspielerte Leinwandpersona zu begegnen.

Bei den weiteren politischen Filmskandalen lassen sich die Gräben der Weimarer Republik allerdings stets klar ausmachen. Das gilt für den Vierteiler *FRIDERICUS REX* (1922/23), der von der politischen Rechten genutzt wurde, um eine historische Führer-Figur zu vereinnahmen und damit die Republik zu delegitimieren. Und das gilt – neben der Kuriosität des bayerischen Kampfes um die geschichtliche Deutungshoheit anlässlich des Skandals um *LUDWIG DER ZWEITE, KÖNIG VON BAYERN* (1929) – vor allem auch 1926 für die mit harten Bandagen geführte Debatte um *PANZERKREUZER POTESKIN*. Ging es bei den Auseinandersetzungen über die *Fridericus*-Filme um die Arbeit am Mythos der preußischen Führerfigur, so servierte Eisensteins Film den bolschewistischen Revolutionsmythos in denkbar ästhetisch avancierter Form. Die Positionen zwischen links und rechts waren thematisch vorprogrammiert. Sehr aufschlussreich nachzulesen bleibt, wie sich die republikanische Mitte jeweils zu positionieren suchte.

Das Buch besticht durch seine Detailgenauigkeit und durch die Akribie, mit der die Verlaufsformen der Skandale analysiert werden, die sich durchaus

nicht immer in ein zu erwartendes Schema fügten. Dazu gehört auch die in Einzelfällen studierte Frage, warum es andere Filme mit vergleichbar brisanten Themen nicht schafften, zum Skandal zu werden, trotz interessierter Kreise an einer empörten gesellschaftlichen Resonanz. Dass all diese Skandale untereinander vernetzt waren und Reiz-Reaktionsschemata ausbildeten, an denen sich Verlaufsformen der moralisch-politischen Wertveränderungen und Polarisierungen der Weimarer Republik ablesen ließen, darauf weist die Studie wiederholt hin. Die Entscheidung dominante Konfliktfelder zu markieren und deren Interdependenz sukzessive nachzureichen, hat analytisch einiges für sich. Allerdings rückt so die Chronologie der Filmskandale in der Gesamtschau der gesellschaftspolitischen Entwicklungen ein wenig in den Hintergrund, zumal die erinnerungspolitischen Konfliktfelder – vom Weltkrieg über den Kaiser bis zur russischen Revolution – eng miteinander verknüpft sind. Eine Synopsis der Skandale zumindest im Anhang hätte die Orientierung erleichtern können. Ansonsten sei das Buch nicht nur allen empfohlen, die sich für die Paradigmen der Skandalforschung oder für die Geschichte des Films in der Weimarer Republik interessieren. Es ist ein wesentlicher Forschungsbeitrag zur ästhetischen, feuilletonistischen und politischen Kultur der Weimarer Republik. (Manuel Köppen)

■ Anjeana K. Hans: ***Gender and the Uncanny in Films of the Weimar Republic***. Detroit: Wayne State University Press 2014, 302 Seiten  
ISBN 978-0-8143-3894-0, \$ 31,99

Mit ihrer Monografie *Gender and the Uncanny in Films of the Weimar Republic* liegt Anjeana Hans in jenem Trend der jüngeren Forschung, demzufolge die Filme des Weimarer Kinos nicht – wie etwa bei Siegfried Kracauer – in Voraussicht auf den Faschismus und das „Dritte Reich“ zu lesen seien, sondern eher zurückblickend als Auswüchse des Ersten Weltkriegs. Anknüpfend an Arbeiten wie die von Anton Kaes (*Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, 2009) und Richard McCormick (*Gender and Sexuality in Weimar Modernity*, 2001) lokalisiert Hans das epochale Trauma in den umkämpften Geschlechterbeziehungen der Kriegs- und Nachkriegszeit: „Gender [...] became the site at which anxieties about war, defeat, and change were focused; ‘emancipated woman’ became the symbol of the loss of a previous worldview.“ (S. 23) Tatsächlich beschäftigt sich das Weimarer Kino ununterbrochen mit einer frühere Grenzen missachtenden Weiblichkeit, die in den Filmen zugleich vorgeführt und zerstört wird. In den Geschichten sind deshalb allenthalben weibliche Figuren präsent, die in ihrem widerspenstigen, transgressiven Wesen und Handeln zunächst bestärkt und ermächtigt, dann aber bestraft, unterdrückt oder solange zurechtgerückt werden, bis sie wieder einer konservativen Fantasie entsprechen. In sechs fesselnden, eng am Material argumentierenden Kapiteln behandelt Hans fünf Fallbeispiele, deren Erzählungen sie in Beziehung zu sich

wandelnden soziokulturellen Bedingungen in Deutschland zwischen 1918 und 1933 setzt.

Eine der vielen Stärken von Hans' vergleichender Arbeit ist die souveräne Diskussion und Zusammenfassung theoretischer Positionen im einleitenden Kapitel. Traditionell hat sich die Forschung zum Weimarer Kino besonders auf die Darstellung einer Krise der Männlichkeit in den Filmen der 1920er Jahre konzentriert. Die Fokussierung auf die Repräsentation des Mannes und auf männliche Zuschauer hat jedoch dazu geführt, dass Frauen, die insgesamt betrachtet die Mehrheit des Kinopublikums bildeten, als Forschungsgegenstand vielfach übergangen worden sind. Diese Lücke wird nun kleiner, dank der Arbeiten von feministischen Forscherinnen und Forschern und all jener, die einen stärker inklusiven Ansatz mit Blick auf die Rolle des Geschlechts im Zusammenhang der kinematographischen Produktions- und Reproduktionstechnik vertreten. Hans zufolge reichen die existierenden theoretischen Modelle aber nicht aus, um die komplexe Geschlechterdynamik im Weimarer Kino präzise zu erfassen. Sie schlägt deshalb eine flexible Position vor, die offen ist für Widersprüche und Mehrdeutigkeiten.

Ein zentraler Gedanke des Buches ist es, die transgressiven Frauen des Weimarer Kinos mit Sigmund Freuds Begriff des Unheimlichen zu verknüpfen – und mit den metafilmischen und selbstreflexiven Verweisen auf das Kino selbst. So handelt etwa Ernst Lubitschs *DIE AUGEN DER MUMIE MÂ* (1918) von der tödlichen Macht des Blicks und kritisiert implizit die Gefahren des Filmsehens. Pola Negri, der Vamp des frühen Weimarer Kinos, spielt in ihrer ersten Titelrolle eine exotische Tänzerin mit besonderer Anziehungskraft, deren Charakter komplex und vieldeutig erscheint. Einerseits bietet diese Figur dem weiblichen Zuschauer ein visuelles Vergnügen in Form eines Schauspiels, das sich um weibliche Ermächtigung dreht, aber mit der Bestrafung der Figur endet. Sie wird getötet. Andererseits könnte sich auch ein männliches Publikum im Jahr 1918 mit Mâ identifiziert haben: Mâ, die von Radus hypnotischem Blick überwältigt wird, stünde, so gesehen, für die männlichen Opfer einer Kriegsneurose. Das unheimliche Bild widersetzt sich hier einer einheitlichen Interpretation.

Hans verbindet das „Unheimliche“, das bei Freud in der Kastrationsangst wurzelt, mit soziokulturellen Ängsten, die mit den sich ändernden Geschlechterrollen zu tun haben. In *UNHEIMLICHE GESCHICHTEN* (1919) von Richard Oswald führt Anita Berber vor, was Hans als „die vielen Verkleidungen der gefährlichen Frau“ bezeichnet (S. 97). Berbers Auftritt ist dabei geprägt durch ihre Zugehörigkeit zur Weimarer Tanzkultur, ebenso aber durch die Reputation ihres Privatlebens, das jeder konventionellen Moral spottete. In fast jedem Teil dieses Episodenfilms spielt Berber eine Unruhe stiftende Frau, die in einer Dreiecksbeziehung zwischen zwei Männern steht. Alle Episoden des Films enden tragisch, mit Ausnahme der letzten, vom Regisseur Oswald selbst verfassten; diese ist humorvoll und insofern fortschrittlich, als sie spielerisch das sexuelle

Verlangen der Frauen anerkennt und in das Bonmot fasst: „Wenn eine Frau den Gatten küßt, muß man das ‘ne Geschichte nennen, die wirklich unheimlich ist!“ Nicht nur reflektieren die im Film erzählten Geschichten ein nuanciertes und modernes Verständnis von Geschlechterrollen in Freundschaft und Ehe. Hans zeigt darüber hinaus, dass in diesen Geschichten die unterdrückte Angst vor der Sterblichkeit in den frühen Nachkriegsjahren durchscheint, was auch die filmischen Referenzen zum Spirituellen und Okkulten sowie zur Furcht vor Pandemien während der verheerenden Spanischen Grippe zwischen 1918 und 1920 erklärt.

Entstanden auf dem Höhepunkt der Hyperinflation und Finanzkrise von 1923, stellt Artur Robisons *SCHATTEN* die extremste Reaktion auf die sich ändernden Geschlechterrollen dar. Im Film fühlt sich ein Mann davon bedroht, dass seine Frau mit ihren Verehrern flirtet und verdächtigt sie des Ehebruchs; sein Gefühl der Bedrohung soll sich auf den männlichen Zuschauer übertragen. Der Mann gewinnt die Kontrolle zurück mit Hilfe eines Schaustellers, der ein Schattenspiel aufführt, in dem die Rachefantasie des Mannes ausagiert und die Frau bestraft wird. Nahaufnahmen des angstverzerrten Gesichts der Frau bei dieser Aufführung laden zu einem voyeuristischen Vergnügen ein, das im Spektakel ihrer Erniedrigung und Ermordung gipfelt. Die brutale Gewalt in dieser Spiel-im-Spiel-Szene ist in der bisherigen Forschung meist heruntergespielt worden. *SCHATTEN* löst den Konflikt in einem Tableau auf, das die nun unterwürfige Frau zeigt und damit eine aus männlicher Sicht beruhigende, wenn auch illusorische Rückkehr zu einer traditionellen Häuslichkeit. Allerdings wird die Macht des männlichen Blicks in *SCHATTEN* immer wieder durch die Beschränkung des Blickfeldes in Frage gestellt. Außerdem erinnert die selbst-reflexive Struktur der Erzählung mit dem verschachtelten Schattenspiel und mehreren Erzählebenen permanent an die Flüchtigkeit der Filmbilder. Einmal mehr bringt Hans' Analyse vieldeutige Beobachtungen zutage und sträubt sich gegen eine eindimensionale Lesart. (Eine restaurierte Fassung von *SCHATTEN* mit neu komponierter Musik von Johannes Kalitzke erschien 2016 auf DVD bei absolut Medien; die Fassung entspricht jener, die 2006 in den USA von Kino on Video mit Klaviermusik von Donald Sosin herausgegeben wurde.)

In Robert Wienes *ORLAC'S HÄNDE* (1924) ist es ein Zugunglück, das auf die traumatischen Effekte des Ersten Weltkriegs zurückverweist. Als der Pianist Orlac nach dem Unfall ohne Hände erwerbsunfähig heimkehrt, tritt seine Frau Yvonne an seine Stelle und übernimmt die Funktion des Geldverdieners, die traditionell vom Mann ausgefüllt wird. Yvonne kehrt also die Geschlechterrollen um – und bedroht mit ihrer transgressiven Selbstermächtigung Orlacs männliche Identität. In einer Schlüsselszene steht Orlac kurz davor, einen Mord zu begehen – eine Tat, die sich unbewusst gegen Yvonne richtet. Wie Hans darlegt, kann die Gewaltfantasie des Mannes hier nicht auf eine externe Ursache zurückgeführt werden, denn die neuen Hände, die ihm transplantiert wurden, erweisen sich nicht als die eines Mörders (wie Orlac befürchtet),

sondern als die eines Unschuldigen. Orlacs Raserei hat demnach innere Ursachen; sie wendet sich gegen seine emanzipierte Frau, die eine Verkörperung der Moderne und der sich wandelnden Welt der Nachkriegszeit darstellt, mit der der Mann – der Kriegsveteran und Versehrte – konfrontiert ist. Der Film endet mit der Fantasie einer Rückkehr und gleicht darin einer Wunscherfüllung: Orlac umarmt Yvonne – die durch seinen Körper im Schlussbild verdeckt und so unsichtbar gemacht wird; das Bild der Frau wird getilgt. Auch wenn Yvannes Fähigkeit, selbstbestimmt zu handeln, am Ende widerrufen wird, so ist es doch gerade diese Fähigkeit, die den obligatorischen männlichen Blick im Film in Frage stellt und weiblichen Zuschauern neue Möglichkeiten eröffnet.

Anknüpfend an ihre Rolle als böser Roboter in *METROPOLIS* (1927) spielt Brigitte Helm 1928 und 1930 in zwei Adaptionen von Hanns Heinz Ewers' Roman *Alraune* (1911) erneut eine künstlich geschaffene Frau, die hier die genetischen Anlagen eines hingerichteten Mörders und einer Prostituierten besitzt. Im Unterschied zu den übrigen von Hans analysierten Filmen, die die Beschäftigung mit weiblicher Emanzipation in unheimlichen Erzählungen mit Horroranleihen verhüllen, lässt sich das Unheimliche in *ALRAUNE* offen und unverstellt an der monströsen, todbringenden Frau festmachen. Die *Alraune*-Wurzel verleiht der Frau einen machtvollen Blick, mit dem sie die Männer um sie herum zu Objekten macht, sie dominieren und zerstören kann – und dadurch die herkömmliche Dynamik der Geschlechterordnung völlig durcheinanderwirft. Dennoch entsagt die Frau am Ende beider Verfilmungen ihrer Macht, indem sie heiratet oder sich das Leben nimmt. Mit ihrem freiwilligen Selbstopfer verleugnet sie das Schreckgespenst der Moderne – die Emanzipation der Frauen – und lässt ihre Macht als widernatürlichen, tragischen Defekt erscheinen. Hans sieht darin ein Zeichen dafür, dass die Entwicklung in der späten Weimarer Republik bereits vorausweist auf die normativen Geschlechterverhältnisse im nationalsozialistischen Deutschland.

In ihrem Buch hat sich Anjeana Hans bewusst auf Werke konzentriert, die in der englischsprachigen Forschung bislang recht wenig Beachtung gefunden haben. Vielleicht ist das ein Grund dafür, dass sie Josef von Sternbergs *DER BLAUE ENGEL* (1930) nur nebenbei erwähnt (obwohl die Premiere im gleichen Jahr wie Richard Oswalds *ALRAUNE* stattfand). Tatsächlich läuft die Figur Lola Lola ja der von Hans entworfenen Entwicklungslinie und Argumentation zuwider, weil sich am Ende des Melodrams, an dem der reuelose Vamp triumphiert, keine Kehrtwende ereignet. Wie kann man sich diese wichtige Ausnahme erklären?

Mit *Gender and the Uncanny in Films of the Weimar Republic* präsentiert Anjeana Hans eine eloquente und theoretisch anspruchsvolle Studie zu den Geschlechterverhältnissen im Weimarer Kino: Ihre facettenreichen Analysen gelten der modernen, mit eigener Macht ausgestatteten, transgressiven Neuen Frau, deren Resonanz weit über die Weimarer Republik hinausreichte. (Cynthia Walk; aus dem Englischen von Philipp Stiasny)

■ Norbert Grob: **Fritz Lang. „Ich bin ein Augenmensch“. Die Biographie.** Berlin: Propyläen 2014, 448 Seiten, Abb. ISBN 978-3-549-07423-7, € 26,00

■ Joe McElhaney (Hg.): **A Companion to Fritz Lang.** Chichester: Wiley Blackwell 2015, 624 Seiten, Abb. ISBN 978-0-470-67097-2, € 153,80

Im Oktober 1956 reist Fritz Lang zum ersten Mal seit seiner Emigration 1933 wieder nach Deutschland. Er ist 66 Jahre alt und ein weltberühmter Regisseur. Weiterhin ist er auf der Suche nach interessanten Stoffen und Drehbüchern. Dass er nach dem Thriller *BEYOND A REASONABLE DOUBT* (1956) nie wieder einen Hollywoodfilm drehen würde, ist für ihn zu diesem Zeitpunkt noch nicht absehbar. In der Bundesrepublik trifft er den Kameramann Fritz Arno Wagner und die Schauspieler Willy Fritsch und Gerda Maurus wieder, mit denen er knapp 30 Jahre zuvor zusammengearbeitet hatte. Doch Lang lässt nicht nur die Vergangenheit Revue passieren. Er begegnet auch dem Berliner Produzenten Artur Brauner, der Lang verehrt und ihn für einen Film über den 20. Juli 1944 gewinnen will. Lang lehnt zunächst ab – erst ein paar Jahre später kommt es bei einem anderen Projekt zu einer Kooperation. Vor allem aber besucht Lang persönliche Freunde in Deutschland, darunter Theodor W. Adorno und dessen Frau, die Lang im Exil in Los Angeles kennengelernt hatte.

Mit einer Beschreibung dieser Reise beginnt Norbert Grob seine Biografie des Regisseurs. Wichtige Leit motive des Buches klingen hier schon an: der anhaltende Ruhm, den Lang seit seinen Großfilmen der 1920er Jahre genoss und der dazu führte, dass er sich für Brauner noch einmal mit dem Maharadscha von Eschnapur und Doktor Mabuse befasste; sein Arbeitseifer und das dauernde Ringen mit Firmen und Produzenten; das Exil als Existenzform, die für Lang mit dem Sieg über die Nazis nicht endete; schließlich seine Intellektualität und Belesenheit (und gelegentliche Albernheit), die sich etwa im Austausch mit Adorno zeigte, der – wie auch Lang – ein genauer Beobachter und Gesellschaftskritiker war. „Sein Leben lang dachte und fühlte er kosmopolitisch, sein Leben lang war er galant, höflich, geistreich, und immer blieb er offen für Inspiration durch Historiker, Philosophen, Psychologen sowie durch andere Künstler, durch Architekten, Bildhauer, Maler, Schriftsteller“, so Grob über Lang (S. 34). Aus dieser Sicht ist es etwas schade, dass man über Lang als Intellektuellen bei Grob insgesamt wenig Substantielles erfährt; auch die Freundschaft mit Adorno bleibt im Buch eine Anekdote.

Die nicht an ein Fachpublikum adressierte, sparsam bebilderte Biografie ist als Rückblende angelegt, die die Schaffensphasen des 1890 in Wien geborenen Fritz Lang mal mehr, mal weniger minutiös nachzeichnet: von den Lehr- und Wanderjahren in Wien, München und Paris vor 1914 über die militärische Laufbahn im Ersten Weltkrieg, die Anfänge in der deutschen Filmindustrie und die

„Goldenen Jahre“ 1921–1929, in denen Lang ein „Rembrandt des Kinos“ werden wollte (S. 10), bis hin zum Exil – zuerst in Frankreich, dann ab 1934 in Amerika, wo er sich in der Anti-Nazi-Liga engagierte und notleidenden Künstlerkollegen selbstlos mit Geld weiterhalf. (Auf Kontakt zu seinem Bruder Adolf, der den Holocaust als „Halbjude“ in Wien überlebt hatte, legte er dagegen nach 1945 keinerlei Wert.) Den Schluss bilden zwei Kapitel über die „letzten Filme“ (nämlich die für Artur Brauner), die Zusammenarbeit mit Jean-Luc Godard und die langen Jahre bis zu seinem Tod 1976 in Kalifornien, in denen er in Interviews auch einen Hang zur Selbstmystifizierung an den Tag legte. „Überall unterwegs. Und nirgendwo zu Hause“, resümiert Grob. (S. 374)

„My private life has nothing to do with my films“, ließ Lang einmal verlauten. Dass sein Privatleben dennoch Stoff für eine interessante Geschichte mit Glamour und illustrem Nebenpersonal, mit Geheimnissen, abrupten Wechseln, mit Erfolgen und Niederlagen lieferte, beweist dieses Buch aufs Neue. Die Fülle an Fakten von Patrick McGilligans gefeierter Biografie *Fritz Lang: The Nature of the Beast* (1997) kann Grob allerdings wohl nur in Nuancen ergänzen; wo und mit welchem Ertrag er bislang unbeachtete Quellen und Archivbestände erschlossen hat, wird aus dem Anmerkungsapparat nicht recht klar. Da wir es bei dem Biografen ja mit einem versierten Kritiker und Experten für den Genrefilm zu tun haben, erstaunt es, dass ihm zu Langs Filmschaffen selbst und dessen historischer und ästhetischer Eigenart relativ wenig einfällt, was so oder ganz ähnlich nicht auch schon woanders stünde. Aber das ist ein Manko vieler Künstlerbiografien, die der Person wie auch ihrem Werk in seiner thematischen und motivischen Komplexität und künstlerischen Autonomie gerecht werden wollen – und denen dieser Spagat nicht durchweg gelingt. Wie beispielsweise Langs konkrete Arbeit an und mit den Drehbüchern aussah, wie er Regie führte und die Schauspieler anleitete, wird, wie viele andere Fragen, kaum näher beleuchtet.

So bleiben vor allem Grobs Versuche haften, die durchaus schillernde, auch widersprüchliche Persönlichkeit Langs zu charakterisieren: „Wie in der Kunst suchte er auch im Privaten nach Grenzerfahrungen. Alkohol, Drogen, Kartenspiel, Sex, Sport, Unterhaltung. Ohne jede Hemmung begriff er sich als Mann von Welt, dem es zustand, sich zu nehmen, wonach ihm gelüstete. Freiheiten waren dazu da, gelebt zu werden. Er war ein moderner Künstler. Ein besessener Geschichten-erzähler. Ein leidenschaftlicher Augenmensch. Aber zugleich auch ein lustvoller Bonvivant, dem keine Sinnesfreude fremd war.“ (S. 168) Seine frühere Geliebte Joan Bennett warf Lang einen „Jekyll-and-Hyde-Charakter“ vor – „ruhig und zielbewusst im einen, voller Ärger und Wut im nächsten Augenblick“ (S. 300). Der Produzent Walter Wanger, mit dem Lang eine gemeinsame Firma hatte, klagte, Lang sei „ein Preuße bis in die Fingerspitzen“, der an jedem Detail herummäkle, die Mitarbeiter beleidige und die Atmosphäre am Set vergifte. (S. 302) Dagegen war Lang für den Drehbuchautor Werner Jörg Lüddecke „ein perfekter Arbeiter, ein perfekter Formalist, ein perfekter Tyrann, ein perfekter Zuhörer und Kritiker, und überdies ein Mann, der auch selbst Kritik hat aushalten können.“ (S. 344)

Lang ist die Liste von Langs tatsächlichen und kolportierten Affären und Seitensprünge – sie wird von Grob genau geführt. Denn: „In seinem Leben hatte Lang nur zwei Obsessionen: Die eine galt dem Film. [...] Die zweite galt den Frauen.“ (S. 387) Zum Schluss das etwas impressionistisch anmutende Fazit über den großen „Filmperfektionisten“: „Fritz Lang: Ein Berliner mit Wiener Wurzeln. Und später ein Amerikaner mit preußischer Prägung. Ein Wanderer zwischen den Welten. Ein fanatischer Augenmensch, dem das filmische Malen zur Leidenschaft seines Lebens wurde. Und ein Existentialist des Kinos, der nur in dem Maße lebte, indem [sic!] er spürbar wurde, ohne sichtbar zu sein. Indem er seine Filme in Szene setzte, sie in die Welt brachte und damit sich zugleich selbst definierte.“ (S. 389)

Wenn bei Grob die Analyse des Werkes zu kurz kommt, so verspricht hierzu der gut 600-seitige *Companion to Fritz Lang* Abhilfe, den Joe McElhaney herausgegeben hat und der in einer Reihe des Verlagsgiganten Wiley Blackwell zu einzelnen Regisseuren erscheint. Tatsächlich finden sich in dem Band Aufsätze und Einzelanalysen von jeweils 15 bis 20 Seiten Länge zu fast jedem Film von Fritz Lang. Warum *LILIOM* (1934), *YOU AND ME* (1938), *THE BLUE GARDENIA* (1953) sowie – etwas verwunderlich – die frühen Filme vor *DER MÜDE TOD* (1921) davon ausgenommen sind, bleibt offen. Neben alten Hasen wie Raymond Bellour und Anton Kaes (bei deren Beiträgen es sich um Reprints älterer Aufsätze handelt) und anderen bereits als Lang-Experten ausgewiesenen Autoren wie Tom Gunning, Lutz Koepnick und Herausgeber McElhaney, sind unter den 29 Autoren des Bandes auch etliche, die bisher noch nicht zu Fritz Lang publiziert haben. Mit Ausnahme von Vinzenz Hediger befindet sich unter ihnen übrigens niemand, der an einer deutschen Universität unterrichtet oder in Deutschland oder auch Österreich lebt.

Viele Beiträge sind „close-readings“ und arbeiten sich an den von Gunning in seinem Standardwerk *The Films of Fritz Lang* (2000) vertretenen Thesen ab – und an den formalistisch und an der Autorentheorie ausgerichteten Lang-Analysen aus dem Umfeld der *Cahiers du Cinéma*. Angesichts der starken Prägung der Lang-Rezeption durch französische Kritiker ist das zwar einerseits naheliegend, andererseits führt die vielfach praktizierte, an Theorien interessierte Perspektive dazu, dass etliche Beiträge um Begriffe und Konzepte wie Expressionismus, Symbolismus, Realismus und – fast schon fetischistisch – Modernismus kreisen, was im Verlauf der Lektüre ermüden kann.

Das bedeutet nicht, dass der Band nicht auch gut recherchierte, filmgeschichtlich relevante Aufsätze enthielte, die neue, überzeugende Blickrichtungen aufzeigen. Ein Beispiel dafür ist Nicholas Baers Analyse von *DER MÜDE TOD* (1921), mit dem Lang seinen Ruf als Regisseur mit hohen künstlerischen Ambitionen etablierte. Baer bringt den Film mit philosophischen Diskursen aus seiner Entstehungszeit, der Trauerarbeit nach dem Ersten Weltkrieg und der Krise des Historismus in Verbindung: „Lang’s film conveys a visual poetics of parallelism and homology, emphasizing affinities and commonalities rather than distinct inner principles.“ (S. 144) Auch der von Katharina Loew gemeinsam mit Gunning verfasste Artikel über *FRAU IM MOND* (1929) beeindruckt durch präzise historische

Kontextualisierung; dass Gunning sich nach seiner eigenen Lang-Studie noch einmal mit diesem Film befasst hat, liegt daran, dass ihm in den 1990er Jahren lediglich eine stark gekürzte US-Fassung zur Verfügung stand und er sich durch die jüngere Restaurierung des Films zu einer Revision veranlasst sah. Deutlich wird hier, wie sehr Restaurierungen und Rekonstruktionen sowie die Verfügbarkeit von unterschiedlichen Kopien und Versionen selbst bei einem kanonischen Regisseur wie Fritz Lang die Sicht aufs Werk verändern: ein Aspekt, der im Fall von METROPOLIS (1927) und seiner kritischen und akademischen Rezeption seit geraumer Zeit im Mittelpunkt der Diskussion steht und im Aufsatz von Paolo Bertetto über METROPOLIS auch ausgeführt wird.

Ein „Companion“ ist ja ein „Handbuch“, und von einem Handbuch darf man erwarten, dass darin das verfügbare Expertenwissen zu einem bestimmten Gegenstand erfasst, ausgebreitet und aufgearbeitet wird. Gleichzeitig ist ein „Companion“ ein „Begleiter“: Und hier wäre es nützlich gewesen, statt auf den Erkenntniswert vieler Einzelanalysen zu setzen, doch stärker übergreifende Themen, Stilistiken, Werkzusammenhänge, Zyklen in den Blick zu nehmen. Interessante Ansätze liefern dafür etwa Brigitte Peuckers Aufsatz über den Einsatz von Gegenständen und Objekten in Langs deutschen Filmen; tatsächlich quillt das Dekor bei ihm ja oft über von bedeutungstragenden Objekten. Neuland betritt auch Daniel Morgan in seinem Aufsatz „Beyond Destiny and Design“, der den Kamerabewegungen im Film vor 1933 gewidmet ist. Leider werden die Beobachtungen und Argumente von Peucker und Morgan nicht durch Abbildungen unterstützt.

Was fehlt in diesem Fritz-Lang-Handbuch? Um den Band zu dem Nachschlagewerk zu machen, das der Titel verspricht, wäre es speziell auch für ein englischsprachiges Publikum, das die vorliegende deutsche Literatur zum Thema nicht kennt, hilfreich gewesen, etwa die Rolle zentraler Persönlichkeiten wie Thea von Harbou und Erich Pommer separat zu untersuchen; das gilt auch für Langs amerikanische Mitarbeiter. Ebenso wäre ein Überblick über die Quellenlage, also die diversen Archivbestände und Teilnachlässe, willkommen, weil sonst weiterhin dieselben Interviews mit dem alten Fritz Lang zitiert werden, bei denen man nie so recht weiß, wie zuverlässig seine Angaben sind. Wie verhält es sich mit der internationalen Rezeption von Langs Schaffen? Hat er deutliche Spuren im Werk anderer Filmemacher hinterlassen? Auch das sind Fragen, die in einem Handbuch gestellt und beantwortet werden können.

Wiley Blackwells *Companion to Fritz Lang* enthält viele lesenswerte Texte; das letzte Wort zum Thema ist dieser „Companion“ jedoch nicht. Schon allein deshalb nicht, weil Langs künstlerische Auseinandersetzung mit Fragen der Sinnstiftung, mit der Massenkultur und ihren Mythen, mit Überwachung und Medienmacht, mit der Rolle des Individuums in der modernen Welt und mit einer Gesellschaft, die sich am Umgang mit denen am Rande messen lassen muss, immer relevant und aktuell sein wird und fortlaufende Neupositionierungen einfordert. Lang wird auch weiter unsere Fantasie, unser Denken, Hören und Sehen auf Trab halten. (Philipp Stiasny)

■ William Gillespie: *The Making of THE CREW OF THE DORA*. Potts Point: German Films Dot Net 2016, 301 Seiten, Abb.  
ISBN 978-0-98086-123-5, \$ 29,95

Die Uraufführungsstatistik gegenwartsbezogener Kriegs- und Soldatenfilme im NS-Staat verzeichnete zwischen 1939 und 1945 eine signifikante Kurve, die bis 1941 einen steilen Anstieg zeigte, um dann fast übergangslos auf Null zu fallen. War es in der Zeit der deutschen Siege noch möglich, den Krieg als Abenteuer, Kameradschaftserlebnis und männliche Bewährungsprobe zu verharmlosen, schob die allgemeine Eskalation der Kriegsführung nach dem deutschen Angriff auf die Sowjetunion dieser zunehmend als wirklichkeitsfremd empfundenen Darstellung einen Riegel vor. Auf die ab 1943 unumkehrbare Wende an den Fronten fand der Spielfilm der NS-Zeit keine Antwort: Von wenigen Ausnahmen abgesehen, flüchtete er sich in die Traumwelten des romantischen Melodrams, der Komödie, Operette etc. Ein in der einschlägigen Publizistik bislang wenig behandelter Ausnahmefilm ist Karl Ritters *BESATZUNG DORA* (1943), der nach seiner Fertigstellung wegen der veränderten Kriegslage ungezeigt im Archiv verschwand.

Der Australier William Gillespie hat nun eine Monografie vorgelegt, deren Titel Programm ist: *The Making of THE CREW OF THE DORA* bietet einen Produktionsbericht in Buchform, der minutiös von der Entstehung und dem Verbot des letzten großangelegten Luftwaffen-Spielfilms des Krieges erzählt. Mit seiner 2012 erschienen Biographie *Karl Ritter. His Life and ‚Zeitfilms‘ under National Socialism* (rezensiert in *Filmblatt* 49, 2012) hat Gillespie ein Standardwerk zu einem besonders systemnahen Filmschaffenden der NS-Zeit vorgelegt, dessen in Buenos Aires lagernder Schriftnachlass, vor allem die Tagebücher, hierfür herangezogen werden konnten.

Auf diesen Tagebüchern basiert auch *The Making of THE CREW OF THE DORA* in wesentlichen Teilen: Gillespie schildert die Entstehung des Films auf Grundlage von Ritters Aufzeichnungen und Produktionsskizzen und gibt parallel dazu die anlaufende Pressekampagne zur Bewerbung des Films wieder. Als deutscher Leser steht man mit gemischten Gefühlen vor dem Resultat, das in weiten Teilen einer Quellensammlung gleicht: Auf der einen Seite muss man das Verdienst des Verfassers anerkennen, die ansonsten unzugänglichen Primärquellen verfügbar gemacht zu haben; auf der anderen Seite bedauert man zwangsläufig, dieselben nur gekürzt und in englischer Übersetzung vorzufinden. Bis auf weiteres bleibt somit nur zu hoffen, dass Gillespie seinen Kontakt zu Ritters Enkel nutzt, um eine Gesamtedition dieser nicht nur unter filmgeschichtlichen Gesichtspunkten wichtigen Quelle anzuregen.

Deren Bedeutung entsprechend, ist dem neuen Buch „eine Einführung in die Ritter-Tagebücher“ vorgeschaltet. Das erste Kapitel bietet einen Rückblick auf Ritters Schaffen vor *BESATZUNG DORA*. Die Kapitel 2–5 schildern die im Frühjahr 1942 begonnene Planung des Films, einen Studienaufenthalt Ritters bei Fernaufklärern in Nordfrankreich und die letztlich überwundenen Widerstände gegen

das Projekt aus dem Propagandaministerium und dem Oberkommando der Wehrmacht. Im Hauptteil des Buches, der sechs von insgesamt 15 Kapiteln umfasst, widmet sich Gillespie den von August bis Dezember 1942 dauernden Dreharbeiten. Anschließend geht er auf die Postproduktion und Ritters erfolglosen Kampf für eine Freigabe des Films ein. Bemerkenswert sind seine im 14. Kapitel („Dora and Third Reich Film Censorship“) vorgestellten Aktenfunde, nach denen eine bis ins Frühjahr 1944 andauernde Nachbearbeitung einschließlich Nachaufnahmen stattfand, die dem Film doch noch zur Kinoauswertung verhelfen sollte. Auf die Rezeption nach 1945 (Kapitel 15) entfallen nur zwei Seiten, auf denen das Verbot des Films durch die Siegermächte, der andauernde Status als „Vorbehaltsfilm“ und eine amerikanische DVD-Veröffentlichung durch International Historic Films im Jahr 2013 aufgezählt werden. Der Anhang umfasst neben filmografischen und bibliografischen Angaben faksimilierte Werberatschläge und Presseberichte sowie deren Übersetzungen.

Gillespies Darstellung führt dem Leser vor allem einen Aspekt vor Augen, der bislang keine Beachtung gefunden hat, nämlich die Tatsache, dass *BESATZUNG DORA* im Gegensatz zu vergleichbaren Produktionen an zum Teil frontnahen Originalschauplätzen gedreht wurde. Dies trifft vor allem auf den von Partisanen und Bombardierungen bedrohten Luftwaffenstützpunkt in Luga (Distrikt Leningrad) zu, wo sich Ritters Team während der russischen Schlammperiode für Außenaufnahmen einquartierte: „a danger no other feature film took on, and one limited otherwise to the brave Deutsche Wochenschau cameramen and their Propaganda Companies“ (S. vii). Eine Ausnahme bilden die in Cinecittà aufgenommenen Nordafrika-Szenen, auf die sich Ritter beschränken musste, nachdem Dreharbeiten auf dem afrikanischen Kriegsschauplatz aufgrund der militärischen Entwicklung unmöglich geworden waren. Der Anspruch, sämtliche Fronten dieser Kriegsphase „on location“ abzubilden, ist dennoch ein Alleinstellungsmerkmal von *BESATZUNG DORA*, das den handlungsmäßig trivialen Film zu einem interessanten Forschungsgegenstand macht. Dies rechtfertigt grundsätzlich Gillespies Vorgehen, Ritters Aufzeichnungen in extenso zu zitieren, auch wenn dieser sich tagtäglich in den Beschreibungen seiner Verköstigung ergeht. Demgegenüber lässt das Buch jedoch einen analytischen Ansatz vermissen, der nicht nur das Endprodukt *BESATZUNG DORA* hätte beleuchten und an den Ansprüchen seines Regisseurs messen, sondern auch andere Kriegs- und Heimatfrontstoffe der zweiten Kriegshälfte vergleichend einbeziehen müssen. So stellt Gillespie einleitend fest, *BESATZUNG DORA* sei „der letzte zeitnahe Kriegsfilm des Dritten Reiches“ gewesen und darüber hinaus mit Ausnahme von Veit Harlans *KOLBERG* (1945) auch „der einzige geplante Film, der Schlachtszenen mit kämpfenden Deutschen enthielt“. (S. vi) Dabei lässt er jedoch nicht nur den unter Ritters Mitwirkung begonnenen Durchhaltefilm *DAS LEBEN GEHT WEITER* (1944/45) von Wolfgang Liebeneiner außer acht, sondern auch Volker von Collandes in der zweiten Jahreshälfte 1943 entstandene und ebenfalls verbotene (Heimat-)Front-Romanze *EINE KLEINE SOMMERMELODIE*, die – wie *BESATZUNG*

DORA – eine an der Ostfront spielende Szenenfolge einschließlich Kampfszenen enthält.

Hier hätten sich potentiell aufschlussreiche Vergleiche angeboten, wenn Gillespie jenseits seiner akribischen Dokumentation auch Dramaturgie, Motive und Stil des Ritter-Films untersucht hätte. In Anbetracht der Tatsache, dass der Film zum Teil im Kriegsgebiet gedreht wurde, erschüttert die Harmlosigkeit des Dargestellten umso mehr: Im gesamten Film kommt niemand, nicht einmal eine Nebenfigur, ums Leben; die Kampfhandlungen machen vielleicht zwei Filmminuten aus; die größte Gefahr droht den Helden nicht vom Feind, sondern von den Frauen in der Heimat, deren Wankelmüt in ihren Reihen Unfrieden stiftet. Vor diesem Hintergrund ist leicht nachvollziehbar, warum der Propagandaminister den Film als eher für das zweite als für das vierte Kriegsjahr geeignet befand (S. 225) und konsequenterweise die Aufführung untersagte.

Mit dem Debakel um *BESATZUNG DORA* schwanden auch Ritters Möglichkeiten, andere zeitnahe Stoffe zu inszenieren, wozu er geradezu fanatisch entschlossen war. Ergänzend zu der Auflistung unrealisierter Vorhaben, die Gillespie in seiner Ritter-Monografie vorstellte (2. Auflage von 2014, S. 139–142), wäre es hochinteressant gewesen zu erfahren, ob Ritter erkennbare Lehren aus den Erfahrungen mit *BESATZUNG DORA* zog und inwieweit sich seine späteren Kriegsfilmprojekte von den bekannten, realisierten unterschieden. Diese Anmerkungen sollen auch als Anregungen für die weitere Ritter-Forschung verstanden werden, für die *The Making of THE CREW OF THE DORA* als Dokumentensammlung eine unverzichtbare Referenz darstellen wird. (Dirk Alt)

■ Bernhard Groß: ***Die Filme sind unter uns. Zur Geschichte des frühen Nachkriegskinos: Trümmer-, Genre-, Dokumentarfilm.*** Berlin: Vorwerk 8 2015, 494 Seiten, Abb.  
ISBN 978-3-940384-46-1, € 24,00

Bernhard Groß' Studie *Die Filme sind unter uns* wirft einen neuen, überaus differenzierten Blick auf die deutschen Nachkriegsfilme in Ost und West der Jahre 1946 bis ungefähr 1950. In detaillierter Auseinandersetzung mit den filmhistorischen Forschungsdiskursen und -bewertungen sowie den theoretischen Prämissen des Verhältnisses von Film und Geschichte analysiert Groß – was in dieser Spannweite neu ist – Trümmer-, Genre- und Dokumentarfilme, Wochenschauen und Kulturfilme aus allen alliierten Zonen, um die „archäologischen Schichten des beschriebenen Eigenlebens der Filme und ihre rück- wie vorwärts reichenden Bezüglichkeiten einsichtig [...] [zu] machen“ (S. 23).

Mit den Theorien und Ansätzen unter anderem von Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, André Bazin, Gilles Deleuze und Jacques Rancière und zahlreicher Anschlussarbeiten erarbeitet Groß ein Verständnis für das Nachkriegskino als „Form ästhetischer Erfahrung [...], die nicht so sehr in der fotografischen Abbildlichkeit und der Repräsentation von Wirklichkeit sich erschöpft als vielmehr darin

zum Ausdruck kommt, dass sie die Konstruktion von Wirklichkeit selbst reflektiert und die Realität dieser Konstruktion erfahrbar macht“ (S. 91), wobei dem Zuschauer hier eine wichtige Rolle eingeräumt wird. Im Anschluss an Hermann Kappelhoff fragt Groß, ob die Filme „ganz konkret diese Demokratisierung der Wahrnehmung ins Werk setzen“ (S. 81).

Die theoretischen Verknüpfungen vertieft der Autor noch einmal in den Einzelkapiteln. Er stellt etwa dem ersten analytischen Komplex „Wahrnehmungsparadigma“ grundlegende Theorien zum Wandel des Kinos nach 1945 voran, das nun „das paradigmatische Medium, das diese Wahrnehmungsproblematik im Verhältnis von Film und Zuschauer verhandelt“ und damit „Leitmedium ästhetischer Erfahrung“ sei (S. 95). Seine Filmanalysen sind durch die Komponenten Handlungsraum, Bildraum und Zuschauererfahrung strukturiert, die natürlich aufeinander bezogen sind.

Die ersten untersuchten Filme sind der „Überläufer“ VIA MALA (1944/46), die Dokumentarfilme BAUSTELLE X (DDR 1950) und STRAHLENDES LICHT (BRD 1950) sowie der Spielfilm ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN (D-West 1947) von Harald Braun, wobei die Analyse des letzteren den größten Raum einnimmt. Ausgehend von der Kritik am Eklektizismus von ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN wertet Groß die Mixtur als einen „spezifische[n] Realismus des Nachkriegskinos“ (S. 119), in dem sich Bezüge zum Neorealismus, Hollywood- und Ufa-Kino offenbaren, die er in vergleichenden Detailanalysen etwa zur Lichtsetzung und zur Figureninszenierung offenlegt. Entsprechend seiner These von einem Wandel nach 1945 erörtert er ebenso die Abgrenzungen zum deutschen Film vor 1945.

ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN ist auch Ausgangspunkt des nächsten Kapitels. Hatte Groß am Film zuvor eine „Wahrnehmungsetide, die vor allem verschiedenen Modi des Sehens selbst als Erfahrung von Geschichte“ vorstellt, herausgearbeitet, attestiert er ihm nun eine Inszenierung von Gemeinschaft, die „sich nicht wesentlich von der Ideologie der ‚Volksgemeinschaft‘ unterscheidet“ (S. 146). Damit verweist er auf einen Punkt, der für ihn im Gesamtkomplex „Inszenierung und Adressierung von Gemeinschaft“ – aber ebenso für die gesamte Studie – grundlegend ist: die Ambivalenz, das „Schwanken und Changieren“ der Filme im untersuchten Zeitraum. In Josef von Bakys UND ÜBER UNS DER HIMMEL (D-West 1947) etwa kann er durch die Analyse des Vater-Sohn-Konflikts sowohl eine kontingente als auch eine substantielle Gemeinschaft aufzeigen.

Die überaus disparaten Gemeinschaftskonzepte und -inszenierungen der Nachkriegszeit fächert Groß sodann an Beispielen wie dem DEFA-Dokumentarfilm BERLIN IM AUFBAU (1946), dem amerikanischen Re-Orientationsfilm ICH UND MR. MARSHALL (1948), den drei von der DEFA hergestellten Filmen 1–2–3 CORONA (1948), FREIES LAND (1946) und IRGENDWO IN BERLIN (1946) sowie der westdeutschen Produktion NACHTWACHE (1949) hinsichtlich ihrer Eigenarten, Rückbezüge, Widersprüchlichkeiten und historischen Einbettung auf. Im anschließenden Komplex „Gemeinschaft und Genre“ gelingen dem Autor etwa bei RAZZIA (D-Ost 1947) großartige Beobachtungen bezüglich der Hauptfiguren und sozialen

Milieus, die er wiederum theoretisch zu verorten vermag und die zugleich Differenzen zum Kriminalfilm im Nationalsozialismus markieren.

Auch im folgenden Kapitel „Genremix und Heldenaustreibung“ setzt der Autor diese differenzierte Sicht auf die Spielfilme fort und kommt so zu ausgewogenen Deutungen der „Mittelmäßigkeit der Figuren“ und der Ambivalenzen von Re- und Entheroisierung, die er nicht nur in den Filmen insgesamt, sondern – in der Analyse von *LIEBE 47* (D-West 1949) – innerhalb eines einzelnen Films nachweisen kann. In der Stargeschichte Hildegard Knefs und ihrer Hauptrollen von *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (D-Ost 1946) bis zu *DIE SÜNDERIN* (BRD 1951) und ihrem amerikanischen Filmdebüt in *DECISION BEFORE DAWN* (1951) diskutiert er den Wechsel zwischen Re- und Entheroisierung und verfolgt eine Entwicklung, in der vorherige Rollen kommentiert werden. Bei dem in der sowjetischen Besatzungszone produzierten und gleichzeitig in allen vier Berliner Sektoren uraufgeführten Film *EHE IM SCHATTEN* (1947) zeichnet Groß sowohl in der Untersuchung der ästhetischen Gestalt als auch in der Figurenanalyse eine weitere Problematik der Entheroisierung mit Rückgriff auf das bürgerliche Trauerspiel nach, hier im Changieren zwischen Selbstbestimmung und Schicksal.

Während diese beiden Großkapitel durch die Bindung an Filmgenres ausschließlich Spielfilmen vorbehalten sind, bezieht sich Groß in der Conclusio mit den *Atrocity Pictures* noch einmal explizit auf das Dokumentarische und arbeitet deren Topoi („Gemeinplätze“) heraus. In der Analyse von *MORITURI* (D-West 1948) zeigt er sodann auf, wie diese Bilder aufgegriffen, besetzt, fikionalisiert und dabei umkonnotiert werden. Durch die Bezüge zum Dokumentarischen und zum Kriegsfilm vor 1945 gibt *MORITURI* nicht nur „Bildern der Vernichtung eine Geschichte der Präsenz und Existenz“, sondern verwendet zugleich Bildformen, die „für das Leid und das heroische Opfer der Täter stehen, ohne dass sie, anders als die Trümmersbilder, auch im Nachkriegsdeutschland auftauchen dürfen, geschweige denn zu Gemeinplätzen werden können“ (S. 396). Für Groß erklärt diese Aneignung, weshalb der Film nach seiner deutschen Premiere angefeindet wurde. Das erscheint plausibel, erklärt aber die geringen Zuschauerzahlen nicht hinreichend. Vielmehr könnte man hier auf einer theoretisch weniger avancierten Ebene fragen, wie etwa Kinobesitzer und Verleiher auf den Film reagierten, wie sie ihn bewarben oder auch ignorierten und welche Erwartung das Publikum mit dem Kinobesuch in wirtschaftlich prekären Zeiten verband.

Groß konkretisiert seine neue Perspektive auf das deutsche Nachkriegskino am Filmkorpus in detaillierten und vielschichtigen Analysen. Dabei geht es – wie ein Blick auf den umfangreichen Fußnotenapparat und die intensive Auseinandersetzung mit der filmhistorischen Forschung zu den jeweiligen Filmen rasch zeigt – nie darum, bisherige Forschungsergebnisse zu negieren, sondern sie vielmehr grundlegend zu differenzieren und Bewertungen zu korrigieren. Eine große Stärke der Studie ist, dass es so gelingt, bis dato vernachlässigte Ebenen des Nachkriegskinos wie auch die Widersprüche der filmischen Deutungsangebote zu den Komplexen herauszuarbeiten. Die Analysen über die Gattungsgrenzen

hinaus überwinden nicht nur die Dichotomie zwischen politischen und unpolitischen, mislungenen und gelungenen Filmen, sondern offenbaren bislang nicht erkannte Wechselbeziehungen und Differenzen – zwischen den Filmen verschiedener Kinematografien, politischen Zeiten und Gattungen. Der große Blick auf die vielfältigen Filme, die in den deutschen Kinos der Nachkriegszeit liefen, ist in der Untersuchung letztlich aber stärker dem Spielfilm als dem Dokumentarischen verpflichtet. Das resultiert sicher auch aus dem theoretischen Ansatz der Studie, der Komplexität des Themas und der Vielzahl der Filme. Abseits der Bindung an die Themenschwerpunkte und der ebenso wichtigen wie programmatischen Fokussierung auf „sämtliche Filme“ bleiben dadurch aber etwa die Gründe für die Auswahl einzelner Filme – gerade auch hinsichtlich der Resonanz beim Publikum – im Dunkeln. Insgesamt aber zeichnen neue theoretisch fundierte Perspektiven, die analytisch avanciert und im Detail genau sind, die Studie aus und machen sie zu einer Fundgrube sowohl für weitere Forschungsarbeiten als auch für die disparaten, widersprüchlichen Filme des deutschen Nachkriegskinos. (Stefanie Mathilde Frank)

## **Offener Brief des Vorstands von CineGraph Babelsberg e.V. an den Präsidenten des Bundesarchivs Dr. Michael Hollmann betreffend den Erhalt und die Sicherung des Filmerbes im Bundesarchiv**

Sehr geehrter Herr Dr. Hollmann,

seit der Gründung unseres Vereins im Jahr 1991 pflegt CineGraph Babelsberg e.V. eine partnerschaftliche und ertragreiche Zusammenarbeit mit der Abteilung Film des Bundesarchivs, die sich insbesondere in der regelmäßigen Vorführung von Archivkopien im Rahmen der Veranstaltungsreihen *Wiederentdeckt* im Zeughauskino des Deutschen Historischen Museums und *FilmDokument* im Kino Arsenal im Filmhaus am Potsdamer Platz in Berlin niedergeschlagen hat. Ohne die Anstrengungen des Bundesarchivs, seine Bestände zu erschließen und nutzbar zu machen, wäre unserer wissenschaftlichen und publizistischen Arbeit, die der Präsentation und Erforschung des unbekanntens deutschsprachigen Filmerbes gewidmet ist, die wesentliche Grundlage entzogen. Daher verfolgen wir aufmerksam die Prinzipien und Strategien, nach denen das Bundesarchiv das in seine Obhut genommene Filmerbe verwaltet und bearbeitet.

In jüngster Zeit erfuhren wir, dass hinsichtlich der Bearbeitung von Nitrozellulose-Filmen im Bundesarchiv ein Wandel eingetreten ist, den Sie persönlich in einem Interview mit der Zeitschrift *Professional Production* angekündigt haben. Diese Nachricht hat uns besonders erfreut, da die Kassationspraxis Ihres Hauses von vielen Mitgliedern unseres Vereins seit Jahren äußerst kritisch gesehen wird und zu schmerzlichen Verlusten geführt hat. Diese Praxis ist uns umso verständlicher, als die meisten Filmarchive des europäischen Auslandes, zumal die großen Kino-Nationen Frankreich und Großbritannien im Einklang mit den Grundsätzen der *Fédération Internationale des Archives du Film* (FIAPF) die dauerhafte bzw. längstmögliche Aufbewahrung ihrer Nitrofilmbestände betreiben. Wir begrüßen es sehr, dass nunmehr auch das Bundesarchiv danach streben wird, Nitrozellulose-Filme dauerhaft aufzubewahren, anstatt sie nach erfolgter Umkopierung zu vernichten. Wir glauben, dass Sie damit einen entscheidenden Richtungswechsel hin zu einer verantwortungsbewussten und zeitgemäßen Archivierungspraxis eingeschlagen haben, und möchten Sie darin bestärken, diesen Weg konsequent weiter zu beschreiten.

So sehr wir diese Entwicklung befürworten und unterstützen, erfüllt uns zugleich die Entscheidung, die analogen Kopieranstalten des Bundesarchivs zu schließen, mit großer Sorge. Unsere Sorge wollen wir deutlich zum Ausdruck bringen.

Anlässlich des Symposiums „Vergangenheit braucht Zukunft!“ der Sektion Film, Rundfunk und audiovisuelle Medien im Deutschen Kulturrat am 8. Juli 2016

haben Sie die praktischen Notwendigkeiten erläutert, die das Bundesarchiv zwingen, von der analogen zu einer digitalen Sicherungsstrategie überzugehen. Die Tücken einer solchen Strategie, die permanentes Daten-Management, Migration und Transkodierung erfordert, sind Ihnen bekannt und müssen an dieser Stelle nicht ausgeführt werden. Wir verweisen lediglich auf den Bericht *Digital Agenda For The European Film Heritage*, den die Europäische Kommission, DG Information Society and Media, im Dezember 2011 veröffentlicht hat; darin wird festgestellt, dass die Umwandlung ins Digitale eine Gefahr für bestehende Archivalsammlungen darstelle.

Es ist nicht absehbar, dass die zugrundeliegenden Probleme kurzlebiger Speichermedien und Dateiformate in absehbarer Zeit gelöst werden können. Vor diesem Hintergrund befürchten wir, dass sich das Bundesarchiv mit der Schließung seiner Kopieranstalten der letzten Möglichkeit begibt, eine langfristige konservatorische Sicherung des Filmerbes innerhalb Deutschlands durchzuführen. Wir möchten darauf hinweisen, dass beispielsweise in den USA zurzeit neue analoge Kopieranstalten entstehen, die ausschließlich für Archivzwecke arbeiten, und dass die großen Produktionsfirmen dort nach wie vor den langzeitstabilen Polyesterfilm als Sicherungsmedium verwenden. Auch in manchen europäischen Ländern, beispielsweise in Frankreich, wird an der physischen Sicherung festgehalten, während andernorts, etwa in Schweden und Österreich, Bestrebungen erfolgt oder im Gange sind, Analogfilm-Kapazitäten für Archivzwecke sicherzustellen. Wir würden uns wünschen, dass das Bundesarchiv diese europäischen Entwicklungen in die eigene Planung einbezieht und sich, wie in der Frage des Originalerhalts, auch hinsichtlich der konservatorischen Sicherung an den Modellen und Erfahrungen des Auslandes orientiert.

Berlin, 21. September 2016

gez. Michael Grisko, Ursula von Keitz, Philipp Stiasny, Fabian Tietke

## Mitarbeiter dieser Ausgabe

**Dirk Alt** ist Historiker und Dokumentarfilmmacher. Mitglied von CineGraph Babelsberg und der Gesellschaft für Filmstudien (GFS Hannover). Redakteur der Webseite <http://filmdokumente-retten.org>, einem Informationsangebot zur Kassationspraxis des Bundesarchivs.

**Anne Barnert** ist Film- und Kulturwissenschaftlerin. Forschungsprojekte am Institut für Zeitgeschichte (Berlin) über die „Die Staatliche Filmdokumentation am Staatlichen Filmarchiv der DDR“ und „Die Kunst der Zäsur. Abgebrochene und nicht aufgeführte DEFA-Filme“. Lehrbeauftragte an der Humboldt-Universität Berlin. Zuletzt Herausgeberin von *Filme für die Zukunft. Die Staatliche Filmdokumentation am Filmarchiv der DDR* (Berlin 2015).

**Hans Brandner** ist Pianist und Musikwissenschaftler. Als Künstler und Methodiker beschäftigt er sich mit der Verbindung von Musik, Bild und Bewegung von der Visualisierung von Musik bis zur Stummfilmbegleitung. 2013 arrangierte er Edmund Meisels Musik zu *BERLIN – DIE SINFONIE EINER GROSSSTADT* (1927). Mitherausgeber von Alexander Truslits *Gestaltung und Bewegung in der Musik* (Augsburg 2015).

**Ralf Forster** ist Filmtechnikhistoriker und stellvertretender Sammlungsleiter am Filmmuseum Potsdam. Bis April 2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Regionale Filmkultur in Brandenburg“ an der Filmuniversität Babelsberg *Konrad Wolf*. Mitglied von CineGraph Babelsberg. Zuletzt Mitherausgeber von *Wie der Film unsterblich wurde. Vorakademische Filmwissenschaft in Deutschland* (München 2015).

**Stefanie Mathilde Frank** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Theorie und Geschichte des Films am Institut für Musik- und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Sie wurde 2015 mit ihrer Dissertation *Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Kino 1949 – 1963* promoviert. Mitglied von CineGraph Babelsberg und Redakteurin von *Filmblatt*. Zuletzt erschien: *Komische Kontinuitäten? Remakes von Spielfilmen aus der Zwischenkriegszeit am Ende der 1950er Jahre*. In: *Geliebt und verdrängt. Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1963*. Hg. v. C. Dillmann und O. Möller (Frankfurt 2016).

**Maria Fritsche** ist Associate Professor am Department of Historical Studies an der Norwegian University of Science and Technology in Trondheim. Autorin von *Homemade Men in Postwar Austrian Cinema: Nationhood, Genre and Masculinity* (New York, Oxford 2013). In Kürze erscheint: *The American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans. A Captive Audience?* (London u. a. 2017).

**Jan Gypfel** ist freier Autor und Filmhistoriker, Initiator und Mitkurator der Reihe „Aus dem Fernseharchiv“ im Berliner Zeughauskino und von „Berlin-Film-Katalog“ ([www.berlin-film-katalog.de](http://www.berlin-film-katalog.de)) im Berliner Brotfabrikkino. Nach Veröffentlichungen über Dagmar Beiersdorf und Will Tremper forscht er aktuell zum Schaffen von Uwe Frießner, Lothar Lambert, Hansjürgen Pohland und Ingrid Reschke.

**Manuel Köppen** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte im Bereich von Literatur, Medien und Wahrnehmungsgeschichte. Autor u. a. von *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert* (Heidelberg 2005) und Mitherausgeber von *Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich* (Bern 2007).

**Frederik Lang** promoviert an der Goethe-Universität in Frankfurt a. M. zum Gesamtwerk von Hartmut Bitomsky. Mitglied von CineGraph Babelsberg und Redakteur von *Filmblatt*. 2015 Kurator der Retrospektive *Was Volk und Führer liebten... Hollywood im Dritten Reich* im Zeughauskino in Berlin. Herausgeber des Bandes *Robert Siodmak* (Marburg 2015). Zuletzt Mitarbeit an der Onlinepräsentation des Archivs der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin ([dffb-archiv.de](http://dffb-archiv.de)).

**Claudia Sandberg** ist Filmhistorikerin an der Universität Melbourne und erforscht die Schnittstellen zwischen deutschem und lateinamerikanischem Film. Gegenwärtig forscht sie zum Exil chilenischer Künstler im DEFA-Film. Mit Alejandro Areal Vélez drehte sie den Dokumentarfilm *PELICULAS ESCONDIDAS. UN VIAJE ENTRE EL EXILIO Y LA MEMORIA* (2016).

**Peter Stettner** ist Filmwissenschaftler und geschäftsführender Direktor des Filmintituts Hannover (ehemals Kulturarchiv) an der Hochschule Hannover. Gründungsmitglied, Schatzmeister und Geschäftsführer der Gesellschaft für Filmstudien (GFS Hannover). Er forscht u. a. zum deutschen Nachkriegsfilm, zur Biografie von Filmschaffenden und historischen Filmdokumenten der Stadt Hannover.

**Philipp Stiasny** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Filmmuseum Potsdam und der Filmuniversität Babelsberg *Konrad Wolf*. Mitglied im Vorstand von CineGraph Babelsberg und Redakteur von *Filmblatt*. Zuletzt erschien: *Kaiser Wilhelms Glück und Abwesenheit. Wilhelm II. auf der Kinoleinwand 1895–1941*. In: *Herrschaftserzählungen. Wilhelm II. in der Kulturgeschichte*. Hg. v. N. Detering, J. Franzen, C. Meid (Würzburg 2016).

**Fabian Tietke** kuratiert mit der Gruppe *The Canine Condition* Filmreihen, u. a. „Sehnsucht nach dem Regen. Neues chinesisches Kino 2009–2015“ (2015). Vor-

standsmitglied von CineGraph Babelsberg und Co-Kurator der Reihe „FilmDokument“. Mitherausgeber von *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema* (Bielefeld 2013). Zuletzt erschien: *Vom Lüpfen der Schlafmütze. Der westdeutsche Animationsfilm von 1945 bis 1963*. In: *Geliebt und verdrängt. Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1963*. Hg. v. C. Dillmann und O. Möller (Frankfurt 2016).

**Cynthia Walk** ist Associate Professor (em.) of German Literature and Film Studies an der University of California, San Diego (USA). Gegenwärtig arbeitet sie an der Restaurierung und Publikation von E.A. Duponts *DAS ALTE GESETZ* (1923). Zuletzt erschien: *Anna May Wong and Weimar Cinema: Orientalism in Postcolonial Germany*. In: Q. Shen, M. Rosenstock (Hg.): *Beyond Alterity: German Encounters with Modern Asia* (New York, Oxford 2014).

# Impressum

## Filmblatt, 21. Jg., Heft 60, Herbst 2016

Herausgegeben von CineGraph Babelsberg e.V., Berlin-Brandenburgisches Centrum für  
Filmforschung.

Vorstand: Michael Grisko, Ursula von Keitz, Philipp Stiasny, Fabian Tietke

### Redaktion

Philipp Stiasny (V.i.S.d.P.), Stefanie Mathilde Frank, Frederik Lang, Matthias Struch, Michael  
Wedel

### Korrespondenten

Thomas Ballhausen (Österreich), Egbert Barten (Niederlande), Francesco Bono (Italien),  
Horst Claus (Großbritannien), Jan-Christopher Horak (USA), Roel Vande Winkel (Belgien)

### Beirat

Ulrich Gregor, Wolfgang Mühl-Benninghaus, Rainer Rother

### Anschrift

Frankfurter Allee 22, 10247 Berlin, c/o Philipp Stiasny  
Tel.: 030-29000887, Fax: 03212-1420062, E-Mail: [redaktion@filmblatt.de](mailto:redaktion@filmblatt.de)

### Website

[www.filmblatt.de](http://www.filmblatt.de), [www.cinegraph-babelsberg.de](http://www.cinegraph-babelsberg.de)

### Abonnement

Filmblatt erscheint dreimal jährlich. Bestellungen über [www.filmblatt.de](http://www.filmblatt.de)

### Preis

Einzelheft: 10 € / Jahresabonnement Inland: 27 € / Jahresabonnement Student: 20 € /  
Jahresabonnement Ausland: 35 €

### Spenden

Sie können die filmwissenschaftliche Arbeit von CineGraph Babelsberg auch mit einer  
Spende unterstützen.

### Konto

CineGraph Babelsberg, IBAN: DE 43 1005 0000 0013 2256 18, BIC: BELADEBEXX

### Titel

Umschlagbild: Alexander Truslit in *MUSIK UND BEWEGUNG* (1942)

### Dank

Für Ihre freundliche Hilfe danken wir Julia Riedel und Lisa Roth von der Deutschen Kine-  
mathek, Renate Schmal vom Filmmuseum Potsdam und Johannes Roschlau von der DEFA-  
Stiftung.

### Satz

Jochen Ebert, Geschichte und Gestaltung, Kassel

Die Filmreihen Wiederentdeckt und FilmDokument von CineGraph Babelsberg sind Ge-  
meinschaftsveranstaltungen mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv, der Deutschen Kinemathek,  
der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung und dem Zeughauskino bzw. dem Arsenal – Institut  
für Film und Videokunst e.V.

© CineGraph Babelsberg 2016

# Inhalt

## I Editorial

- 3 Fabian Tietke: ... für Algerien. Der Algerienkrieg im Film der DDR

## Wiederentdeckt

- 25 Jan Gypfel: Konrad Wolfs unbekanntester Film. Die ambitionierte Saint-Exupéry-Adaption DER KLEINE PRINZ (1965/66)
- 41 Claudia Sandberg: Das Theater des Lebens. BLONDER TANGO (1986) und das chilenische Filmexil in der DDR
- 53 Frederik Lang: No Future zwischen Lützowplatz und Ochtendung? DER TOD DES GOLDSUCHERS (1989/90), DER MANN AUS DEM OSTEN (1988–90) und die Vorgeschichte der Berliner Schule an der dffb

## FilmDokument

- 67 Hans Brandner: Erlebte Urbewegung. Der Musikpädagoge Alexander Truslit und sein Studienfilm MUSIK UND BEWEGUNG (1942)
- 73 Ralf Forster: Mitten hinein ins Jugendleben. Die Amateurfilme von Bernd Maywald (1955–1967)
- 85 Anne Barnert: Anamnesen der DDR. Hans Wintgens Dokumentarfilme zwischen 1977 und 1987
- 97 Dirk Alt und Peter Stettner: Niedersachsen im Aufbau. Filmdokumente zur Sozialgeschichte eines Bundeslandes

## Review-Essay

- 109 Frederik Lang: Sturm und Zwang. Neue Publikationen zum 11. Plenum und den „Verbotsfilmen“ der DEFA von 1965/66

## Film-Editionen

- 118 *Wie werde ich Demokrat? Re-Education durch Film nach 1945*. 2 DVD. Berlin: absolut Medien 2014 (Maria Fritsche)

## Besprechungen

- 120 Kai Nowak: *Projektionen der Moral. Filmskandale in der Weimarer Republik*. Göttingen: Wallstein 2015 (Manuel Köppen)

- I23 Anjeana K. Hans: *Gender and the Uncanny in Films of the Weimar Republic*. Detroit: Wayne State University Press 2014 (Cynthia Walk)
- I27 Norbert Grob: *Fritz Lang. „Ich bin ein Augenmensch“*. Die Biographie. Berlin: Propyläen 2014 / Joe McElhaney (Hg.): *A Companion to Fritz Lang*. Chichester: Wiley Blackwell 2015 (Philipp Stiasny)
- I31 William Gillespie: *The Making of THE CREW OF THE DORA*. Potts Point: German Films Dot Net 2016 (Dirk Alt)
- I33 Bernhard Groß: *Die Filme sind unter uns. Zur Geschichte des frühen Nachkriegskinos: Trümmer-, Genre-, Dokumentarfilm*. Berlin: Vorwerk 8 2015 (Stefanie Mathilde Frank)
- I37 **Offener Brief des Vorstands von CineGraph Babelsberg e.V. an den Präsidenten des Bundesarchivs**
- I39 **Mitarbeiter dieser Ausgabe**
- I42 **Impressum**

## Schriftenreihe der DEFA-Stiftung



Elke Schieber

### **Tangenten**

Holocaust und jüdisches Leben im Spiegel audiovisueller Medien der SBZ und der DDR 1946 bis 1990 – Eine Dokumentation

692 Seiten, 30 Fotos

Hardcover, 14,8 x 21 cm

€ 29,- [D] / € 29,90 [A]

ISBN 978-3-86505-403-6

Die DDR gründete ihre Legitimation wesentlich auf den von ihr praktizierten Antifaschismus und die damit verbundene Vorstellung einer Bewältigung der Vergangenheit. Auch in den Massenmedien Film und Fernsehen spielte das eine bedeutende Rolle.

Die vorliegende Dokumentation widmet sich der Darstellung von jüdischem Leben, Judenverfolgung, Antisemitismus, den Spuren der Vergangenheit in der Gegenwart sowie den Entwicklungen im Nahen Osten – insbesondere dem Israel-Palästina-Konflikt – in Kino und Fernsehen der DDR. Zu jedem Film, jeder Fernsehsendung enthält diese kommentierte Materialsammlung Angaben über Inhalte und Mitwirkende, auch über Personen aus Politik und Geschichte, die in den Filmen oder Sendungen, angesprochen werden. Spiel-, Trick- und Dokumentarfilme der DEFA und des DDR-Fernsehens werden gleichrangig behandelt, publizistische Fernsehsendungen, Wochenschauen und Fernseh-Magazine sind mit vielen Literaturhinweisen einbezogen. Hinzu kommen Kurzbiografien von deutsch-jüdischen Künstlern, Autoren, Journalisten oder Personen in leitenden Funktionen, die an den Filmen und Sendungen mitgewirkt haben oder deren Gegenstand sind.

Weitere Titel der Schriftenreihe finden Sie unter:

[www.beritz-fischer.de/defa-stiftung.html](http://www.beritz-fischer.de/defa-stiftung.html)

[mail@beritz-fischer.de](mailto:mail@beritz-fischer.de)

**Newsletter:** [beritz-fischer.de/newsletter](http://beritz-fischer.de/newsletter)

**BERTZ + FISCHER**



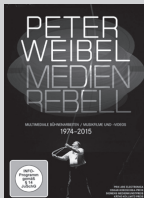
DVD, 85 Min. + 6 Min. Bonus

### SCHATTEN

Eine nächtliche Halluzination (1923)

Ein Film von Arthur Robison

Das vergessene Meisterwerk des expressionistischen Stummfilms.



2 DVD, 451 Min., Farbe, ausführliches Booklet

### PETER WEIBEL MEDIENREBELL

Medienopern, Video- und Musikfilme 1974 – 2015. Peter Weibels audio-visuelles Bühnenwerk.



2 DVD, 270 Min., Booklet

### DER PROZESS (EBERHARD FECHNER)

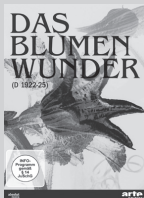
Das Majdanek-Verfahren in Düsseldorf 1975 – 1981  
Teil 1: Anklage / Teil 2: Beweisaufnahme / Teil 3: Urteile.



2 DVD, 369 Min.

### HELGA REIDEMEISTER FILME 1979-2001

Mit den Filmen: Von wegen »Schicksal« / Karola Bloch / Mit starrem Blick aufs Geld / Gotteszell – Ein Frauengefängnis



DVD, 72 Min.

### DAS BLUMENWUNDER

(D 1922-25)

Ein Kleinod der Stummfilmgeschichte.

»Ein Geysir neuer Bilderwelten.«

Walter Benjamin



2 DVD, 230 Min., mit DFF Remake, Bonusfilmen, Booklet, tollen Extras.

### CYANKALI (1930)

Ein Film von Hans Tintner

Opulent ausgestattete Edition des mehrfach verbotenen Abtreibungs-dramas.



DVD, 108 Min. + Extra, s/w, Booklet

### LIED DER STRÖME

Ein Film von Joris Ivens

Ein poetischer Dokumentarfilm (1954) unter Mitwirkung von Brecht, Schostakowitsch, Robeson, Pozner und Picasso



2 DVD, 270 Min., Booklet

### WIE WERDE ICH DEMOKRAT?

Ein Film von Dieter Reifarth

Re-Education durch Film nach 1945: Wochenschau, Propaganda- und Dokumentarfilme

absolut  
MEDIENTEN

Im Buch- oder Fachhandel  
oder direkt bei

**ABSOLUT MEDIEN** GmbH  
Am Hasenberg 12, 83413 Fridofing  
Telefon: 030 285 398 70

<https://absolutmedien.de>