

CineGraph Babelsberg e.V. (Hg.)

Filmblatt. Heft 69

2019

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

CineGraph Babelsberg e.V. (Hg.): *Filmblatt. Heft 69*, Jg. 24 (2019), Nr. 1.

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

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

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

69

Filmblatt

24. Jg., Herbst 2019

10,- €

Fokus DDR

Perspektivwechsel
bei Fontane
CORINNA SCHMIDT (1951)

Der Filmkomponist
Günter Kochan

Helke Misselwitz'
Frühwerk

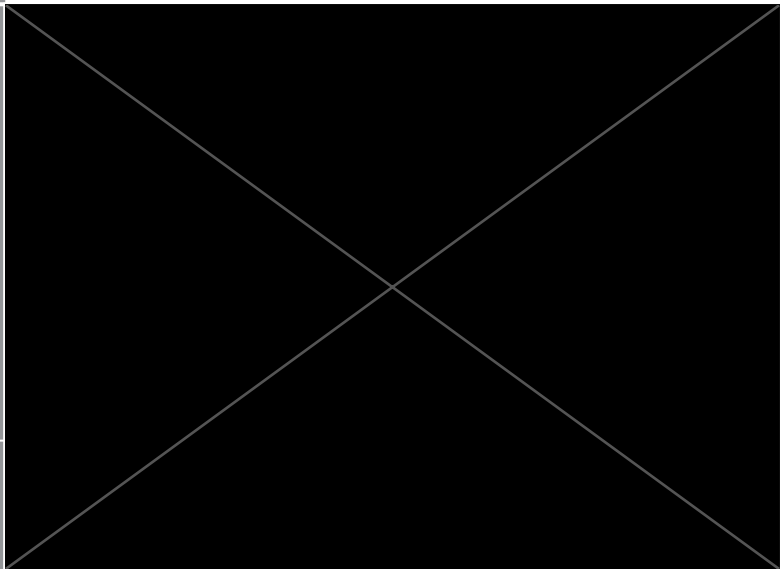
ENGEL AUS EISEN (1981)
von Thomas Brasch

Jürgen Rudows Visuelle
Anthropologie

Als Nachwendebaustelle in
PLUS-MINUS NULL (1998)

Und in der BRD?

Malocher auf zwei Rädern
HELDEN DER LANDSTRASSE
(1950)



ISSN 1433-2051

CINEGRAPH Babelsberg



Film in der edition text+kritik



Jürgen Kasten /
Ursula von Keitz /
Frederik Lang /
Philipp Stiasny (Hg.)
Ufa international
**Ein deutscher Filmkonzern
mit globalen Ambitionen**
etwa 350 Seiten, zahlreiche
s/w-Abbildungen
ca. € 39,-
ISBN 978-3-86916-873-9

Keine andere deutsche Filmfirma genießt einen solchen Ruf wie die Ufa. Im In- und Ausland war und ist ihr Name ein Synonym für großes Kino, aber auch für seine Verquickung mit verdeckten wirtschaftlichen, politischen und ideologischen Interessen.

Von Beginn an versuchte die Ufa eine zweigleisige Strategie – sie produzierte monumentale Spielfilme für den Export und Genrekino für den nationalen Markt. Dieses Wechselspiel von internationaler und nationaler Ausrichtung wird in »Ufa international« aus vielen Perspektiven neu untersucht.

et+k

edition text+kritik · 81673 München · www.etk-muenchen.de

Editorial

Als Thomas Brasch 1981 der Bayerische Filmpreis verliehen wurde, brüskierte er einen Teil des Publikums mit einer Danksagung an seine Ausbildungsstätte in der DDR, der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg. Den Preis bekam Brasch, der die DDR 1976 verlassen hatte, für sein Langfilmdebüt *ENGEL AUS EISEN*, einen späten Trümmerfilm. Was diesen Film – ebenso wie seinen Regisseur – auszeichnet, ist sein unbequemer Blick auf Geschichte und Gegenwart beider Teile Deutschlands, auf *Ost und West*, wie Christian Rogowski in seinem Beitrag ausführt. Fast zur gleichen Zeit unternahm auch Helke Misselwitz erste Filmexpeditionen in die deutsche Geschichte, die zwischen Dokumentation und Spielfilm changierten. Dass ihre Studentenfilme an der zwischenzeitlich umbenannten Hochschule für Film und Fernsehen der DDR weiterhin sehenswert sind, zeigt Ralf Forsters Untersuchung.

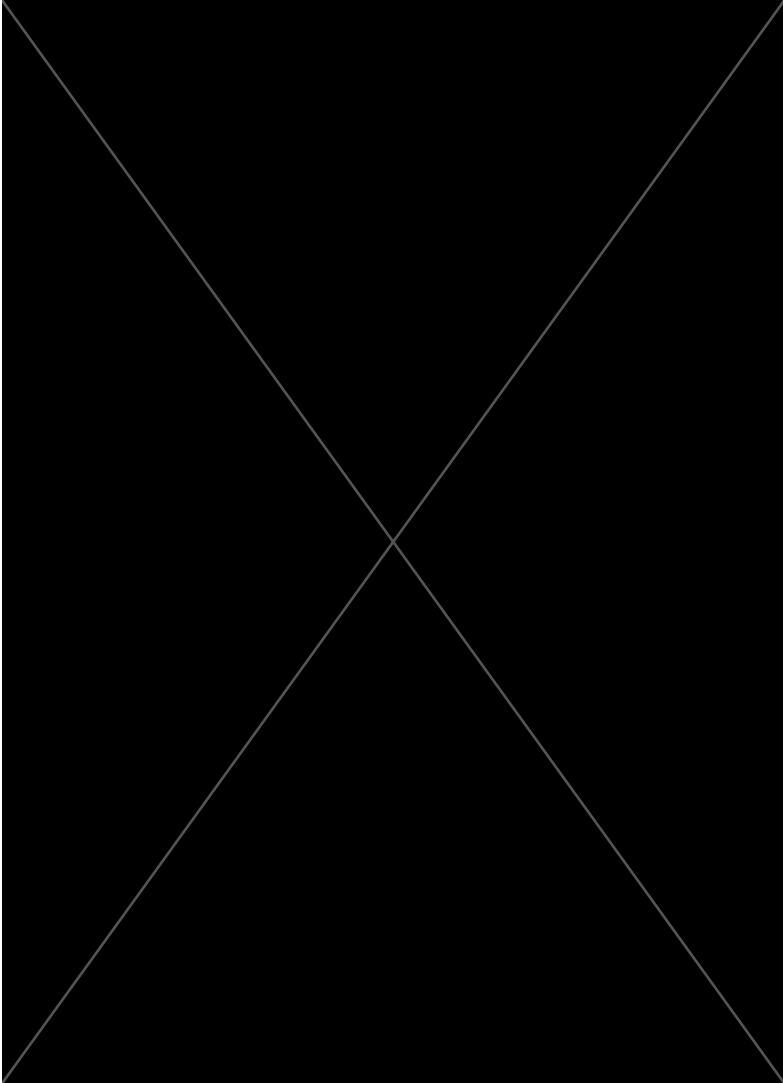
Wie im Fall von Brasch und Misselwitz gilt ungewöhnlichen Perspektiven und Perspektivverschiebungen auch das Interesse anderer Aufsätze im neuen *Filmblatt*. So steht 1951 in Artur Pohls DEFA-Verfilmung von Theodor Fontanes *Frau Jenny Treibel* nicht mehr die Strippenzieherin Jenny Treibel im Zentrum der Handlung, sondern ihre Antagonistin, die gebildete, aber mittellose Professorentochter Corinna. Folgerichtig hieß der fertige Film auch *CORINNA SCHMIDT*, den Anett Werner-Burgmann zum Ausklang des Fontanejahrs näher vorstellt.

Keine Literaturverfilmung, sondern die Filmbiografie des Schriftstellers Carlo Goldini ist *ITALIENISCHES CAPRICCIO*, eine DEFA-Produktion von 1961 unter der Regie des Italieners Glauro Pellegrini. Bereits im Titel seines Aufsatzes bezeichnet Wolfgang Thiel den Film kokett als misslungen, um im Gegenzug herauszuarbeiten, wie gut die Musik des Filmkomponisten Günter Kochan ist. Einen Vertreter der visuellen Anthropologie im DDR-Dokumentarfilm stellt Anne Barnert vor: Dem in Moskau an der WGIK ausgebildeten Regiekameramann Jürgen Rudow gelangen in seinen Arbeiten für die Staatliche Filmdokumentation der DDR Mitte der 1980er Jahre Aufnahmen und Beobachtungen von Alltagswirklichkeit in der DDR, die sich deutlich unterscheidet vom Ansatz der DEFA-Dokumentaristen.

Schaut ein Ausländer anders auf Berlin als ein Deutscher? Der Ire Eoin Moore zog schon vor dem Mauerfall nach West-Berlin und studierte später an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. In seinem Abschlussfilm *PLUS-MINUS NULL* (1998), dessen Entstehungsgeschichte Frederik Lang beleuchtet, hält Moore seinen ganz eigenen Blick auf die Baustellenhauptstadt Ende der 1990er Jahre fest; es war zugleich der Beginn einer langjährigen Zusammenarbeit mit dem 2017 verstorbenen Schauspieler Andreas Schmidt, der unser Cover ziert.

Die Redaktion

Im September 2019



CORINNA SCHMIDT, Progress Filmillustrierte, 1951 (Filmmuseum Potsdam)

Anett Werner-Burgmann

Die „echte Fontaneluft“ mit neuer Heldin Aus *Frau Jenny Treibel* wird CORINNA SCHMIDT (1951)

Wiederentdeckt 282, 4. Oktober 2019

„Kleine Wäsche – Rührkartoffeln und Karbonade“, sagt Frau Jenny Treibel. Die Kamera hat unsere Blicke dem kommerzienrätlichen Wagen in die enge Adlerstraße und Frau Jennys Eintreten in die Wohnung des Professors Schmidt folgen lassen, wo sie der Schmolken diese Worte sagt. Das mit überflüssigen Nichtigkeiten nach dem Geschmack der damaligen Zeit überladenen Zimmer, die ganze bürgerliche Gemütlichkeit der Gründerjahre und echte Fontaneluft blenden in der Szene auf, in der die beiden Hauptfiguren, die junge Corinna und Jenny Treibel, einander begrüßen. Schon diese ersten Meter des neuen Defa-Films CORINNA SCHMIDT [...] nehmen uns gefangen. Ein Zustand, der erst mit Hellwerden des Filmtheaters endet.“¹

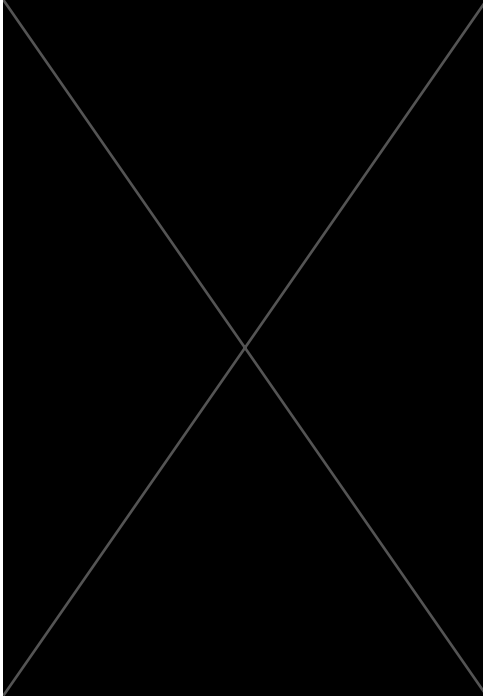
In ihrer Rezension beschreibt Elisabeth Borchardt die Eröffnungssequenz von Artur Pohls Romanverfilmung CORINNA SCHMIDT (1951) nach Theodor Fontanes heiterem Gesellschaftsroman *Frau Jenny Treibel* oder „*Wo sich Herz zum Herzen find't*“, der erstmals 1892 als Vorabdruck in der *Deutschen Rundschau* erschien. Die Erstverfilmung durch die DEFA feierte beinahe sechzig Jahre später am 19. Oktober 1951 sowohl im Kino Babylon als auch im DEFA-Filmtheater Kastanienallee ihre Premiere.

Die Adaption „frei nach dem Roman ‚Jenny Treibel‘ von Theodor Fontane“ – so der Untertitel – verspricht laut Borchardts Filmkritik nicht nur ein unterhaltsames wie fesselndes Kinovergnügen, sondern geht noch einen Schritt weiter. Schließlich soll durch die erste eigene Fontane-Verfilmung der DDR sogar ein Hauch der „echte[n] Fontaneluft“ wehen.² Auf eine möglichst stilechte und überzeugende Inszenierung des Berliner Gründerzeitmilieus legten Pohl und sein Filmteam großen Wert. Das zeigen eindrücklich die sorgfältig gestalteten und wohl durchdachten Filmsets³ als auch die vielen überlieferten Entwurfszeichnungen

¹ Elisabeth Borchardt: Corinna will Leopold nicht mehr. In: *Dtschl. Stimme*, Nr. 43, 21.10.1951, S. 6.

² Die DDR hatte zuvor die bereits vor 1945 begonnene Fontane-Adaption ICH GLAUBE AN DICH! (1944/50, R: Rolf Hansen) beendet und in die Lichtspielhäuser gebracht. Der Film basiert auf Motiven von Fontanes unvollendet gebliebenen Nachlassroman *Mathilde Möhring*, der 1906 in dem Familienblatt *Die Gartenlaube* veröffentlicht wurde.

³ Erich Zander, Karl Schneider, Franz Koehn und Hermann Asmus zeichneten für das Szenenbild verantwortlich. Unterstützt wurden sie von dem Kunstmaler Werner Zieschang, von Willy Poetke für die Außenrequisite und für den Bereich der Innenrequisite von Fritz Stemmer und Raimund Krause.



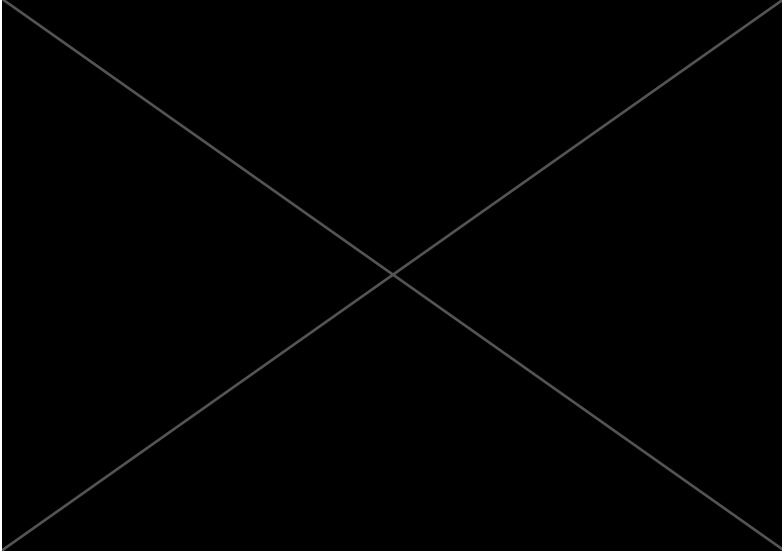
Artur Pohl bei Dreharbeiten, o.J. (Foto: DEFA-Stiftung, Filmmuseum Potsdam)

des Szenenbildners Karl Schneider, die deren Basis bildeten.⁴ Schneider gehörte nach dem Zweiten Weltkrieg einer neuen Generation von Szenenbildnern an. Er arbeitete ab 1948 bei der DEFA und fertigte im Team des damaligen Chef-Architekten Erich Zander Entwürfe an, die er zudem auch bautechnisch umsetzte.⁵ 23 solcher Szenenbildentwürfe zu CORINNA SCHMIDT sind erhalten. Schneiders charakteristischen Feder- und Tuschzeichnungen, die im Passepartout gerahmt sind, erlauben uns heute einen besonderen Einblick in Arbeitsweisen und ästhetische Inszenierungsstrategien der DEFA-Literaturfilmproduktion in ihren Anfangsjahren.⁶

⁴ Die Szenenbildentwürfe stammen von Karl Schneider, auch wenn nicht alle überlieferten Zeichnungen signiert sind, was in der Vergangenheit die Zuordnung erschwerte. Schneider hatte sechs Entwürfe zu CORINNA SCHMIDT, die sich noch in seinem Besitz befanden, nachträglich signiert, ehe er sie dem Filmmuseum Düsseldorf überließ. Die restlichen siebzehn Zeichnungen – und damit der weitaus größere Teil – sind mit dem Nachlass des Szenenbildners Erich Zander in die Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin übergegangen. Die Entwürfe aus diesem Bestand weisen zwar keine Signaturen auf, stimmen aber stilistisch mit den sorgfältig laminierten Federzeichnungen aus Düsseldorf überein. Zander war offenbar ein passionierter Sammler, denn in seinem Nachlass findet sich eine große Zahl an Szenenbildentwürfen und Skizzen anderer Szenographen.

⁵ Vgl. Heidi Draheim, Thomas Lieten: *Karl Schneider. Ein Maler, der Bilder baut*. Düsseldorf: 1993, S. 5. Zander war schon in den 1920er Jahren als Filmarchitekt tätig und wirkte sowohl im nationalsozialistischen Film als auch bei der DEFA. Zwischen 1940 und 1944 stattete er fünf Spielfilme von Veit Harlan aus. Es ist auffällig, dass sich aus dieser Schaffensperiode kaum Entwurfszeichnungen in seinem Nachlass erhalten haben.

⁶ Die Rahmung kann auf eine womöglich interne Ausstellung der Entwürfe hinweisen. Auf dem festen Karton ist die Bezeichnung des Raumes mit dünnen Bleistiftlinien festgehalten.

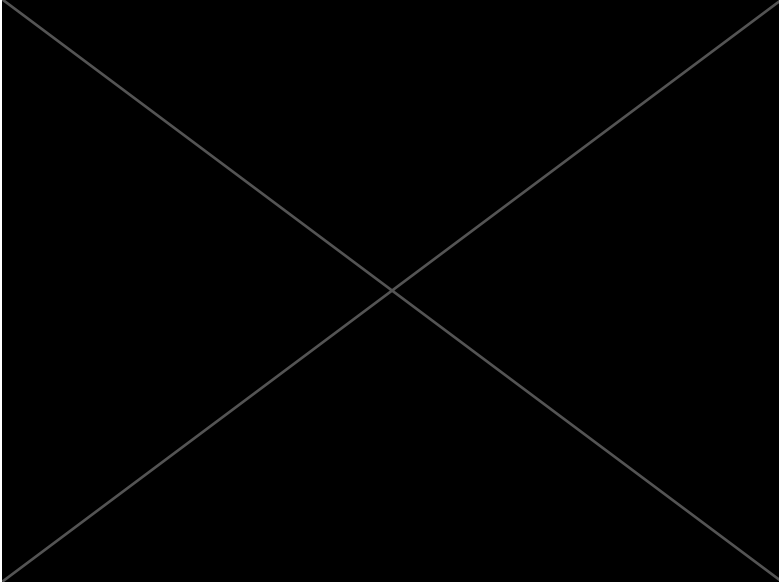


Die Szenenbildner Karl Schneider und Erich Zander bei den Dreharbeiten zu *DIE BLAUEN SCHWERTER* (DDR 1949, R: Wolfgang Schleif) (Foto: DEFA-Stiftung / Erich Kilian; Sammlung Michael Schneider)

Die szenographische Gestaltung ist dabei als Bedeutungsträger integraler Bestandteil der filmischen Bearbeitung. Für ein heutiges Publikum, dessen Blick auf Fontane und die Kaiserzeit sich gewandelt hat, ist diese Inszenierung jedoch keineswegs mehr selbsterklärend und verlangt geradezu nach einer Dechiffrierung.

„Kommunistische Umtriebe“ oder Der verbotene Fontane. So unverfänglich und harmlos dieses Filmvergnügen in Borchardts Besprechung und aus gegenwärtiger Perspektive wirken mag, hatte diese Fontane-Adaption wie kaum eine andere das Zeug, zu polarisieren und in die Mühlen der Zensur zu geraten. Mitten im Kalten Krieg wurde dem Film in der Bundesrepublik der Adenauer-Zeit vorgeworfen, „umstürzlerische kommunistische Gedanken fördernde Tendenzen“ zu präsentieren.⁷ Die Mitglieder des Interministeriellen Filmausschusses gaben CORINNA SCHMIDT nicht für die gewerbliche Vorführung frei. Das mag bei einem Fontane-Stoff wie *Frau Jenny Treibel*, der in einem zutiefst bürgerlichen Milieu verankert ist, auf den ersten Blick verwundern. Die Gründe für das Verbot sind sowohl in den inhaltlichen Verschiebungen der Filmadaption im Unterschied

⁷ Stephan Buchloh: „Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich“. *Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas*. Frankfurt a.M., New York 2002, S. 227.



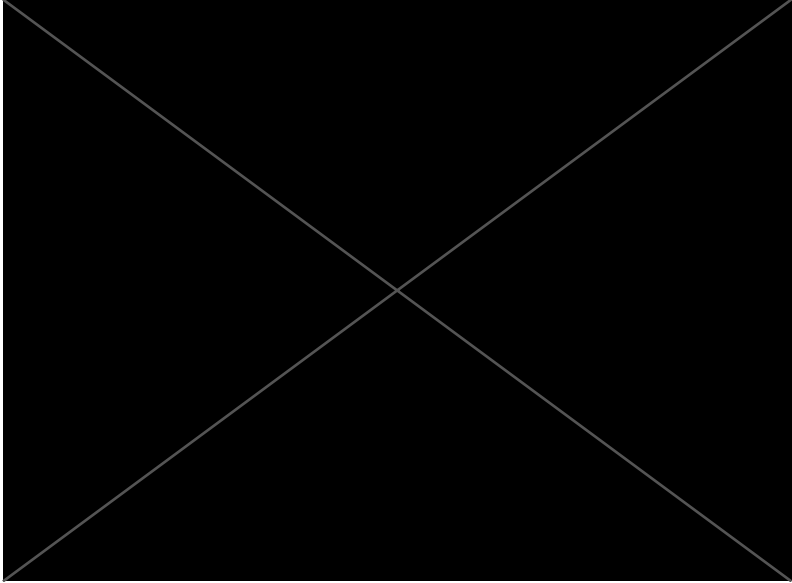
Leutnant a. D. Vogelsang (Egon Brosig) küsst beim Empfang die Hand der Gastgeberin Jenny Treibel (Trude Hesterberg) (Foto: DEFA-Stiftung / Herbert Kroiss)

zur Literaturvorlage als auch in der szenographischen Ausgestaltung zu suchen. In *CORINNA SCHMIDT* geht beides Hand in Hand.

So verlegt Artur Pohl, der auch das Drehbuch schrieb,⁸ den Schwerpunkt von der zur Kommerzienrätin aufgestiegenen Jenny Treibel – gespielt von der bekannten Kabarettistin, Sängerin und Schauspielerin Trude Hesterberg – hin zu der gewitzten wie schönen Professorentochter Corinna Schmidt.⁹ Die beiden Protagonistinnen stehen sich als Kontrahentinnen gegenüber. Die Titelheldin Corinna, dargestellt von der Berliner Theater- und Filmschauspielerin Ingrid Rentsch, wächst ohne Mutter in einem kleinbürgerlichen Haushalt auf. Sie bewundert Jenny Treibel, die aus kleinen Verhältnissen kommend den Aufstieg geschafft hat. Der häuslichen Enge will Corinna wie im Roman entfliehen. Eine Heirat mit

⁸ Das Filmexposee und das dramaturgische Handexemplar verfassten die Schriftstellerin und Drehbuchautorin Dinah Nelken (eigentlich Bernhardine Ohlenmacher-Nelken) und Heine Ohl im Mai 1950. Vgl. Dinah Nelken, Heine Ohl: Exposee zu einem Film aus Alt-Berlin *CORINNA SCHMIDT* frei nach dem Anti-Bourgeois-Roman „Frau Jenny Treibel“ von Theodor Fontane. o.O. 1950, Sammlung Filmmuseum Potsdam, 31/1998/DB.

⁹ Trude Hesterberg spielte nach dem Zweiten Weltkrieg hauptsächlich in Filmprojekten der Bundesrepublik, wurde von der DEFA neben *CORINNA SCHMIDT* noch für Wolfgang Staudtes Märchenadaptation *DIE GESCHICHTE VOM KLEINEN MUCK* (1953) engagiert.



Werkfotografie mit Edelweiß Malchin (Hildegard), Josef Noerden (Leopold) und Ingrid Rentsch (Corinna) (Foto: DEFA-Stiftung, Filmmuseum Potsdam)

Leopold, dem willensschwachen jüngeren Sohn der wohlhabenden Familie Treibel, scheint ihr das geeignete Mittel.¹⁰ Auf einer Gesellschaft im Hause des Berliner Blau-Fabrikanten Treibel zieht Corinna Leopold in ihren Bann. Während dieser zum Ärger seiner Mutter und seiner Schwägerin Helene vom Charme der jungen Frau ganz hingerissen ist, ignoriert Corinna die Warnungen ihres älteren Vettters Marcel Wedderkopp, sich auf eine Verbindung mit den neureichen Treibels einzulassen. Marcel, ein Gymnasiallehrer und glühender Sozialdemokrat, ist schon lange selbst in Corinna verliebt. Jenny wünscht sich hingegen eine reiche Partie für Leopold, doch auch die Schwiegertochter verfolgt ihre eigenen Absichten, denn sie möchte gern ihre Schwester Hildegard mit dem jüngsten Spross der Treibels verheiraten. Corinna und Leopold gelingt es zwar, sich heimlich zu verloben, doch die Schwiegermutter in spe leistet erbittert Widerstand. Gemeinsam wollen Jenny und Helene die drohende Mesalliance verhindern. Das scheint zunächst auch zu glücken, jedoch dringt die Verlobung im Hause Treibel an die Öffentlichkeit und

¹⁰ Leopold, gespielt von Josef Noerden, wird als „hübscher, verwöhnter Junge und typischer Vertreter der damaligen Jeunesse d'orée“ im Dramaturgischen Handexemplar beschrieben (Dinah Nelken, Heine Ohl: CORINNA SCHMIDT. Ein Zeitbild frei nach dem Anti-Bourgeois-Roman „Frau Jenny Treibel“ von Theodor Fontane. Dramaturgisches Handexemplar. o.O. 1950, BA DR/I/17/12530, o.S.). Im Film nennt ihn seine Mutter eine „echte Transuse“.

das zwingt Jenny zum Umdenken. Das Machtgefälle zwischen den beiden Antagonistinnen hat sich nun klar zugunsten Corinnas verschoben. Mit dieser dramatischen Wendung entfernt sich die Verfilmung immer mehr von ihrer literarischen Vorlage, auch wenn Fontanes Sprachduktus in vielen Dialogen erhalten bleibt.

Die Kommerzienrätin will nach der Wahlblamage ihres Gatten, der mit Leutnant a. D. Vogelsang und dessen neu gegründeter Royal-Demokratischer Partei auf das falsche Pferd gesetzt hat, keinen weiteren Skandal riskieren. Sie fleht Corinna an, ihren Sohn zu heiraten, doch Corinna „will Leopold nicht mehr“.¹¹ Als einzige Figur in CORINNA SCHMIDT durchläuft die junge Heldin, geleitet von ihrem Vetter, einen inneren Wandlungs- und Läuterungsprozess, der sie erkennen lässt, „daß Marcel für eine gute Sache kämpft, und Leopold nur das Söhnchen reicher Eltern ist“.¹² Nachdem der junge Gymnasiallehrer den Schuldienst quittiert hat, um sich ganz in den Dienst der Arbeiterbewegung zu stellen, wird er als „Opfer des Sozialistengesetzes des Landes verwiesen“.¹³ Sowohl seine Ausweisung als auch die Geschenisse rund um Marcells Tätigkeit für eine sozialistische Arbeiterzeitung fußen freilich nicht auf dem Fontane-Roman. Der Film verknüpft die Handlung dezidiert mit den Ereignissen der Arbeiterbewegung und dem Sozialistengesetz von 1878.

Je mehr sich der Film seinem Ende nähert, umso eigenständiger entwickelt sich die Filmnarration, was schließlich in einem neuen Schluss gipfelt. Statt einer Hochzeit steht in CORINNA SCHMIDT der rasche Abschied des jungen Liebespaares am Bahnhof. Marcel wird zwar als „gefährlicher Sozialist“ ausgewiesen, doch überreichen ihm seine Freunde einen von August Bebel und Karl Liebknecht unterschriebenen Ausweis, der ihm „die Hilfe der Genossen in der ganzen Welt sichern wird“.¹⁴ Dieses Ende ist eine Änderung zum Dramaturgischen Handexemplar, das dem Drehbuch vorausging. Ursprünglich sollten Corinna und Marcel noch auf Hochzeitsreise nach Griechenland fahren.¹⁵ Damit wäre die Adaption stärker der Literaturvorlage gefolgt, schließt doch *Frau Jenny Treibel* in bester Komödienmanier mit einer Hochzeit zwischen Corinna und Marcel. Dass die Protagonistin und ihr Vetter zueinander finden werden, steht zwar auch in der Verfilmung außer Frage, wird aber nicht mehr erzählt.

Die Wandlung der jungen Professorentochter „vom oberflächlichen, wohlbehüteten Backfisch, mit einem Hang für Equipagen und Champagner, zur bewußten jungen Frau, der die Fragen nach dem Sinn des Lebens und einer gerechten Ordnung keine Ruhe lassen“, überzeugte allerdings auch in der DDR nicht jeden.¹⁶ So emp-

¹¹ Borchartd: Corinna will Leopold nicht mehr.

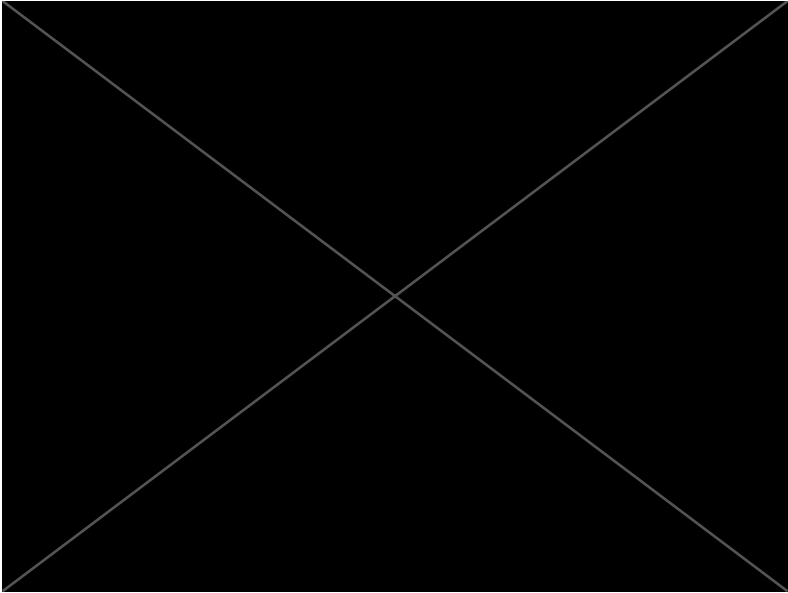
¹² M.S.: CORINNA SCHMIDT. In: DEFA-Pressedienst, Nr. 8, 1951, S. 5.

¹³ K.H. Busch: Von *Jenny Treibel* zu CORINNA SCHMIDT. In: *Neue Filmwelt*, Nr. 7, 1951.

¹⁴ M.S.: CORINNA SCHMIDT, S. 5.

¹⁵ Nelken, Ohl: CORINNA SCHMIDT. Dramaturgisches Handexemplar, S. 5.

¹⁶ wede: Corinna geht den Weg ins Leben. Der DEFA-Film CORINNA SCHMIDT im Babylon und an der Kastanienallee. In: *Nachtexpress*, 20.10.1951.



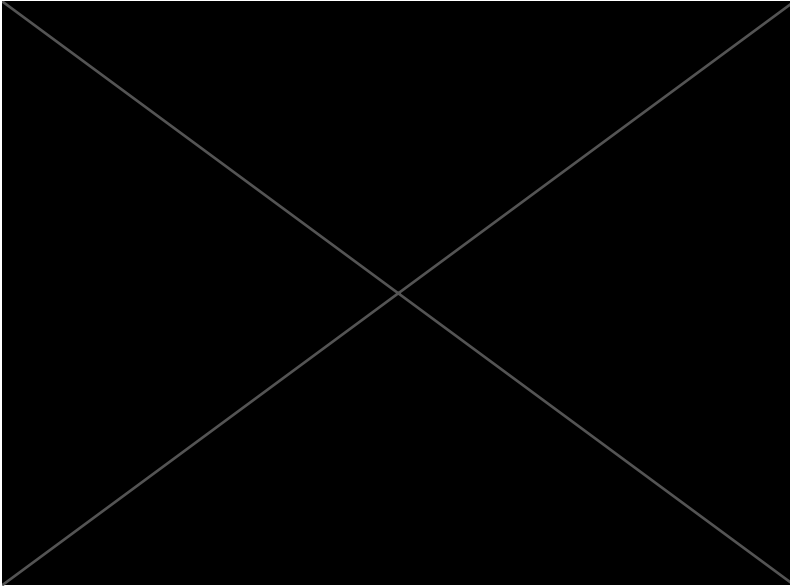
Corinna zwischen ihrem Vetter Marcel und dem reichen Leopold Treibel. Kaum haben Corinna und Marcel zueinander gefunden, müssen sie sich am Bahnhof trennen. Außendreh in Treptow beim Ausflugslokal *Eierhäuschen*. Kommerzienrat Treibel in seiner Berliner-Blaufabrik.

fand etwa der Kritiker Manfred Häckel die Entwicklung der Protagonistin hin zur problembewussten jungen Frau wenig glaubwürdig: „Corinna verbindet sich ihm in dem Augenblick, als Marcel ein Paria, ein Ausgestoßener aus der herrschenden Gesellschaft geworden ist. Das bedeutet für Corinna, daß auch sie mit der herrschenden Gesellschaft brechen muß, in die sie noch kurz vorher unbedingt aufsteigen wollte. Aber einen solchen Bruch kann ein Mensch nur vollziehen, wenn er die Arbeiterklasse als einzig fortschrittliche Klasse erkennt, und sich bewußt mit ihr solidarisch erklärt. Das ist für Corinna Schmidt überhaupt nicht möglich, denn in einem Menschen, der eben noch die kleinbürgerliche Illusion eines sozialen Aufstiegs in krassester Weise vertreten hat, kann nicht plötzlich ein dialektischer Umschlag erfolgen.“¹⁷

Nicht weniger kritisch sah Häckel die Darstellung der Arbeiterklasse, auf die der Film so großen Wert legt.¹⁸ Befürworter betonten dagegen, wie wichtig die Schilderung der Arbeiterbewegung war und attestierten CORINNA SCHMIDT vielmehr eine konsequente Weitererzählung des Fontane-Stoffes: „Ist mit dieser Freiheit

¹⁷ Manfred Häckel: Ein neuer DEFA-Film: CORINNA SCHMIDT. In: *Tägliche Rundschau*, 31.10.1951.

¹⁸ Ebd.



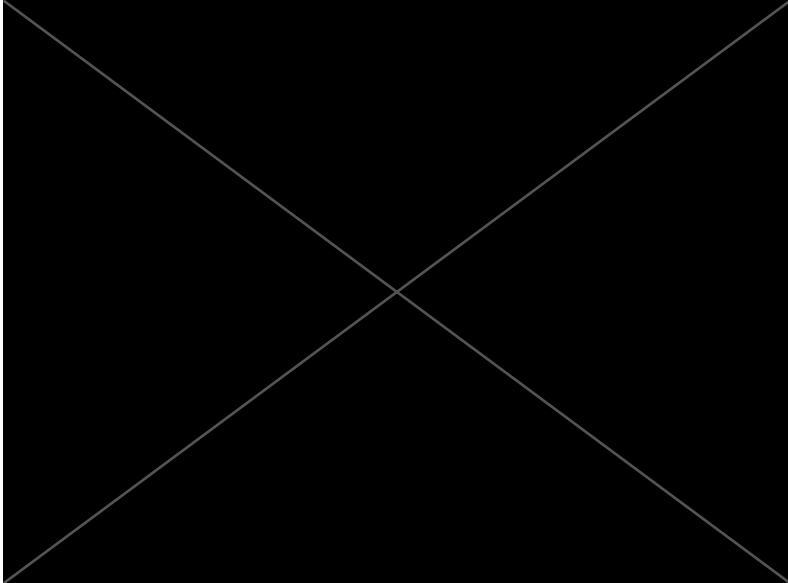
Szenenbildentwürfe (ca. 1950) von Karl Schneider für den Korridor ...

der Stoffbehandlung Fontane nicht Gewalt angetan? Nein! [...] So ist es durchaus ‚fontanisch‘ gedacht und gehandelt, wenn man bei der Verfilmung des Roman [...] die Welt des Arbeiters deutlicher sichtbar macht, als es im Roman geschieht. Corinnas ernste Entscheidung ist hier mit vollem Recht eingebettet in den Strom der Zeit, in der nach dem Gründerkrach der Jahre 1873 die organisierte Arbeiterschaft den Kampf gegen Bismarcks Sozialistengesetz, gegen das Bürgertum aufnahm, in der sich diejenigen, die man als ‚vaterlandslose Gesellen‘ verleumdete, als die wahren Patrioten zeigte.“¹⁹

Der DEFA-Pressedienst rechtfertigt hier die Änderungen der Verfilmung. Die zeitgenössischen Kritiken legen allerdings nahe, dass die Indienstrahmung von Fontanes Werken für den Film bei weitem nicht selbstverständlich für die DDR war, obgleich sich dort das Forschungsinteresse an dem Romancier früh regte. Georg Lukács würdigte und rehabilitierte den Schriftsteller in seinem Essay *Der alte Fontane* (1950) im gleichen Jahr, in dem die Literaturadaption in Produktion ging.²⁰ Vor diesem Hintergrund ist es nur verständlich, wenn Pohl und sein Team

¹⁹ M. S.: CORINNA SCHMIDT, S. 8–9. Vgl. außerdem Busch: Von *Jenny Treibel* zu CORINNA SCHMIDT.

²⁰ Lukács urteilte 1951: „‚Effi Briest‘ gehört in jene Reihe der großen bürgerlichen Romane, in denen die einfache Erzählung einer Ehe und ihres notwendigen Bruchs zu einer Gestaltung der allgemeinen Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft emporwächst, gehört in die Reihe von ‚Madame Bovary‘ und ‚Anna Karenina‘“ (George Lukács: *Der alte Fontane*. In:



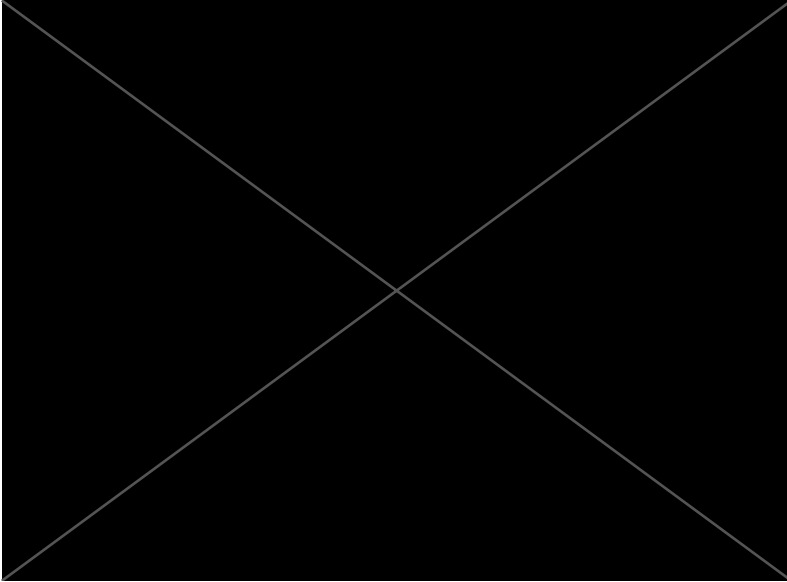
... und das Wohn- und Speisezimmer bei Schmidts (Deutsche Kinemathek)

kein zu großes Risiko mit ihrem Fontane-Filmprojekt eingehen wollten. Indem sie CORINNA SCHMIDT gerade gegen Ende des Films eine klassenkämpferische Note verliehen und Fontanes *Frau Jenny Treibel* als „Anti-Bourgeois-Roman“ im ersten Exposee und im Dramaturgischen Handexemplar vorstellten, konnte der Verfilmung ideologisch kaum ein Vorwurf gemacht werden.²¹

Gründerzeitstimmung zwischen Zimmerpalmen und Nippes. CORINNA SCHMIDT spielt – so macht es der Vorspann deutlich – im Jahr 1878. Gleich in der Eröffnungssequenz, die nicht auf *Frau Jenny Treibel* beruht, stehen arbeitsuchende Männer und Frauen auf der engen Straße vor Mietshäusern mit Ladengeschäften und warten auf den neuen Stellenaushang. Eine herrschaftliche Kutsche bahnt sich rücksichtslos ihren Weg durch die Menge. Ein Unternehmer verspricht gut bezahlte Arbeit. Die Stimmung unter den Arbeitslosen ist aufgeheizt. Im deutschen Kaiserreich stehen sich unterschiedliche Milieus gegenüber: Arbeiter, Groß-, Bildungs- und Kleinbürgertum prallen in CORINNA SCHMIDT aufeinander. Aus der Konfrontation sozialer Lebenswelten heraus entstehen letztlich die Konflikte, die die Geschichte vorantreiben. Die Aufgabe der Szenenbildner war es,

Wolfgang Preisendanz (Hg.): *Theodor Fontane*. Darmstadt 1973, S. 71). Lukács hebt in seinem Essay vor allem Fontanes *Schach von Wuthenow* und *Vor dem Sturm* hervor.

²¹ Vgl. Nelken, Ohl: CORINNA SCHMIDT. Dramaturgisches Handexemplar.



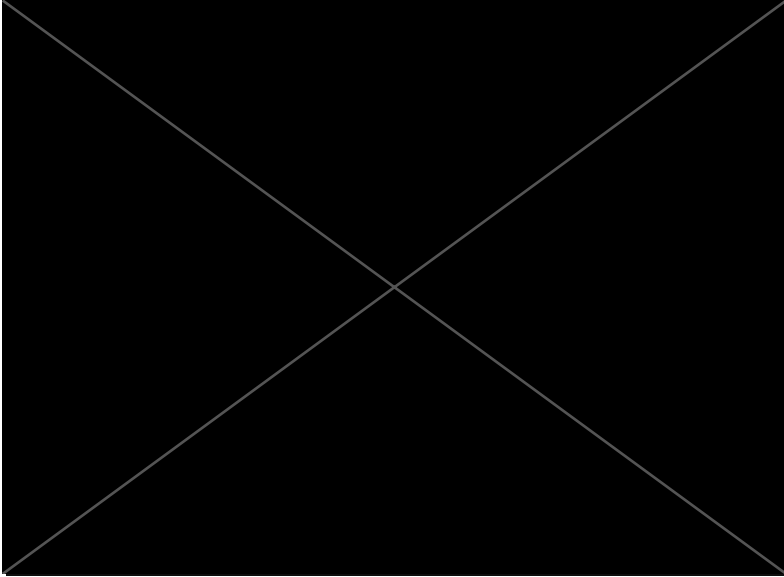
Szenenbildentwürfe (ca. 1950) von Karl Schneider für die Halle ...

diese angespannte Atmosphäre der Gründerzeit und die unterschiedlichen Umgebungen der Charaktere für das Publikum überzeugend zu inszenieren und voneinander abzugrenzen. Dieses kaiserzeitliche „Alt-Berlin“ mit der „echten Fontaneluft“, das mit so großem Aufwand in Szene gesetzt wird, entstand zwischen April und Juli 1951 als beinahe reiner Studiofilm in den ehemaligen Althoff-Ateliers in Potsdam-Babelsberg. Zur gleichen Zeit wurde dort Wolfgang Staudtes *DER UNTERTAN* (1951) gedreht. Auch für die Adaption nach Heinrich Mann schufen Schneider und Zander das Szenenbild.²² Da die Handlung beider Literaturverfilmungen in der Kaiserzeit spielt, nutzten sie die Atelierbauten und Requisiten für beide Filme. Nicht zuletzt die damit einhergehende Kostenersparnis wurde im Schlussbericht von der Produktionsleitung gelobt.²³

Von den Studioaufnahmen ausgenommen sind nur sehr wenige Schauplätze. So drehte beispielsweise das Filmteam in Treptow vor dem bekannten Ausflugslokal

²² Mehr dazu vgl. Anett Werner: Zeige mir, wie Du wohnst und ich will Dir sagen, wer Du bist. Wohnräume in den DEFA-Filmen *DER UNTERTAN* und *CORINNA SCHMIDT*. In: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2014, 15 Seiten. URL: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8123/werner.pdf> (letzter Zugriff: 18.8.2019).

²³ Vgl. Walter Lehmann: Schluß-Bericht *CORINNA SCHMIDT*. Berlin 31.12.1951, BA DR/117/33488, S. 2.



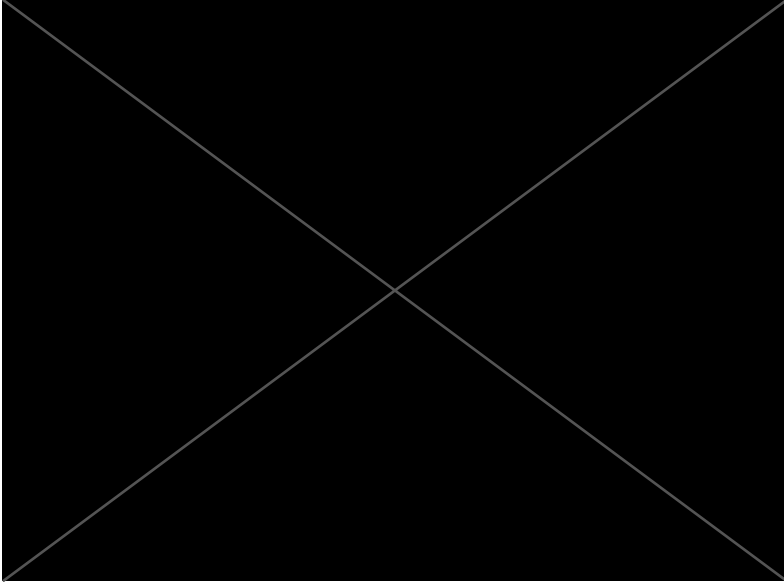
... und den Speisesaal bei Treibels (Deutsche Kinemathek)

Eierhäuschen.²⁴ Das Lokal im Plänterwald ist Leopolds Rückzugsort und so wundert es kaum, dass er dort nicht nur den von seiner Mutter verbotenen Kaffee ungestört trinken kann, sondern auch heimlich die Verlobung schließt.²⁵ Als einer der wenigen Drehorte in der noch stark kriegszerstörten Stadt bringt diese Gaststätte Berliner Lokalkolorit in den Film. Schließlich war der Ort auch nach 1945 ein beliebtes Ausflugsziel.

Das Gros der Sequenzen spielt sich jedoch im Atelier und besonders in den Privaträumen der Schmidts und der Treibels ab. Zu den ersten Wohnräumen, die den Zuschauern gezeigt werden, gehört die Wohnung des Gymnasialprofessors Willibald Schmidt, Corinnas Vater, der ehemals Jenny den Hof machte, jedoch mit seinem schmalen Gehalt gegenüber dem reichen Treibel den Kürzeren zog. Mehr aus sentimentaler Erinnerung an die verflossene Jugendliebe fühlt sich Jenny der Familie Schmidt verbunden und stattet Corinna gemeinsam mit Fräulein Honig einen Besuch ab, um sie zu der so folgenreichen Gesellschaft einzuladen. Zuvor hielten sie am Material- und Kolonialwarengeschäft, wo Jenny einst „Tüten klebte“, wie es im Film heißt. Schmolke –Haushälterin

²⁴ Die Szenen auf der Veranda wurden wiederum im Studio aufgenommen.

²⁵ Alle genannten Szenen, die in Treptow spielen, fußen nicht auf der Romanvorlage. Ebenso ist der Kellner Mützell, mit dem Leopold auf vertrautem Fuß steht, eine Erfindung der Filmadaption.

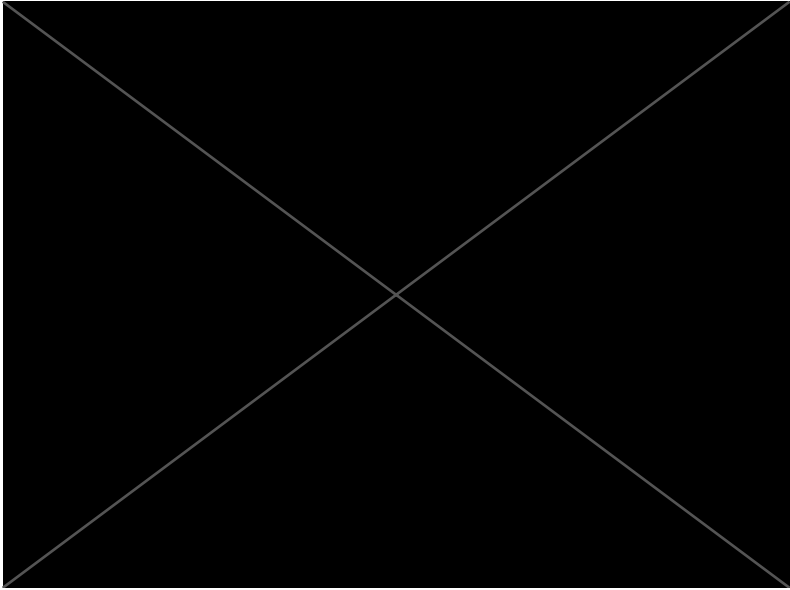


Entwurf (ca. 1950) von Karl Schneider für das luxuriöse Schlafzimmer Jenny Treibels (Deutsche Kinemathek)

und Mutterersatz für Corinna – öffnet der Kommerzienrätin die Tür, nachdem diese energisch den Klingelstrang zog, und gibt damit den Blick in den schmalen Korridor frei, ehe Corinna den wohlhabenden Besuch in die sogenannte gute Stube führt, der laut Borchardt „mit überflüssigen Nichtigkeiten nach dem Geschmack der damaligen Zeit“ überladen ist.²⁶ Die Kritikerin findet klar abwertende Worte für die kleinbürgerlich bescheidenen Räume, die trotz ihrer Enge etwa noch mit Salonbronzen und Spitzendeckchen aufwarten. Das Wohnzimmer fungiert gleichzeitig auch als Esszimmer und ist mit dem Mobiliar der Biedermeierzeit eingerichtet. Der kleine Raum wird von einem großen runden Esstisch, um den sechs schmucklose Stühle gruppiert sind, eingenommen. Von der Decke hängt ein Glaskugelleuchter. Zwei Szenenbildentwürfe von Karl Schneider, der die Filmräume präzise konzipierte, zeigen den langgestreckten Korridor mit einfacher Kommode, Dielenboden und Spiegel sowie das Wohn- und Speisezimmer, das den Schmidts zum Empfang der Gäste dient. Besonders letzterer demonstrierte die „ganze bürgerliche Gemütlichkeit“.²⁷ Im Drehbuch ist der Raum wie folgt beschrieben: „Ein gemütlicher Raum mit ererbten Biedermeiermöbeln, dunkel tapeziert, dem die ziemlich hohen, schmalen Fenster

²⁶ Borchardt: Corinna will Leopold nicht mehr.

²⁷ Ebd.



Umsetzung im Film: Set-Fotografie von Jenny Treibels Schlafzimmer (Foto: DEFA-Stiftung, Filmmuseum Potsdam)

freilich einen etwas steifen und puritanischen Anstrich geben.“²⁸ Mit einer prominent im Vordergrund platzierten Zimmerpalme, Beistelltischchen, kleinen Sofas, der Esszimmergruppe und den vielen kleinformatischen Bildern an der Wand wirkt der Raum schon auf Schneiders Zeichnung zwar behaglich, aber auch vollgestellt. Es ist diese kleinbürgerliche Welt, die Corinna allzu gern gegen einen Landauer, hübsche Gesellschaften und vor allem gegen eine große Villa mit Garten – wie die der Treibels – eintauschen möchte. Dem kleinbürgerlichen Haushalt der Schmidts wird das mit der Gründerzeit reich gewordene Groß- bzw. Besitzbürgertum gegenübergestellt. Schneider gestaltete ebenso die Außen- und Innenräume der Villa des Kommerzienrates und Industriellen. Dazu gehört etwa ein markanter Entwurf von der prunkvollen Empfangshalle mit den hohen Fenstern, den ovalen Oberlichtern, einer gepolsterten Rundbank und der geschwungenen Treppe, die ins Obergeschoss führt. Der Entwurf folgt in seiner Gestaltung der Drehbuchbeschreibung: „Ein strahlend heller Raum, in dem die Treppe aus dem oberen Stockwerk ausläuft. Hier hat das reichgewordene Ehepaar sich offenbar dem Rat eines guten Baumeisters

²⁸ Artur Pohl: CORINNA SCHMIDT. Frei nach dem Roman *Jenny Treibel* von Theodor Fontane. Drehbuch, 3. Fassung. o.O. 1951, S. II, Bibliothek der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, Signatur: X 382/a.

anvertraut.“²⁹ In dieser glanzvollen Halle mit dem blanken Boden empfangen die Treibels ihre Gäste, zu denen neben Corinna und ihrem Vetter die Hofdamen, Fräulein von Bomst und die Majorin Ziegenhals, gehören wie auch der Kammersänger Krola, der während der Gesellschaft als Höhepunkt des Abends Jenny am Piano begleiten wird, und Leutnant a. D. Vogelsang. Er agiert unglücklich als Treibels Wahlhelfer, der für den Sitz im Reichstag kandidiert und eine schmachvolle Niederlage erleidet.³⁰

Darüber hinaus zeigt eine weitere Federzeichnung den festlichen Speisesaal, wo die Gesellschaft an einer langen Festtafel vor einer großen Fensterfront dinert. In halbrunden Nischen sind helle Plastiken angedeutet und üppige exotische Zimmerpalmen runden das Bild ab. In diesen Prunkräumen ergreift Corinna ihre Chance und verdreht Leopold den Kopf. In starkem Kontrast zu Corinnas kleinem Zimmer mit Bettnische steht Jennys herrschaftliches Schlafzimmer, das als „üppig-schwülstig“ und „herausfordernd und protzig“ charakterisiert wird.³¹ Die ubiquitäre Zimmerpalme ist gleich vorn auf einer Balustrade drapiert, während ein imposantes Bett mit einem ausladenden Betthimmel den Hintergrund füllt. Der Boden ist von einem weichen Teppich bedeckt und die Decke mit Stuck verziert. Eine exotische Nuance erhält der Raum dank einer neobarocken Stehleuchte in Form eines „Mohren“, wie sie im Historismus beliebt waren. Auf einer Set-Fotografie von Jennys Schlafzimmer sind diese skulpturale ‚Mohrenlampe‘ sowie der schwere Betthimmel mit seinen Fransen und Quasten gut zu sehen.³² Der Raumeindruck erinnert nicht zuletzt an die Makart-Räume aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts.

Schon beim Betrachten der Entwürfe fällt ein Detail auf: Beinahe überall auf den Zeichnungen und später in den gebauten Räumen gehört die Zimmerpalme zum festen Bestandteil des Interieurs. Häufig sind sie gut sichtbar im Vordergrund platziert. Dieses allgegenwärtige Raumaccessoire wird sogar in einem zeitgenössischen Pressebericht von den Dreharbeiten gleich mehrfach erwähnt: „Vielleicht hat es ein Architekt, der im Filmatelier die muffige Zeit um 1890 wieder heraufbeschwören soll, nicht einmal so schwer: er greift zu Zimmerpalmen – und die Atmosphäre ist fertig (dennoch nichts gegen die Herren Zander, Schneider, Koehn und Asmus; ihre Dekorationen im Babelsberger Althoff-Atelier sind großartig und zeitech). In diesem Milieu herrscht Frau Jenny Treibel, die Kommerzienrätin. [...] Zimmerpalmen sind und bleiben der Haupteindruck unseres Besuches im Althoff-Atelier. Unter Zimmerpalmen sitzen sie, stehkragenhoch

²⁹ Pohl: CORINNA SCHMIDT, Drehbuch, 3. Fassung, S. 49.

³⁰ Nach der Blamage wird der ehemalige Leutnant des Hauses verwiesen. Für diese Demütigung rächt sich Vogelsang, indem er die unliebsame Verlobung Leopolds mit Corinna an die Zeitung weitergibt.

³¹ Pohl: CORINNA SCHMIDT, Drehbuch, 3. Fassung, S. 38.

³² Auch der „lebensgroße Mohr“ wird bereits im Drehbuch als Ausstattungsstück genannt, vgl. ebd.

geschlossen und abgesondert vom ‚gewöhnlichen Volk‘, die Treibels und ihre Freunde.“³³

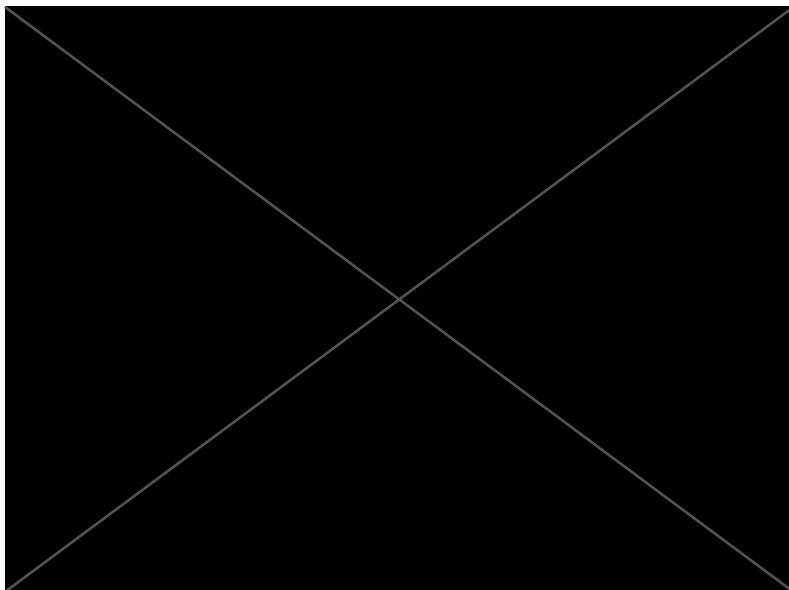
Auffällig sind die dezidiert abwertenden Attribute, mit denen Bestandteile der großbürgerlichen, aber auch der kleinbürgerlichen Welt sowohl in diesem Zeitungsartikel als auch in weiteren zeitgenössischen Beschreibungen und im Drehbuch belegt werden. Es ist die Rede von „muffig“, von „überflüssigen Nichtigkeiten“, „puritanisch“ oder „üppig-schwülstig“. Schnell wird deutlich, dass diese Wohnwelten und Wirkungsräume dem Publikum keineswegs wertungsfrei gegenüber treten, sondern diese ausdrücklich ein negatives Image haben. Insbesondere Zimmerpalmen scheinen aus der Rückschau der noch jungen DDR als ein Indiz für die als überholt oder überwunden erachtete Wohnraumausstattung der Kaiser- bzw. Gründerzeit zu gelten. Zu den großbürgerlichen Wohnräumen wie die der Treibels gehören sie genauso wie der Einrichtungspomp aus Kristalllüstern, Balustraden, exotischen Raumaccessoires und Stuckdecken, während sie sich im bescheidenen kleinbürgerlichen Haushalt – wie etwa beim Schulprofessor Schmidt – zwischen Spitzendeckchen und allerhand Nippes wiederfinden. Die Zimmerpalme als Repräsentationsobjekt wird so nicht nur zum Kennzeichen für das zum Wohlstand gelangte Bürgertum, sondern auch für die Teile des Bürgertums, die ihnen nacheifern wollen, so wie es sich Corinna vorgenommen hat.³⁴ An Räume wie die der Treibels konnten sich ältere Kinobesucher vielleicht noch aus der Wilhelminischen Zeit erinnern. Sei es aus eigener Anschauung oder medial vermittelt über Fotografien in Zeitschriften, Ansichtskarten oder aus der seit den 1910er Jahren beliebten *Homestory* in Magazinen und Illustrierten, bei der die Leser einen Einblick in das private Wohnumfeld zeitgenössischer Prominenz erhalten.³⁵ Die Filmemacher griffen auf diese bekannten Bildwelten bewusst zurück. Aus heutiger Zeit betrachtet, in der Mietshäuser und ‚Altbauten‘ aus der Gründerzeit auf dem Wohnungsmarkt begehrt sind, exotische Topfpflanzen nicht mehr als Privileg des reichen Bürgertums gelten und historisches Mobiliar antiquarisch begehrt ist, wirken diese Räume unverfänglich.

Das kaiserzeitliche Interieur wird jedoch seitens der Filmemacher in CORINNA SCHMIDT negativ aufgeladen und als Argument in der Filmhandlung eingesetzt. Zugleich sind diese Wohnwelten für das Publikum der Nachkriegszeit, das zeigen

³³ o. V.: CORINNA SCHMIDT.

³⁴ Vgl. dazu auch Werner: Zeige mir, wie Du wohnst, S. 8. Die „Studierstube“ Willibald Schmidts entspricht mit seinen antikisierenden Gipsbüsten, den hohen Bücherregalen, dem Globus und dem „altväterlichen Mobiliar“ zwar eher dem Bildungsbürgertum, ist aber dennoch ebenso beengt und etwas abgewohnt wie die sonstigen Räume der Wohnung (Pohl: CORINNA SCHMIDT, Drehbuch, 3. Fassung, S. 16).

³⁵ Auch im Nationalsozialismus wurde das Medium gezielt eingesetzt und so ließ beispielsweise zu Propagandazwecken Adolf Hitler seine Privaträume im Berghof, fotografiert von Heinrich Hoffmann, über Zeitungen und Magazine Ende der 1930er Jahre verbreiten. Vgl. Peter York: *Zu Besuch bei Diktatoren*. München 2006, S. 54.



Eine Set-Fotografie zeigt die Redaktionsräume der Arbeiterzeitung *Freie Presse* (Foto: DEFA-Stiftung, Filmmuseum Potsdam)

die Rezensionen, lesbar und anschlussfähig. Nun stellt sich die Frage, welche Filmsets den Räumen der Neureichen und der Kleinbürger gegenübergestellt werden. Dazu zählen gerade die Lebenswelten der Arbeiter, die im Gegensatz zum Roman, hier visualisiert werden. In *Frau Jenny Treibel* kommt neben dem stumm bleibenden Diener Friedrich bei den Treibels einzig die Schmolke, die resolute wie mütterliche Wirtschaftlerin, als Vertreterin der Arbeiterklasse vor. Der Film erweitert das Spektrum der Arbeiterschaft um einige Charaktere wie etwa die diskutierenden Arbeitslosen zu Filmbeginn, und sie alle erhalten eine Stimme. Darüber hinaus werden ihnen Aktionsräume zugewiesen. Dazu gehören Orte der mühseligen Arbeit wie die in der Kesselanlage der Berliner-Blaufabrik oder die triste Küche in der Villa Treibel sowie die Redaktionsstube der *Freien Presse*, für die Marcel Artikel schreibt, die der Schulbehörde missfallen.³⁶ Im Zuge einer Razzia werden die Redaktions- und Druckräume, wie sie auf einer der seltenen Set-Fotografien zu sehen sind, polizeilich geschlossen. Daneben spielt sich das Leben der Arbeiterklasse gerade auf der Straße und sonstigen öffentlichen Plätzen ab; etwa dem Bahnhof, wo Corinna Marcel verabschiedet und Anschluss bei Gleichgesinnten

³⁶ Eine Disposition für einen Drehtag weist darauf hin, dass Teile dieser Szenen an einem Originalschauplatz, der Färberei Spindler in Spindlersfeld, realisiert worden sind. Vgl. o.V.: Disposition für Sonntag, den 17. Juni 1951, 56. Drehtag. o.O. 1951, BA DR/117/32454.

findet. Auf der Straße werden Corinna und Marcel außerdem Zeuge, wie die Polizei unverhältnismäßig hart gegen eine sogenannte „Gewerbsmäßige“ vorgeht. Es ist eine der Schlüsselszenen für Corinnas Entwicklung, denn die Filmheldin beobachtet hier das Unrecht, was bei ihr den Wandlungsprozess auslöst. Das Berliner Straßenland wird in CORINNA SCHMIDT Ort der Halbwelt charakterisiert und lässt damit an die Asphaltfilme in der Weimarer Republik denken. Auch die Fabrik-, Kontor- und Küchenräume können kaum als positive Räume gewertet werden. Als regelrecht menschenunwürdig wird die Fabrik mit ihren giftigen Dämpfen schon im Drehbuch beschrieben: „Ein niedriger, langgestreckter Saal mit zwei Reihen heizbarer Kessel und übermannshoher Eisenkessel, düster, schmutzig, eine stickige, ungesunde Atmosphäre, die der graue Wintertag draussen kaum durchdringt.“³⁷

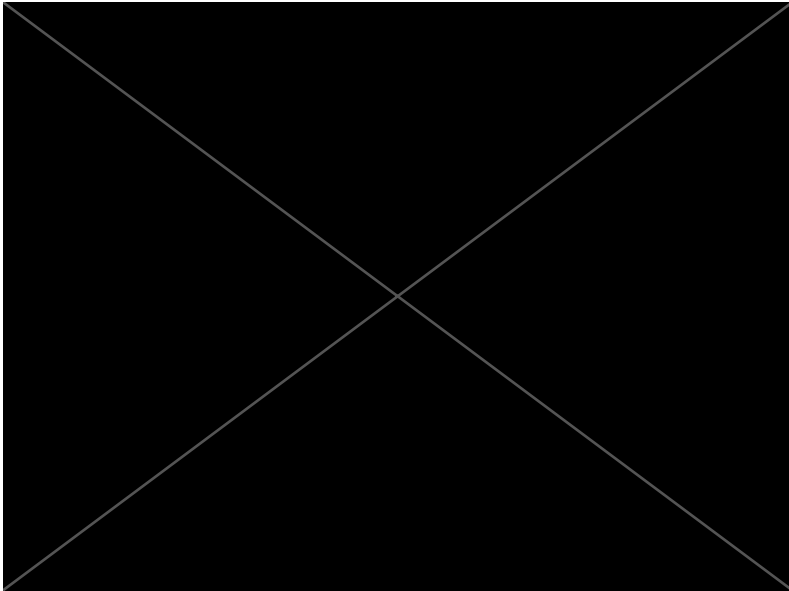
Ein positiver Gegenentwurf oder private Wohnungen wie beim Klein- oder Besitzbürgertum fehlen hingegen bei der Inszenierung der Arbeiterklasse. Einzig die Redaktion der Arbeiterzeitung ist als Ort des – wenn auch vergeblichen – Widerstandes positiv besetzt. Das alles entsprach kaum dem idealen Bild der aktiven, stolz-kämpferischen Arbeiter, wie es Anfang der 1950er Jahre ideologisch vermittelt werden sollte, und führte bei den Zeitgenossen zu Kritik: „Die Konzeption des Films lässt die Arbeiter nur passiv als Arbeitslose protestieren. Man muß sie aber der Wirklichkeit gemäß in der Aktion gegen ihre Ausbeuter zeigen, im Streik, in der Demonstration. Erst ihr Auftreten als kämpfendes Proletariat würde das richtige Gegengewicht zu der zwar sehr einfallsreichen und sehr wichtigen, aber im Grunde doch passiven Kritik an der deutschen Großbourgeoisie in der ironisierten Wiedergabe ihres Lebens bedeuten.“³⁸ Als Opfer jedoch sollte die Arbeiterklasse kaum dargestellt werden.

Unter diesem Gesichtspunkt mag es auch kaum verwundern, dass CORINNA SCHMIDT – trotz des größtenteils positiven Medienechos – lange Zeit die einzige Fontane-Verfilmung in der DDR blieb, bis 1968/69 *Effi Briest* für das Fernsehen adaptiert wurde. Die Verfilmung stammt von Wolfgang Luderer, der bereits bei CORINNA SCHMIDT als Regieassistent mitgewirkt hatte. EFFI BRIEST war so erfolgreich, dass er sogar in den Kinos lief. Überhaupt war das Fernsehen in Ost und West der Motor für die zahlreichen Fontane-Verfilmungen. Mehr als 25 Jahre nach CORINNA SCHMIDT ging FRAU JENNY TREIBEL (DDR 1976, R: Hartwig Albiro) in Adlershof in Produktion mit Gisela May als Jenny Treibel, Gabriele Heinz als Corinna Schmidt und Henry Hübchen in der Rolle des labilen Leopold.³⁹ In Konkurrenz um die bessere Verfilmung schuf auch die Bundesrepublik 1972 ihre

³⁷ Pohl: CORINNA SCHMIDT, Drehbuch, 3. Fassung, S. 18.

³⁸ Häckel: Ein neuer DEFA-Film: CORINNA SCHMIDT.

³⁹ Die Fernseh-Adaption griff allerdings vor allem auf Claus Hammels 1963 uraufgeführtes Theaterstück *Frau Jenny Treibel* zurück, das wiederum auf Motiven des Fontane-Romans beruht. Zu Neujahr 1976 wurde FRAU JENNY TREIBEL im Deutschen Fernsehfunk erstmals gesendet.



Dreharbeiten zu FRAU JENNY TREIBEL, Gisela May (vorn) und Gabriele Heinz (Foto: Filmmuseum Potsdam)

eigene Version, die ebenso unter dem Titel FRAU JENNY TREIBEL (1972, R: Herbert Ballmann) in zwei Teilen zwischen Weihnachten und Neujahr in der ARD ausgestrahlt wurde.⁴⁰

CORINNA SCHMIDT hingegen wurde trotz einiger Schnitte bei einer erneuten Prüfung im Jahr 1960 nicht für die Aufführung in der Bundesrepublik zugelassen. Pohl saß mit seiner Adaption zwischen den Stühlen, denn er konnte ebenso wenig den kulturpolitischen Anforderungen der SED entsprechen. Nur ein Dreivierteljahr nach der Premiere lehnte eine Resolution des Politbüros der SED die Anpassungen des klassischen Stoffes ab. Für künftige Literaturfilmprojekte wurde gefordert, dass diese „mit der größten Verantwortung und nach sorgfältiger Auswahl auf Grund exakter wissenschaftlicher Forschung zu erfolgen hat. Das Politbüro warnt vor allen Tendenzen einer Vulgarisierung des Marxismus in bezug auf die Bearbeitung [...] des deutschen Kulturerbes.“⁴¹

⁴⁰ Eine zweite Fernsehverfilmung folgte 1982 unter der Regie von Franz Josef Wild, die am 14.12.1982 in der ARD zu sehen war.

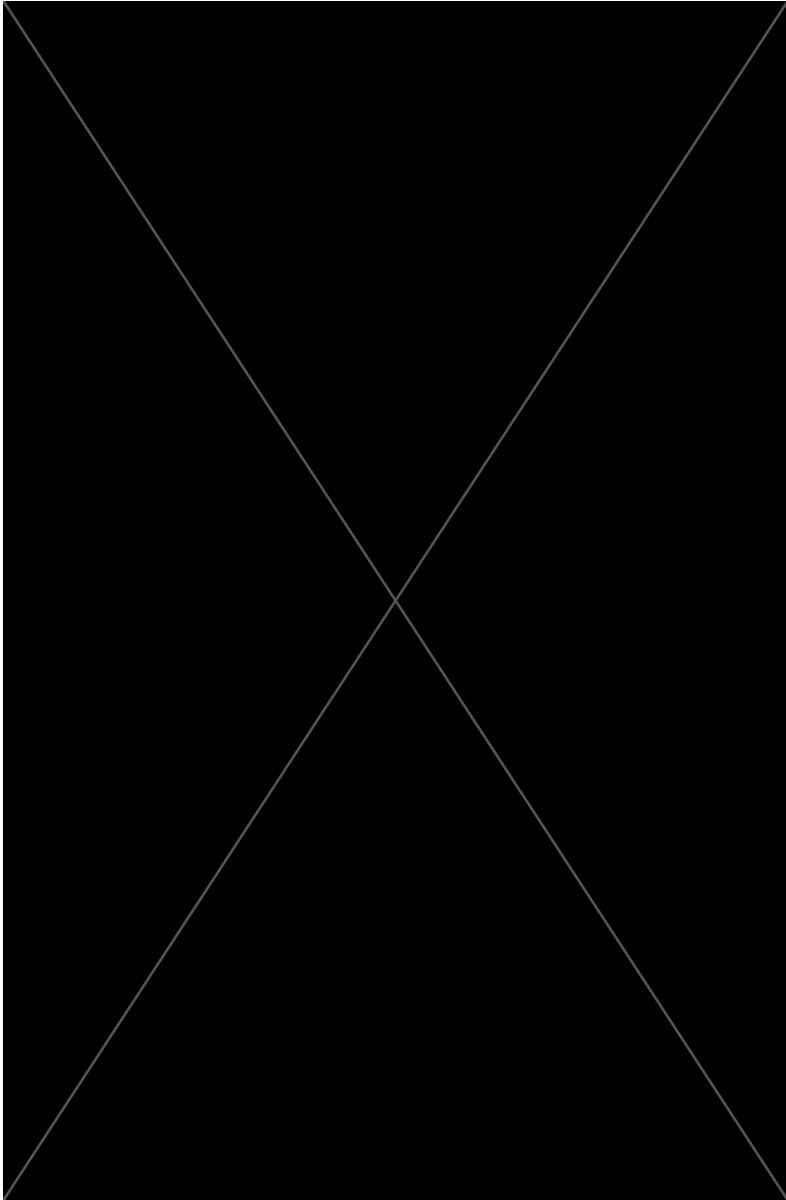
⁴¹ o.V.: Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst. Resolution des Politbüros des ZK der SED. In: *Neue Filmwelt*, Nr. 9, 1952, zitiert nach Ralf Schenk: Mitten im Kalten Krieg 1950 bis 1960. In: Ders. (Red.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-*

CORINNA SCHMIDT

Deutsche Demokratische Republik 1951 / Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme, Potsdam-Babelsberg / Regie: Artur Pohl / Drehbuch: Artur Pohl nach Theodor Fontanes Roman *Frau Jenny Treibel* oder „*Wo sich Herz zum Herzen find't*“ (1892) / Produktionsleitung: Walter Lehmann / Aufnahmeleitung: Gustav Lorenz / Aufnahmeleitung-Assistenz: Dieter Schönemann, Hermann Peters / Drehbuch: Artur Pohl / Dramaturgie: Dinah Nelken, Heine Ohl / Regie-Assistenz: Wolfgang Luderer / Regie-Anwärter: Ruth Sanden, Karl-Ernst Schmidt / Kamera: Eugen Klagemann, Rudi Radünz / Kamera-Assistenz: Waldemar Ruge, Horstheinz Neuendorf / Standfotograf: Herbert Kroiss / Szenenbild: Karl Schneider, Erich Zander, Franz Koehn, Hermann Asmus / Filmbildner: Wilhelm Klaua / Kunstmaler: Werner Zieschang / Außenrequisite: Willy Poetke / Innenrequisite: Fritz Stemmer, Raimund Krause / Kostümbild: Vera Mügge / Kostümbild-Assistenz: Helga Mielke / Maske: Herbert Zensch, Gerhard Seiffert, Werner Noack / Schnitt: Hildegard Tegener / Schnitt-Assistenz: Hildegard Conrad / Musik: Hans-Hendrik Wehding / Ton: Emil Schlicht / Ton-Assistenz: Elmar Blimke, Rudolf Seidel / Garderobiere: Friedrich Keil, Friedrich Sawitzky, Betty Heckmann, Else Lange / Garderobierenhilfe: Ingeborg Lude / Produktions-Inspektion: Adelheid Krüger / Produktions-Inspektions-Assistenz: Günter Lietzke / Filmkleberin: Lieselotte Knote / Ateliersekretärin: Ree von Dahlen / Darsteller: Trude Hesterberg (Jenny Treibel), Willy Kleinoschegg (Kommerzienrat Treibel), Ingrid Rentsch (Corinna Schmidt), Josef Noerden (Leopold Treibel), Peter Podehl (Marcel Wedderkopp), Hermann Lenschau (Otto Treibel), Chiqui Jonas (Helene Treibel), Hans Hessling (Prof. Schmidt), Egon Brosig (Leutnant a.D. Vogelsang), Erna Sellmer (Frau Schmolke), Erika Glässner (Majorin Ziegenhals), Ellen Plessow (Fräulein vom Bomst), Edelweiß Malchin (Hildegard Munk), Alfred Hülger (Kammersänger Krola), Edith Volkmann (Fräulein Honig), Aribert Grimmer (Friedrich), Freddy Sieg (Kellner Mützell), Ada Witzke (Anna), Eduard Borntträger (Konsistorialrat), Walter Weymann (Lehmann), Werner Pledath (Redakteur), I. Fabrikant (Herbert Richter), 2. Fabrikant (Martin Rosen), 3. Fabrikant (Hans Sanden) u. a. / Format: 35mm, s/w, Ton / Länge: 2694 Meter, 97 Minuten / Uraufführung: 19.10.1951, Babylon und DEFA-Filmtheater Kastanienallee, Berlin (Ost)

Kopie: Bundesarchiv, 35mm, 97 Minuten

Spielfilme 1946–1992. Herausgegeben vom Filmmuseum Potsdam. Berlin 1994, S. 50–157, hier S. 72.



Goldoni (Claude Laydu) bei der DEFA, an der Seite von Christel Bodenstein als Nicolette (alle Fotos: DEFA-Stiftung / Rudolf Meister)

Misslungener Film, gute Musik

Innovative Trends in der Filmmusik und Günter Kochans Komposition für ITALIENISCHES CAPRICCIO (DDR 1961)

Wiederentdeckt 233, 8. Januar 2016

Die Anlässe und Beweggründe, vergessene Kunstwerke aufzuspüren, sind vielfältig. Im Fall des DEFA-Films ITALIENISCHES CAPRICCIO (1961) von Glauco Pellegrini begann es bei Recherchen zur Filmmusik-Geschichte der DEFA mit der alten Rundfunkaufnahme einer „Goldoni-Suite“ für Orchester. Sie stammt von Günter Kochan, einem Meisterschüler von Hanns Eisler, der in den 1950er und 1960er Jahren zu den bekanntesten DDR-Komponisten gehörte. Er wurde viel gespielt, hoch dekoriert und nach der politischen Wende fast über Nacht vergessen. 1930 in Luckau geboren, verstarb Kochan 2009 in Neuruppin. Für die „Goldoni-Suite“ hatte er Teile seiner Musik zu ITALIENISCHES CAPRICCIO aus dem Jahre 1961 verwendet. Was aufhorchen ließ, war das stilistische Alleinstellungsmerkmal dieser Musik, bezogen auf ihre ursprüngliche Funktion. Mit ihrem neoklassizistischen Zuschnitt bildet diese Filmmusik ein stilistisches Unikat in der DEFA-Musiklandschaft. Auf überraschende Weise hebt sie sich von den orchestralen Begleitmusiken für DEFA-Dokumentar- und Spielfilme der 1950er Jahre ab, die bis zu diesem Zeitpunkt von anderen Stilen geprägt waren: Spätromantische Filmsymphonik bei Ernst Roters' Komposition zu DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (1946), Einflüsse sowjetischer Filmmusik in Joachim Werzlaus Partitur zu GENESUNG (1956), partielle Wiederbelebung proletarischer Kampfmusik mit Elementen einer neuen Einfachheit in Hanns Eislers Suite für UNSER TÄGLICH BROT (1949) sowie eine dramaturgisch pointierte Kammermusik unter Einschluss von Trivialmusik bei André Asriel und dem Film DER LOTTERIESCHWEDE (1958). So war es beim Goldoni-Biopic ITALIENISCHES CAPRICCIO die Musik, die den entscheidenden Anstoß gab, den dazugehörigen Film wiederzuentdecken.¹

Ein kommunistischer Freundschaftsdienst. Die Premiere des auf Agfa-Color gedrehten Spielfilms ITALIENISCHES CAPRICCIO fand am 10. Juni 1961 im Rahmen der 3. Arbeiterfestspiele in Magdeburg statt. Der Kinostart folgte am 27. Juli (und somit nur zwei Wochen vor dem Mauerbau) im Berliner Kino Babylon in Anwesenheit der Filmschaffenden. In diesem politisch heißen Sommer war das

¹ Fünf Jahre später betitelte der Exil-Jugoslawe Vlado Kristl in der Bundesrepublik die filmische Parodie eines Reiseberichts ebenfalls als ITALIENISCHES CAPRICCIO, wahrscheinlich ohne den gleichnamigen DEFA-Film gekannt zu haben. Gemeinsam ist beiden Filmen nur, dass sie schnell in Vergessenheit gerieten.

gesellschaftliche Klima in der DDR von der wachsenden Zahl von Flüchtlingen geprägt, die (wie es damals im Berliner Jargon hieß) „nach drüben“ gingen. Eine S-Bahn-Fahrkarte für 20 Pfennige war dafür ausreichend.

Es waren aber auch die Jahre, in denen die DEFA Kooperationen mit ausländischen Filmfirmen suchte.² Dieses Streben nach Co-Produktionen war seit 1957 Teil des Ringens um die diplomatische Anerkennung der DDR. Dass es in der Folgezeit hauptsächlich Kooperationen mit französischen Filmgesellschaften waren, hing mit der wohlwollenden Haltung und Mitarbeit linker französischer Filmemacher zusammen. Beim ITALIENISCHEN CAPRICCIO lagen die Dinge jedoch etwas anders. Zwei Italiener hatten das Drehbuch geschrieben, und einer von ihnen, der Regisseur, Drehbuchautor und Pädagoge Glauco Pellegrini, führte auch Regie. In einem Interview während der Dreharbeiten in Babelsberg äußerte er zwar den Wunsch, dass der entstehende Film „als Freundschaftsband zwischen unseren beiden Ländern gelten“ solle; zumal die DDR „von Italiens Regierung offiziell nicht anerkannt“³ sei. Aber in diesem Falle ging es nicht um eine allegorische Freundschaft zwischen „Italia und Germania“ (wie auf dem bekannten Gemälde von Friedrich Overbeck), sondern um einen handfesten Freundschaftsdienst zwischen der Kommunistischen Partei Italiens und der SED. Die Wahl dieses Regisseurs hatte nämlich nichts mit seiner besonderen künstlerischen Eignung zu tun. „Glauco Pellegrini, Mitglied der Kommunistischen Partei seines Landes, dreht nach deren in Berlin vorgetragener Bitte, man möge ihm doch eine Arbeit verschaffen, ITALIENISCHES CAPRICCIO, eine Anekdote aus dem Leben Goldonis. Ein trauriger Abgesang auf die Kooperation mit westeuropäischen Partnern: grellbunt und laienhaft“, lautet der vernichtende Kommentar von Ralf Schenk.⁴

Pellegrini, dem es zu dieser Zeit in seiner Heimat aufgrund seiner politischen Einstellung an Aufträgen mangelte, war 1919 in Siena zur Welt gekommen und verstarb 1991 in Rom. Zeitlebens hatte er eine besonders enge Beziehung zu Venedig, woher auch seine Familie stammte. Vielleicht war es kein Zufall, dass sein erster Spielfilm OMBRE SUL CANALE GRANDE (SCHATTEN ÜBER DEM CANALE GRANDE), ein Kriminalfilm in der Tradition des Film Noir aus dem Jahre 1951, in einem düster fotografierten Venedig spielte. Ab 1958 arbeitete Pellegrini vor allem als Dokumentarfilmregisseur über kunstwissenschaftliche Themen. Politisch links stehend produzierte er auch Filme im Auftrag der KPI.⁵

² Ein frühes Beispiel ist DIE ABENTEUER DES TILL ULENSPIEGEL (Musik: Georges Auric) aus dem Jahre 1957 mit Gérard Philipe als Hauptdarsteller und Regisseur.

³ Zit. nach *Der Morgen*, 4.9.1960. Als Verfasser des Textes wird Manfred Haedler genannt. Dieser sowie alle nachfolgend zitierten Artikel ohne Titelangabe wurden in der Pressedokumentation der Bibliothek der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF eingesehen.

⁴ Ralf Schenk: Mitten im Kalten Krieg 1950 bis 1960. In: Ders. (Red.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg 1946–92*. Hg. vom Filmmuseum Potsdam. Berlin 1994, S. 97.

⁵ So drehte Pellegrini z. B. einen Film über den kommunistischen Führer Palmiro Togliatti, der 1948 durch ein Attentat schwer verletzt worden war.

Als sich ihm nun die Gelegenheit bot, nach fast zehnjähriger Pause im Auftrag der DEFA wieder einen Spielfilm zu drehen, wählte er die Lagunenstadt erneut als Schauplatz und Italiens großen Komödienschreiber Carlo Goldoni als zentrale Figur eines theatralisch inszenierten Films, der ausschließlich in den Babelsberger Studios realisiert wurde. Bei den vorangegangenen Koproduktionen der DEFA aus den Jahren 1954 bis 1961 hatten bei sechs Filmen auch ausländische Komponisten mitgearbeitet, darunter Berühmtheiten wie Georges Auric und Dmitri Schostakowitsch. Im Fall des Goldoni-Films erhielt dagegen der damals 30jährige Günter Kochan den Auftrag, die Filmmusik zu schreiben, da es sich ungeachtet der bunten Besetzungsliste aus deutschen, italienischen, französischen und tschechischen Akteuren produktionstechnisch um einen reinen DEFA-Film handelte.

Bis zu diesem Zeitpunkt lagen von ihm mit EINMAL IST KEINMAL (1955, R: Konrad Wolf), HEIMLICHE EHEN (1956, R: Gustav von Wangenheim) und BÄRENBURGER SCHNURRE (1957, R: Ralf Kirsten) nur drei Spielfilmmusiken vor, jedoch galt der Autor von Orchestermusik, Konzerten und Massenliedern als hoffnungsvollstes Talent unter den jüngeren Komponisten der DDR. 1958 wurde von Günter Kochan ein musikantisch angelegtes Klavierkonzert uraufgeführt, das ihn einem größeren Konzertpublikum bekannt machte. Auch in diesem Werk arbeitete er wie im Film ITALIENISCHES CAPRICCIO mit neoklassischen Stilelementen.

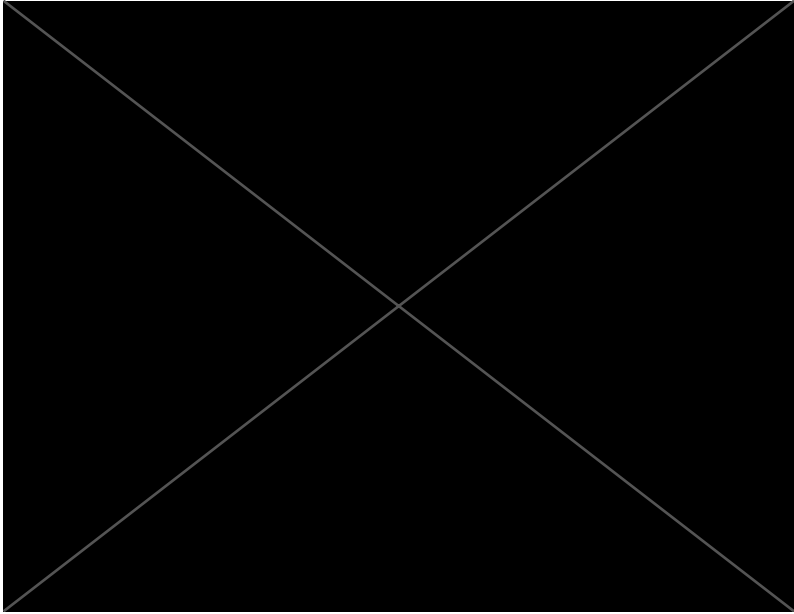
Die Erneuerung der internationalen Filmmusik. ITALIENISCHES CAPRICCIO und vor allem Günter Kochans Musik entstanden in einer filmhistorisch und filmmusikgeschichtlich interessanten, von großen Veränderungen geprägten Zeit. Die DEFA zeigte in den Jahren kurz vor und nach dem Mauerbau das Bestreben, zum einen vermehrt Gegenwartsfilme mit gesellschaftskritischem Ansatz zu drehen und zum anderen neue Zugangsweisen zur Gestaltung von Filmen über den antifaschistischen Widerstand und die NS-Herrschaft zu finden. Erstere Tendenz fand ein jähes Ende mit dem 11. Plenum der SED 1965; die andere Richtung brachte Filme wie FÜNF PATRONENHÜLSEN (1960, R: Frank Beyer) und DAS ZWEITE GLEIS (1962, R: Joachim Kunert) hervor.

Im westdeutschen Kino gab es einzelne aus dem Gros der kommerziellen Masse herausragende Produktionen, das Oberhausener Manifest gab schließlich 1962 den Startschuss für den Jungen Deutschen Film. In Frankreich begann sich die Nouvelle Vague gegenüber dem französischen „Kino der Qualität“ durchzusetzen. In der Cinecittà im Südosten von Rom entstanden die Autorenfilme von Michelangelo Antonioni und Federico Fellini und prägten den gesellschaftlichen Diskurs. Bezeichnenderweise zeigen jene neuartigen in- und ausländischen Filme auch neue filmmusikalische Konzepte. Erinnert sei an die dissonant kühlen Walzerklänge in François Truffauts LES 400 COUPS (SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN, F 1959), an die aggressiven Klanggeräusche in Bernhard Wickis DIE BRÜCKE (BRD 1959), an den sparsamen und trotzdem eindrucksvollen Einsatz von Flöte und Gitarre in FÜNF PATRONENHÜLSEN, an die metallisch spröde Musik für Harfe

solo im Kammerspielfilm *DAS ZWEITE GLEIS*, an die improvisierte Jazzmusik in *DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE* (BRD 1962, R: Herbert Vesely), an die atonale Kammermusik in Antonionis *L'ECLISSE* (I 1962) oder mit einem Blick nach Hollywood an die anti-romantische Musik für ein Streichorchester zu Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960) mit ihrer unerbittlichen Motorik der Motive und Rhythmen, mit ihren harschen linearen Reibungen der Stimmen und den fahlen, gleichsam „entseelten“ Klängen.

Was haben diese thematisch und ikonographisch unterschiedlichen Filme musikalisch gemeinsam? Es ist die Abkehr von dem jahrzehntelang omnipräsenten volltönenden Orchestersound im neoromantischen Stil, der seit den 1930er Jahren als verpflichtende Norm bei der Vertonung von seriösen Filmen weltweit zur Anwendung kam. Dass nunmehr in zunehmendem Maße an die Stelle eines sinfonisch besetzten Orchesters variable kleine Besetzungen oder gar eine einsame Harfe traten, hatte nur teilweise mit den geringeren finanziellen Mitteln unabhängiger Filmproduzenten zu tun. Vielmehr realisierte sich in diesem musikalischen Paradigmenwechsel eine innovative und kreative Idee. Als ästhetische Maxime war es nunmehr möglich geworden, jedem Film seinen eigenen „Ton“ zu geben – und dies mit Hilfe einer speziell auf ihn zugeschnittenen, klanglich eigentümlichen Musik.

Die Musik zu ITALIENISCHES CAPRICCIO. Günter Kochans Partitur zu *ITALIENISCHES CAPRICCIO* lässt sich hier einordnen. Zwar komponierte er für das DEFA-Sinfonieorchester, aber er reduzierte den Klangkörper auf doppelt besetzte Holzbläser, Trompeten, Hörner, Pauken und Streichorchester. So entstand in klanglicher Transparenz eine tänzerische, heiter gelöste Orchestermusik, die mit Bezugnahme auf die Goldoni-Zeit ein geistvolles Spiel mit musikalischen Stilelementen des 18. Jahrhunderts treibt und mit deutlichen Anklängen an Sergej Prokofjews *Symphonie classique* und an melodische Wendungen aufwartet, wie sie in den filmisch inspirierten Septetten seines verehrten Lehrers Hanns Eisler als kapriziöse Formulierungen anzutreffen sind. Von ferne tönt auch Igor Strawinskys „Pulcinella“-Suite als historisches Vorbild. Die Gestaltung musikalischer Heiterkeit war für Kochan kein Widerspruch zu seinem Bemühen um eine zeitgenössische Musik im Sozialismus, die er in dieser Zeit immer mit Blick auf ein neues Publikum jenseits des Bildungsbürgertums komponierte. Unter seinen Orchesterwerken aus der Mitte der 1950er Jahre finden sich weitere Versuche einer modernen *Musica serena*: 1955 entstanden Polkas mit dem Untertitel „Heiteres Stück für großes Orchester“. 1957 stellte er aus seiner Musik zum DEFA-Film *BÄRENBURGER SCHNURRE* eine „Kleine Suite für Orchester“ zusammen. Mit diesem Streben nach fest gefügten Formen in der Filmmusik setzte Kochan eine ästhetische Forderung von Hanns Eisler um, der für die Filmmusik strukturell eine Balance aus dramaturgisch wirksamer Funktionalität und musikalischer Autonomie postulierte. Also keine Füllsel schreiben, sondern kompositorisch ausformulierte Fragmente, die gegebenenfalls auch als Stücke in einer Konzertsuite fungieren können.



Musikalische Heiterkeit, tänzerisch dargeboten

Im Sinne des Eislerschen Konzepts einer gesellschaftlich „nützlichen“ Musik war es in der DDR zudem Usus, dass die Komponisten der E-Musik in ihrem Œuvre neben Oper, Konzert und Kammermusik auch die sogenannten „angewandten Genres“ pflegten. Dies beinhaltete den pädagogischen Auftrag, qualitätsvolle „Musik für die Massen“ zu schreiben, in diesem Falle für das Kinopublikum, das in der Regel nicht wegen der Musik ins Lichtspielhaus kommt. Vorbild war die sowjetische Musik, deren Hauptvertreter wie Sergej Prokofjew, Dmitri Schostakowitsch oder Aram Chatschaturjan allesamt auch für den Film komponierten. Im westdeutschen Film waren hingegen Filmmusik und Neue Musik völlig voneinander getrennt: Auf der einen Seite die spezialisierten Unterhaltungsmusiker, auf der anderen die Neutöner mit ihren avantgardistischen Experimenten. Während die Aleatorik als ein Prinzip des „gelenkten Zufalls“ – ausgehend von dem Amerikaner John Cage – später sogar Einzug in die Filmmusik hielt, verfolgten Karl-Heinz Stockhausen und der Grieche Yannis Xenakis mit seiner „stochastischen Musik“ (unter Einbeziehung der Wahrscheinlichkeitsrechnung) total hermetische Kompositionsprinzipien. Hingegen verblüffte der junge Pole Krzysztof Penderecki auch das breite Publikum mit seiner ganz neuen Klangwelt der Streichinstrumente mittels einer dramaturgisch wirkungsvollen Kombination aus Vierteltonintervallen, Geräuscheffekten und Clusters (zu deutsch „Ton-Trauben“) in breitangelegten Klangflächen.

Von solchen Entwicklungen war die „Neue Musik“-Szene der DDR Anfang der 1960er Jahre noch völlig abgekoppelt; zumindest bei jenen Komponisten, die sich als Sozialisten bekannten und in ihren Werken um die musikalische Formulierung des „Sozialistischen Realismus“ rangen. Einer von ihnen war Günter Kochan, der sich als Filmkomponist um eine sowohl dramaturgisch effiziente als auch allgemeinverständliche Musik bemühte, ohne dass hierdurch die Qualität seines kompositorischen Handwerks gemindert wurde.

Mit den Film- und Fernsehprojekten, die ihm angeboten wurden, hatte Kochan allerdings wenig Glück, angefangen mit Konrad Wolfs Debütfilm EINMAL IST KEINMAL. Dies trifft in besonderer Weise auch für ITALIENISCHES CAPRICCIO zu, mit dessen „kaum zu überbietenden dramaturgischen Dilettantismus“.⁶ Die Vorschusslorbeeren, die Regisseur Pellegrini während der Dreharbeiten von der Presse erhalten hatte, verwelkten rasch nach Erscheinen des Films. Abgesehen von vereinzelten Stimmen aus Regionalzeitungen verrissen alle Kritiker einmütig den mit pompösem Aufwand inszenierten Film, für den in den Babelsberger Ateliers umfängliche Bauten für Szenen in Rimini und einem romantisierten Venedig im Stile der *Comedia dell'arte* errichtet wurden. Die Rede war von „Wirrwar und Possenreißerei um Goldoni“, von „kunterbuntem Historien Gemälde“ und „Venezianischem Allerlei“, von andauerndem Volksfest-, „Operettentrubel“ in drei gravitätisch daherkommenden Akten einschließlich eines verschachtelten Prologs. Glauco Pellegrini wurde an seiner ambitionierten Ankündigung gemessen, keinen Biografie-Film „alten Stils“ über einen Dichter machen zu wollen, der trotz starker Widerstände die erstarrte Stegreif-Komödie nach dem Vorbild Molières als literarische Sitten- und Moralkomödie reformiert hatte und von dem sich bis in die Gegenwart Stücke wie *Diener zweier Herren* oder *Viel Lärm in Chiozza* auf den Bühnen hielten.

In der Satirezeitschrift *Eulenspiegel* schrieb Renate Holland-Moritz die Arbeit des „bis dato unbescholtenen und wohl-renommierten italienischen Regisseur[s]“ sei eine Zumutung. Von Beginn an sei „niemand mehr in der Handlung zu folgen, bietet sie doch Theater im Theater im Filmtheater [...]. Um den Inhalt des Dargebotenen auch nur in etwa nahezukommen, bedürfte es wenigstens eines einjährigen Spezialstudiums italienischer Theatergeschichte.“⁷

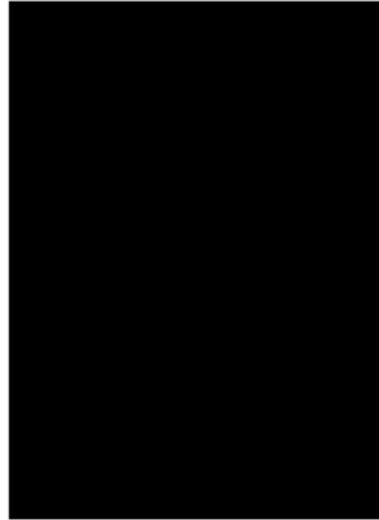
Gnade vor den Kritikern fanden die schauspielerischen Leistungen von Rolf Ludwig in der Rolle des Erzrivalen und Märchenspiel-Dichters Carlo Gozzi, des Weiteren Dana Smutna als leidenschaftliche Schauspielerin und Geliebte Goldonis sowie Norbert Christian als Abate Chiari. Hingegen galt der französische Hauptdarsteller Claude Laydu als Fehlbesetzung, und Christel Bodenstein überzeugte als Gemahlin Goldonis nur bedingt. Gelobt wurde hingegen uneingeschränkt die vorzügliche Kamera Helmut Bergmanns; vor allem aber gab es Lob für Bauten und Kostüme. Nur im Oktoberheft 1961 der Zeitschrift *Deutsche Filmkunst* wurde

⁶ Schenk: Mitten im Kalten Krieg, S. 97.

⁷ *Eulenspiegel*, 4.8.1961.

als „weitere schöne Zutat die stilvolle Musik Günter Kochans“ erwähnt. In der Tat blieb Kochans Musik in diesem Film funktionell gesehen in den mit Dialogen, Klamauk und Lärm vollgestopften Szenen als bloße Zutat auf der Strecke, ohne das in ihr vorhandene Stimmungs- und Affektpotential entfalten zu können.

Die wirr erzählte Geschichte von *ITALIENISCHES CAPRICCIO* mit schmach tenden Liebes- und lärmenden Streit- und Eifersuchtsszenen, mit „Goldoni in Rimini, Genua, Venedig, der Kampf der Theaterschulen, Intrigen, [...] Verzicht und Triumph, buntes venezianisches Leben, Schaffensqual und farbenstrotzender Karneval“⁸ sowie mit Konflikten zwischen dem Dichter und seinem Impresario und Auseinandersetzungen mit den Schauspielerkollegen darf getrost wieder in Vergessenheit geraten. Aber die geistvoll unterhaltsame und diszipliniert komponierte Musik von Günter Kochan möge uns erhalten bleiben.⁹



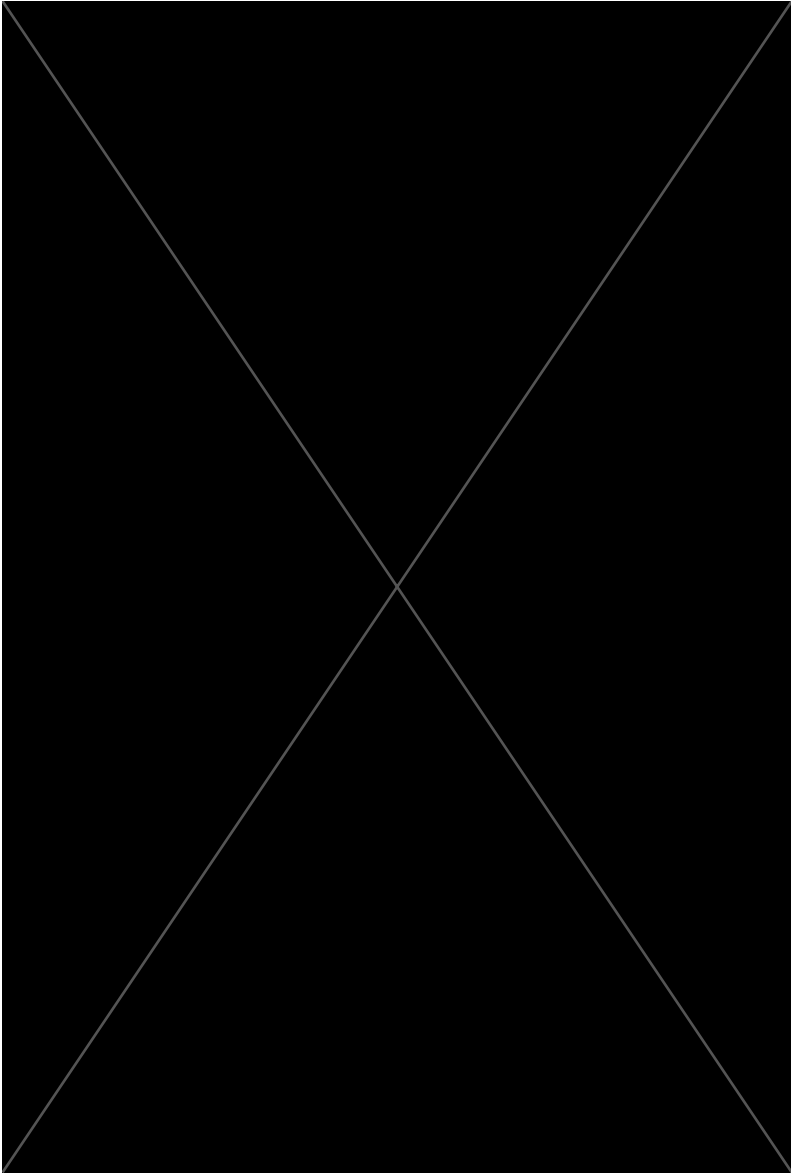
Christel Bodenstein als Goldonis Gattin Nicolette

ITALIENISCHES CAPRICCIO

Deutsche Demokratische Republik 1961 / Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme, Potsdam-Babelsberg / Regie: Glauco Pellegrini / Drehbuch: Ugo Pirro, Glauco Pellegrini, Liana Ferri / Dramaturgie: Manfred Fritzsche / Kamera: Helmut Bergmann / Schnitt: Christa Wernicke / Musik: Günter Kochan / Musikalische Leitung: Karl-Ernst Sasse / Bauten: Artur Günter, Ernst-Rudolf Pech / Kostüme: Ingeborg Wilfert / Produktionsleitung: Werner Dau / Darsteller: Claude Laydu (Carlo Goldoni), Christel Bodenstein (Goldonis Frau Nicolette), Dana Smutna (Schauspielerin Teodora Ricci und Goldonis Geliebte), Rolf Ludwig (Goldonis Rivale Carlo Gozzi), Norbert Christian (Abate Chiari), Gerd Biewert (Theaterdirektor Medebac), Nico Pepe (Antonio Sacchi / Pantalone / Jan Werich (Don Marzio) / Format: 35mm, Farbe, Ton / Länge: 2883 m, 106 Minuten / Uraufführung: 27.7.1961, Babylon, Berlin (Ost) / Kopie: Bundesarchiv, 35mm, 2880 m, 105 Minuten

⁸ *National-Zeitung* (Berlin), 3.8.1961.

⁹ Sie wurde 1991 von Milan Records als Teil der Kompilation *Spur der Steine. Original Motion Picture Soundtracks from DEFA Movies* auf CD herausgebracht.



„Bleib wo du bist und rühr dich nicht“: VERSTECKEN (1979), der zweite Übungsfilm von Helke Misselwitz (Hochschule für Film und Fernsehen der DDR / Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF)

Ralf Forster

Auf den Spuren individueller Geschichte Drei Studentenfilme von Helke Misselwitz

FilmDokument 201, 13. November 2017

Die Regisseurin Helke Misselwitz ist vor allem durch ihren Dokumentarfilm *WINTER ADÉ* von 1988 bekannt geworden. In ihrer Filmreise durch die DDR sprechen Frauen unerwartet offen über sich und die Verhältnisse im Land. Die festgehaltenen Begegnungen ließen kommende Umbrüche vorausahnen und zeigen eine neue Art des dokumentarischen Autorenfilms an, der sich über individuelle Biografien und unter Einschluss eigener Lebensstationen einem gesellschaftlichen Zustand annähert. Als *WINTER ADÉ* entstand, war Helke Misselwitz schon 20 Jahre bei Film und Fernsehen beschäftigt. Nach Auftritten als Rezitatorin und Moderatorin ab 1967 hatte sie 1972 als Regieassistentin beim Deutschen Fernsehfunk begonnen und von 1975 bis 1978 in sieben Folgen der Jugendsendungen *DREIECK* und *JUGENDKLUB TV2* Regie geführt, ehe sie von ihrem Betrieb zum Studium an die Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (HFF) nach Potsdam-Babelsberg delegiert wurde.¹ Nach ihrem Regie-Diplom 1982 kehrte sie nicht zum Fernsehen zurück, wählte die unsicherere Existenz als Freischaffende und realisierte vor *WINTER ADÉ* für das DEFA-Studio für Dokumentarfilme einige bemerkenswerte Kurzfilme, wie 1983 *AKTFOTOGRAFIE – Z. B. GUNDULA SCHULZE* und 1985 *TANGO TRAUM*. Wiederholt und zuletzt anlässlich der Buchpräsentation von *Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme* auf der Berlinale 2019 hat Helke Misselwitz den Beginn des eigenen Œuvres in ihre Nach-Studienzeit verortet, während sie beim Fernsehen alles das gelernt habe, „was Handwerk anbetrifft“.² Dazwischen lagen drei Jahre, in denen sie in die kreative Atmosphäre an der HFF eintauchte. Ihre Kommilitoninnen und Kommilitonen waren u. a. Petra Tschörtner, Thomas Heise, Herwig Kipping und Chetna Vora. Sie wollte „eigenes Wissen [...] vervollständigen, sich mit Theorie befassen“ und „ohne organisatorische und Programmzwänge Filme machen“.³ Fünf Studentenarbeiten belegen die Selbstfin-

¹ Selbst neueste Filmografien zu Misselwitz klammern diese Regiearbeiten (als Helke Hoffmann) aus. Vgl. Claus Löser: Helke Misselwitz. In: Cornelia Klauß, Ralf Schenk (Hg.): *Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme*. Berlin 2019, S. 227–233, hier S. 233.

² Leonore Brandt: Ich hab dein Herz gesehen, wie es nackt im Glas erzitterte. Die Regisseurin Helke Misselwitz. In: *Sonntag*, Nr. 25, 1986, S. 5.

³ Manfred Mayer, Ulrike Bresch: Ansprüche haben und erfüllen. Porträt der Regiestudentin Helke Hoffmann, Hochschule für Film und Fernsehen, Potsdam-Babelsberg. In: *Forum*, Nr. 2, 1981, S. 15.

dung einer Autorenfilmerin, drei davon – allesamt Expeditionen in die jüngere deutsche Geschichte – stehen hier im Mittelpunkt.

Nach der ersten dokumentarischen Studie WINTERBILDER⁴ von Anfang 1979 schloss sich im ersten Studienjahr an der HFF mit VERSTECKEN die zweite Übung von Helke Misselwitz an, ein 16mm-Kurzspielfilm, neun Minuten, schwarzweiß. In einem Hinterhof spielen zwei Kinder Verstecken. Während das Mädchen mit geschlossenen Augen an einer Hauswand lehnt und „bleib wo du bist und rühr dich nicht“ singt, versteckt sich der Junge. Sie beginnt zu suchen. Ihr Gesang bleibt akustisch präsent und die subjektive, bewegte Kamera folgt ihren Blicken und Wegen. Schließlich verharrt das Mädchen vor einer Tür, an ihrer Kleidung ist der Judenstern sichtbar, die zeitliche Einordnung in die Jahre 1941 bis 1943 wird hergestellt. Das Lied begleitet fortan die im Keller angesiedelte Handlung, es wird eher flüsternd als singend vorgetragen. Ein Verschlag dient dem Mädchen als spärliches Nachtlager, ein Versteck, kein Kinderzimmer. Im Off hörbare Schritte von Männerstiefeln erzeugen Angst, sie streichelt ihren Teddy. Darauf bringt der Junge Essen nach unten, später zeichnen beide ihre Fantasiewelt da draußen, träumen sich in eine friedliche Natur. In die Realität zurückgeholt werden sie durch bedrohliche Geräusche: ein haltender LKW, Befehle und laute Stiefelschritte. Sie wecken Assoziationen an eine Razzia, an Deportation. Wieder ist der Kellerraum voller Angst, die Kinder schauen sich schweigend in die Augen und die Kamera schwenkt auf eine sonnige Zeichnung.

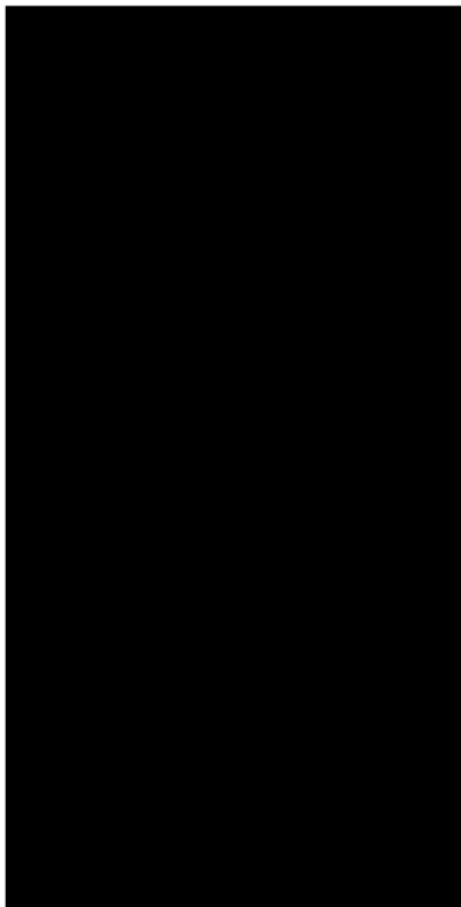
Nur wenig haben diese Montagen mit der konventionalisierten Praxis in der DDR gemein, NS-Vergangenheit darzustellen. Diese Praxis kannte Misselwitz zur Genüge, und damit wollte sie brechen. Grundzüge ihres emanzipierten filmischen Erzählens sind in VERSTECKEN bereits angelegt – die Auswahl der Protagonisten und der Drehort mitten in der Alltagsnormalität, der Verzicht auf einen Sprecherkommentar, die kreative akustische Ebene. „Es geht hier nicht um die Heroisierung des ‚antifaschistischen Widerstands‘, sondern um elementares zwischenmenschliches Verhalten. Ungewöhnlich war auch der Umgang mit dem Ton, der nie illustrierend oder zur emotionalen Betonung eingesetzt wurde, sondern aus dem Off eigenständig Teile der Handlung übernahm.“⁵

Mit ihrem nächsten Übungsfilm EIN LEBEN (1980) und ihrem HFF-Diplomfilm DIE FIDELE BÄCKERIN (1982) begab sich Helke Misselwitz ebenfalls auf die Spuren individuell erlebter, entheroisierter Geschichte und wieder in die Zeit des Nationalsozialismus. Beide Filme sind als geschlossener Werkkomplex anzusehen, denn sie gehen auf die gleiche Quelle zurück: eine im Sperrmüll in Berlin-Grünau gerettete Sperrholzkiste vom Ufa-Filmverleih, in der sich Fotos,

⁴ Die laut Auskunft von Misselwitz derzeit nicht vorführbare Rolle stummer 16mm-Film enthält Beobachtungen in Berlin-Köpenick: Kinder schreiben die Buchstaben des Alphabetes an eine Wand, dazu werden pro Buchstabe assoziative Bilder zugeordnet, beispielsweise ein Faschingsverleih für „F“.

⁵ Löser: Helke Misselwitz, S. 228.

Briefe und andere schriftliche Unterlagen der Berliner Bäckerin Maria Bartel befanden. Der zufällig gefundene Nachlass wurde einerseits dokumentarisch aufbereitet (EIN LEBEN) und diente andererseits als Folie für den ersten Spielfilm von Misselwitz (DIE FIDELE BÄCKERIN). Mit den in der DDR eingeübten Kodierungen von „dokumentarisch“ und „fiktional“ haben die zwei biografischen Annäherungen wenig zu tun. So lassen die beiden Arbeiten bereits ihr späteres Verständnis vom Filmmachen erkennen, mit dem sie zwischen Dokumentarfilm (MEINE LIEBE, DEINE LIEBE, 1995) und Spielfilm (ENGELCHEN, 1996) pendelte. 1981 beschrieb die HFF-Studentin das Interesse am Weggeworfenen und dem so freigelegten weiblichen Lebensweg so: Zwar hätten sie die „Schicksale von Helden und Antifaschisten [...] tief beeindruckt.“ Und „die Millionen Toten [...], die anonym geblieben sind, erzeugten in mir einen Haß, den ich zunächst auf alle übertrug, die dabeigewesen waren, die den Faschismus geduldet hatten. Bis ich begriff, daß ja auch meine Eltern und Großeltern, ältere Menschen, die ich kannte und mochte, so in dieser Zeit gelebt hatten. Ich wollte tiefer hinein, um zu ergründen, wie die einzelnen Leute wirklich im Alltag gelebt, was sie gedacht haben und wie letztlich die Katastrophe geschehen konnte.“⁶ Zur Achtung vor den vermeintlichen Helden im Kampf gegen den Nationalsozialismus kam also das Verlangen



Zufallsfund im Sperrmüll: Der Nachlass der Bäckerin Maria Bartel in einer Ufa-Filmgutkiste

⁶ Mayer, Bresch: Ansprüche haben und erfüllen, S. 15.

zu ergründen, wie der große Rest der Gesellschaft sich in der Diktatur verhielt. Auch die schriftliche Diplomarbeit von Misselwitz ist im weiteren Sinne diesem Werkkomplex zuzurechnen, thematisierte sie doch *Das Frauenbild im faschistischen deutschen Film – die Abhängigkeit seiner Darstellungsweise von der jeweiligen politischen Taktik, untersucht an ausgewählten Filmbeispielen des „Dritten Reiches“*.⁷ Mehrere Passagen reflektieren das nationalsozialistische Frauenideal, das als Kontrapunkt zu den Stationen und dem Alltag von Maria Bartel verstanden werden kann.

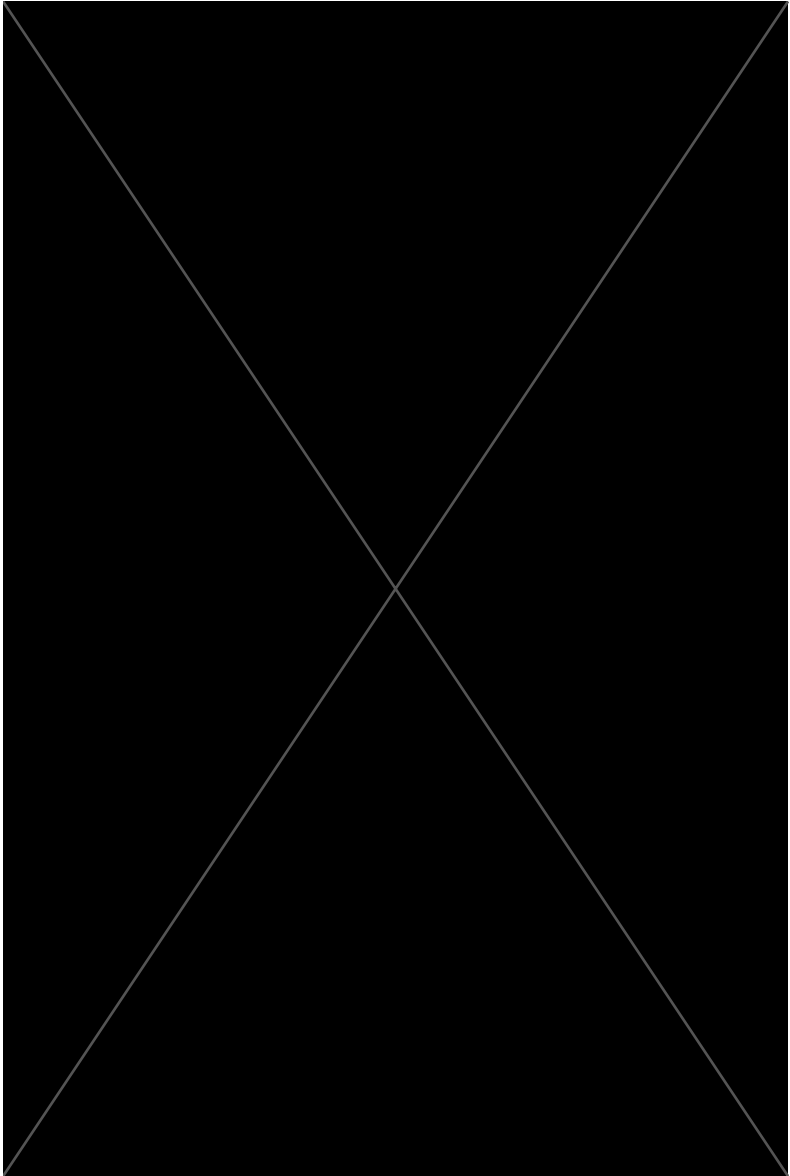
EIN LEBEN beginnt mit einer Farbfilmsequenz: Die Handkamera streift durch einen verwahrlosten Dachboden, nach oben klaffen Lücken und Grün wächst auf den Balken. Zwischen dem Gerümpel liegen alte Privatfotos und Postkarten verstreut. Es ertönt der Zarah Leander-Hit von 1937 „Der Wind hat mir ein Lied erzählt“.⁸ Die Filmemacherin spricht aus dem Off: „Was ich da fand, machte mich neugierig, neugierig auf ein Leben, das ich nie kennengelernt hatte. Ich wurde geboren, als die besten Jahre der Bäckerfrau Maria Bartel zu Ende gingen: 1947. Maria war damals 46 Jahre alt. Während der Zeit des Faschismus stand sie in der Blüte ihres Lebens.“ Dieses Statement unterstreicht zum einen den persönlichen Zugang, das Interesse von Misselwitz an der Unbekannten, das sie sogleich in Beziehung zur eigenen Biografie setzt – eine Methode, die auf WINTER ADÉ vorausweist. Zum anderen kündigt es den Fokus auf den Nationalsozialismus an, und eine Spannung wird deutlich: hier die private Blüte und dort die gemeinhin dunklen Jahre. Dies ebenfalls eine Vorwegnahme von WINTER ADÉ, der auch so zusammengefasst werden kann: Die individuellen Geschichten, ob nun als untypisch oder gewöhnlich deklariert, sind immer anders als die große Geschichte aus den Lehrbüchern. Schließlich ist es der weibliche Blick von Helke Misselwitz auf Frauen, der von hier an die meisten ihrer Filme durchzieht – nicht als bloße feministische Geste, sondern aufgrund der biologischen Verwandtschaft: „Frauen waren mir einfach näher.“⁹

Die folgende, beinahe kriminalistische Recherche nach den Stationen der Maria Bartel hält Misselwitz in Schwarzweiß fest, Fotos werden eingblendet, und die Regisseurin spricht dazu die ihr zugänglichen fragmentarischen Informationen über Maria Bartel ein – wo sie geboren wurde, wer ihre Verwandten waren, wann, wen und wie oft sie heiratete. Von ihren Erkundungsreisen kehrt Misselwitz mehrfach auf den Dachboden zurück, wechselt wieder zur Farbe. Am ergiebigsten erweisen sich in EIN LEBEN jene Ausflüge, in denen sie mit Kameramann Roland Eising im Ost-Berlin von 1980 unterwegs ist und Orte aufsucht, an denen ihre Protagonistin zu Hause war, wo sie gearbeitet hat: Da streifen die

⁷ HFF Potsdam-Babelsberg, 3.II.1982. Die Arbeit kann in der Bibliothek der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF eingesehen werden (Signatur: Jr 236).

⁸ Aus dem Spielfilm LA HABANERA (D 1937, R: Detlef Sierck).

⁹ Helke Misselwitz zur Eröffnung ihrer Werkschau „Filmemachen ist für mich wie eine Expedition“ am 17.8.2017 im Filmmuseum Potsdam.



Was bleibt von einem Menschen? Spurensuche nach Maria Bartel in EIN LEBEN (1980) (Hochschule für Film und Fernsehen der DDR / Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF)

Filmemacher durch den ehemaligen Bäckerladen am Traveplatz (mit den noch vorhandenen Backöfen), in dem jetzt der Installateurmeister Rudolf Goldmann seine Werkstatt betreibt, die genauso aus der Zeit gefallen scheint wie die 50 Jahre älteren Fotos von Maria Bartel. Da interviewt Misselwitz zwei alte Frauen in Bartels Gründerzeitwohnung in der Frankfurter Allee. Sie erinnern sich an das „wunderbare“ Brot der 1920er Jahre, während es heute nicht mehr schmeckt. Gemeinsam schauen sie vom Balkon zur Stelle der damaligen Bäckerei – mittlerweile steht dort ein monströser Neubaublock. Auch andere Wirkungsstätten der Maria Bartel wurden abgerissen, bleiben unauffindbar; Menschen, die sie noch gekannt haben können, „sind verstorben oder verzogen“, wie Misselwitz zu Einstellungen aufgebrochener, verwahrloster Briefkästen ohne Namensschilder in einem dunklen Hausflur mitteilt. Einen Gegenpol zu diesen Bildern der Stagnation (nicht des sozialistischen Gedeihens) findet die Regisseurin in Maria Bartels Biografie, eine Frau, die immer wieder aufstand, weitermachte: als ihr erster spielsüchtiger und verschuldeter Mann 1935 Suizid beging, als ihr ein Heiratsschwindler den Hof machte, als ihr Freund an einem Herzinfarkt starb und ihr Sohn Arno, der ein an TBC erkranktes Mädchen kennengelernt hatte, nach 1945 selbst durch TBC zu Tode kam. Maria hat genommen und gegeben, äußert die ehemalige Bekannte Frau Ullrich vor der Kamera. Sie half Juden und genoss diverse Liebschaften. Ihr positives Erinnern hinterlässt Achtung vor der um 1975 Verstorbenen und auch Zweifel. Eine Differenz zwischen persönlicher Rückschau und Wahrheit wird erfahrbar. „War sie eine emanzipierte Frau, die mit robustem Willen das Leben meisterte und es – auch unter den politischen Umständen – genoss? Oder einfach eine berechnende Pragmatikerin?“¹⁰ „Ohne die Heldin preiszugeben“¹¹ und ihr Handeln zu bewerten, entwarf Misselwitz ein ambivalentes Bild der Porträtierten und vor allem eins, das sich vom Muster der nationalsozialistischen Frau – „Gebälerin“ sowie dem männlichen „starken Geschlecht“ und der Familie dienend – erheblich unterschied. Aus beidem zieht EIN LEBEN seine Grundspannung.

Nicht das Gradlinige, sondern das Brüchige und die innere Zerrissenheit der Maria Bartel erklärte Helke Misselwitz in ihrem ersten Spielfilm DIE FIDELÉ BÄCKERIN (zugleich ihr Diplomfilm) zum zentralen Thema und wählte dafür eine nicht minder unkonventionelle Form. Zuvor hatte sie 1981 mit HAUS.FRAUEN. EINE COLLAGE ihre wohl experimentellste Arbeit hochschulintern vorgelegt.¹² In

¹⁰ Ilka Brombach: EIN LEBEN, 1980. In: Dies. (Hg.): *Babelsberger Freiheiten. Filme der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ 1957–1990* [= Booklet zur DVD-Edition im absolut MEDIEN-Verlag]. Fridolfing 2018, S. 28.

¹¹ Henry Goldberg: Wege und Schicksale – in Filmen dokumentiert. In: *Neues Deutschland*, 11.10.1980.

¹² Zu dem selbst eingesprochenen Text „Nachts wenn das Pendel der Liebe schwingt“ von Paul Celan lässt Misselwitz mutmaßliche Bewohnerinnen einer ramponierten Villa Fragmente ihres Lebens als Pantomime darstellen, in Andeutungen und bruchstückhaft, so wie Ge-

der Filmerzählung konzentrierte sie sich auf eine Spanne von etwa zwei Jahren, von Frühjahr 1943 bis Ende Mai 1945, also auf die Endphase des Nationalsozialismus und den Neustart nach der Diktatur. Die auf den geretteten Dokumenten und eigenen Recherchen beruhenden Fakten zur Bäckerinnen-Biografie spitzte sie zu, baute darum eine konfliktreiche (aber nicht unwahrscheinliche) Handlung: Aus Maria Bartel wurde die gerade ausgebombte Maria Schwarzbach, die bei einer Freundin Unterschlupf findet und – durch Fürsprache des zuständigen Blockwarts Heinz Halbmeier – mit ihrem Sohn Arno eine leerstehende Bäckerei im Erdgeschoss eröffnen kann, die zuvor Juden gehörte. Mit dem kriegsversehrten Halbmeier geht sie ein Verhältnis ein, muss es eingehen, um den lungenkranken Sohn vor der Front zu schützen. Dies misslingt letztlich, offenbar durch Beobachtungen der Gestapo, und Arno wird Teil des „letzten Aufgebotes“. Auch den versteckten Juden auf dem Dachboden kann Maria (trotz Brotgaben) nicht entscheidend helfen, der Blockwart verrät die illegal im Haus Untergebrachten. Es folgt die totale Auflösung – im zerstörten Geschäft trinken Maria, ihre Freundin und der Blockwart die Weinvorräte leer. Doch am 21. Mai 1945 schreibt Maria einen Brief an die sowjetischen Befreier: Als Antifaschistin und Bäckersfrau wolle sie den Aufbau unterstützen und denunziert Halbmeier: ein aktiver Nazi sei er gewesen, einer von den schlimmen.

Misselwitz inszenierte *DIE FIDELE BÄCKERIN* in einem historisch korrekt wirkenden Set, genutzt wurde ein leerstehender Laden und eine Wohnung in Berlin-Weißensee. Es entstand jedoch kein realistischer Geschichtsfilm, was zunächst der Anlage der Figuren zu verdanken ist. Viele wurden durch namhafte Berufsschauspielerinnen und Berufsschauspieler wie Bärbel Bolle, Margit Bendokat, Käthe Reichel und Arno Wyzniewski verkörpert. Sie agieren überhöht und grotesk überspitzt: mal übertrieben steif, mal zu exaltiert, mal zu wortreich oder zu vordergründig emotional. Verletzungen durch die Umstände haben sie allesamt davongetragen, sind zu ehrlicher Kommunikation unfähig. Jochen Wisotzki erinnerte dies „an Gestalten Ödön von Horvaths“,¹³ die eine vollends entfremdete Gesellschaft zur Anschauung bringen, ohne gegen diese opponieren zu können. Die chronologisch aufgebauten narrativen Farbsequenzen werden durch ein weiteres starkes Verfremdungselement gebrochen: schwarzweiße, teils im Zeitraffer gefilmte surreale Szenen mit der Maria-Darstellerin Bärbel Bolle, die auf der Deponie Mühlenbeck angesiedelt sind. „Die Bäckerin auf einer Müllhalde, auf der Suche nach Gegenständen, die ihr bisheriges Leben prägten. Der Abfallhaufen als Metapher für das Ende des Nazireiches. Das Sichtbarmachen von Innenwelten.“¹⁴ Jene Welten verweisen ebenso auf die Zukunft wie

schichte überliefert wird und auf Zukünftiges wirkt. Vgl. Reinhold Steingröver: *Reimagining Woman: The Early Shorts of Helke Misselwitz*. In: Kyle Frackman, Faye Stewart (Hg.): *Gender and Sexuality in East German Film*. Rochester, NY 2018, S. 207.

¹³ Jochen Wisotzki: Zum zweiten Mal der erste Film. In: *Sonntag*, Nr. 8, 1983.

¹⁴ Martin Mund: Filme zum Anschauen und Streiten. In: *Die Weltbühne*, 8.3.1983, S. 313.

auf den kommenden Blick von außen auf die NS-Vergangenheit, also auf die Konstruktion und Rekonstruktion von Geschichte: Wird eine spätere Generation die Handlungsweisen „gewöhnlicher Bürger“ unter einer Diktatur abseits des Gut-Böse-Schemas begreifen und nachempfinden können? Sind es diese (realen oder fiktiven) Biografien wert, in der Erinnerungskultur einen Platz zu bekommen? Und wozu? Für die DEFA hatte der Regie-Mentor von Helke Misselwitz, Ulrich Weiß, diese Fragen 1982 mit „Ja“ beantwortet, als er in *DEIN UNBEKANNTER BRUDER* eine Alltagsskizze der NS-Zeit über ein Figuren-Tableau realisierte, in dem selbst der kommunistische Widerstand mit Nazi-Spitzeln durchgesetzt war – ein Film, der heftige Debatten und Widerstände auslöste, zwar nicht verboten, aber mit nur wenigen Kopien veröffentlicht und nur kurze Zeit in den Kinos gezeigt wurde.¹⁵

Sowohl Rollenprofile und Schauspielführung als auch die assoziativen Schwarzweißaufnahmen verhinderten in *DIE FIDELE BÄCKERIN* jegliche Einfühlung und Identifikation mit den Protagonisten. Insofern entfernte sich Misselwitz in ihrem Diplomfilm stärker als in *EIN LEBEN* vom ästhetisch Gewohnten, wobei sie 1990 ihren ersten Spielfilmversuch – mangels Erfahrung in dem Metier – als noch unvollkommen einschätzte.¹⁶ Die bisweilen irritierenden Bilder zielten auf den aktiven Rezipienten, der letztlich zum Nachdenken über die schwierige Fassbarkeit von Geschichte angeregt werden sollte. Helke Misselwitz beharrte deshalb in ihren *Gedanken zum Diplomfilm, aufgeschrieben nach der Rohfilmabnahme* auf dem idealistischen Anspruch, die Zuschauer mit solch künstlerisch verdichteten Werken bessern zu wollen – und bediente sich dazu eines Zitates von Friedrich Hölderlin, über den ihr Kommilitone Herwig Kipping parallel zu ihr seinen Diplomfilm *HOMMAGE À HÖLDERLIN* drehte: „Meinen Zögling zum Menschen zu bilden, das ist und war mein Zweck. Überzeugt davon, daß alle Humanität Vernunft heißt, wollte ich sein Edelstes entwickeln und ihn zum Bewußtsein seiner sittlichen Freiheit bringen ... [...] Ich möchte ins Allgemeine wirken, Bildung, Besserung des Menschengeschlechtes ist mein Ziel. Der Einzelne kann so zum Träger einer Hoffnung werden, die die bessere Zukunft aller einschließt.“¹⁷

¹⁵ Elke Schieber: Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns 1980 bis 1989. In: Ralf Schenk (Red.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–92*. Herausgegeben vom Filmmuseum Potsdam. Berlin 1994, S. 286–287.

¹⁶ Er „ist mein vielleicht schwächster Film geworden. Ich war ziemlich unsicher und deshalb fehlte mir die Konsequenz.“ In: Axel Geiß: Gegen die Flut bunter Bilder: Gespräch mit Helke Misselwitz. In: *Filmspiegel*, Nr. 8, 1990, S. 26.

¹⁷ Helke Misselwitz: *Gedanken zum Diplomfilm. Aufgeschrieben nach der Rohfilmabnahme*. In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, Nr. 3, 1982, S. 63. Zitiert wird „Hyperion“ von Friedrich Hölderlin. Vgl. Reinhold Steingröver: *Spätvorstellung. Die chancenlose Generation der DEFA*. Berlin 2014, S. 166.

VERSTECKEN

Deutsche Demokratische Republik 1979 / Produktion: Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (HFF), Potsdam-Babelsberg / Regie: Helke Hoffmann (Übung I. Studienjahr) / Kamera: Klaus M. Schmidt / Schnitt: Kerstin Fischer / Produktionsleitung: Christian Sturm / Darsteller: Martin Wölfel / Format: 16mm, s/w, Ton / Länge: 121 m, 9 Minuten
Kopie: Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, DCP, 9 Minuten

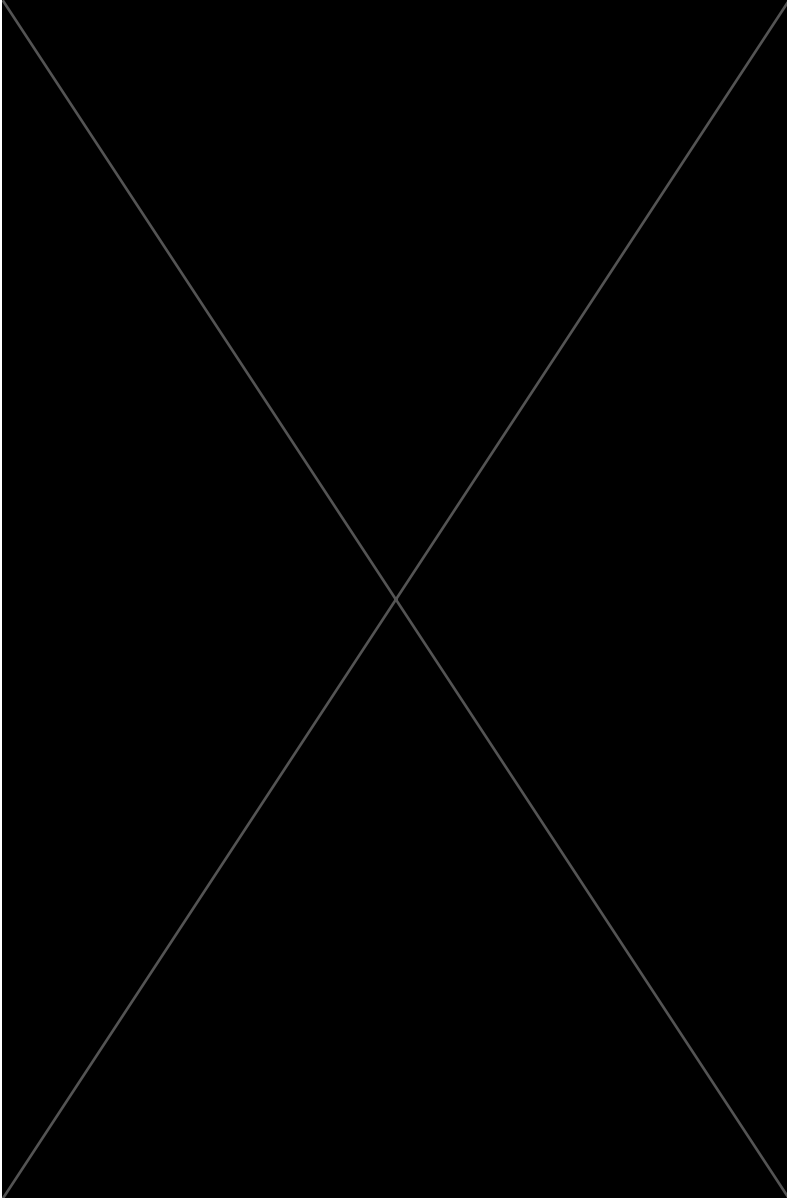
EIN LEBEN⁸

Deutsche Demokratische Republik 1980 / Produktion: HFF, Potsdam-Babelsberg / Buch und Regie: Helke Hoffmann (publizistisch-dokumentarische Filmübung 2. Studienjahr) / Kamera: Roland Eising / Schnitt: Kerstin Fischer / Produktionsleitung: Christian Sturm / Ton: Werner Meiner / Format: 16mm, Farbe und s/w, Ton / Länge: 350 m, 31 Minuten / Aufführungen: 8.10.1980, 3. Nationales Festival Dokumentar- und Kurzfilme der DDR für Kino und Fernsehen Neubrandenburg (Auftaktprogramm); 21.-28.II.1980, 23. Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche 1980 (Ehrendiplom); 5.-10.5.1981, 27. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen (Ehrendiplom)
Kopie: Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, DCP, 31 Minuten

DIE FIDELE BÄCKERIN

Deutsche Demokratische Republik 1982 / Produktion: HFF, Potsdam-Babelsberg (im Auftrag des Fernsehens der DDR) / Buch und Regie: Helke Misselwitz (Diplomfilm) / Kamera: Andreas Bergmann / Schnitt: Gerda von Dorzewski / Produktionsleitung: Uwe Struwe / Szenarium: Bärbel Dalichow, Wolfram Witt / Kostüme: Joachim Voeltzke / Szenenbild: Udo Genschmer / Maske: Angelika Thom / Dramaturgie: Hans-Joachim Wallstein / Aufnahmeleitung: Uwe Eder, Heinz Arnold / Ton: Johannes Welskop, Jürgen Wittchen / Darsteller: Bärbel Bolle (Maria Schwarzbach), Margit Bendokat (Ilse Kühne Holstein), Arno Wyzniewski (Heinz Halbmeier), Käthe Reichel (Frau Meier), Hans-Uwe Bauer (Arno Schwarzbach), Reinhard Derwikowski, Peter Hiller / Mentor Regie: Ulrich Weiß / Mentor Kamera: Jürgen Brauer / Format: 35mm, Farbe und s/w, Ton / Länge: 1620 m, 59 Minuten / Aufführungen: 15.I.1983, Akademie der Künste der DDR, Berlin (Ost), Veranstaltung „Der erste Film“; 11.4.1983, 12. Studententage der HFF, Filmtheater „Thalia“, Potsdam-Babelsberg (Anerkennungsdiplom) / TV-Ausstrahlung: 17.3.1988, 22:35 Uhr, Fernsehen der DDR, 2. Programm (Titel: DIE FIDELE BÄCKERIN. EMMY UND MARIA)
Kopie: Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF, DCP, 59 Minuten

¹⁸ Enthalten auf der Doppel-DVD *Babelsberger Freiheiten. Filme der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ 1957–1990*.



Der Scharfrichter und das Mädchen: Katharina Thalbach und Hilmar Thate (alle Fotos: Deutsche Kinemathek)

Christian Rogowski

Berlins kurzer Sommer der Anarchie

Thomas Braschs Erstlingsfilm ENGEL AUS EISEN (1981)

Wiederentdeckt 263, 2. März 2018

Im Dezember 1976 überquerte der Dramatiker und Dichter Thomas Brasch (1945–2001), zusammen mit seiner Lebensgefährtin, der Schauspielerin Katharina Thalbach, und deren Tochter Anna, in Folge der Entwicklungen nach der Ausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann aus der DDR im November, die Grenze von Ost- nach West-Berlin. Im Gepäck hatte er eine Fülle von Texten, die in der DDR nicht publiziert werden konnten. Immer wieder waren seine Theaterstücke dort schon während der Proben verboten oder kurz nach der Uraufführung abgesetzt worden. Lediglich ein kleines Konvolut von Gedichten konnte 1975 in einem schmalen Bändchen erscheinen.¹

Leben in der DDR. 1945 im englischen Yorkshire als Sohn aus Deutschland geflohener jüdischer Kommunisten geboren, war Brasch wiederholt mit der DDR-Obrigkeit in Konflikt geraten. So wurde er 1965 wegen „existentialistischer Tendenzen“ vom Journalistik-Studium in Leipzig exmatrikuliert, ebenso 1968 vom Dramaturgie-Studium an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg nach der Teilnahme an einer Flugblattaktion gegen die Niederschlagung des „Prager Frühlings“ durch Truppen des Warschauer Paktes. Wegen „staatsfeindlicher Hetze“ angeklagt und nach zweieinhalb Monaten Haft zur „Bewährung in der Produktion“ entlassen, arbeitete er als Fräser im Transformatorerenwerk „Karl Liebknecht“ in Ost-Berlin.² Brasch erfuhr die Repressalien eines autoritären staatlichen Machtapparates buchstäblich am eigenen Leib. In schonungsloser Härte dokumentieren seine Texte den Bankrott der sozialistischen Utopie im „Arbeiter- und Bauernstaat“, in dem eine autoritäre, doktrinär versteinerte Kader-Riege allzu oft Reformversuche und alternative Lebensentwürfe einer jüngeren Generation unterdrückt. So trägt Braschs erstes im Westen veröffentlichtes Buch, ein Band mit kurzen Erzählungen, den tragisch-lakonischen und erschreckend hellsichtigen Titel, *Vor den Vätern sterben die Söhne*.³

¹ Thomas Brasch: *Poesiealbum 89*. Herausgegeben von Bernd Jentzsch. Berlin (Ost) 1975.

² Zur Biografie vgl. Margarete Häbel, Richard Weber (Hg.): *Arbeitsbuch Thomas Brasch*. Frankfurt a.M. 1987, S. 413–415.

³ Thomas Brasch: *Vor den Vätern sterben die Söhne*. Berlin (West) 1977.

„Zwischen Widerstand und Wohlstand.“ Im Westen wurde Brasch mit offenen Armen empfangen. Presse und Medien zeigten großes Interesse: Das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* führte im Januar 1977 mit Brasch ein ausgedehntes Interview,⁴ Günter Grass lud ihn zu einem Begrüßungsgespräch ein, das im Februar 1977 im Literaturmagazin des SWF-Fernsehens ausgestrahlt wurde,⁵ und Georg Stefan Troller widmete ihm wenig später ein halbstündiges Fernsehporträt in der ZDF-Reihe „Personenbeschreibung“.⁶ In rascher Folge kamen einige von Braschs bisher unveröffentlichten Stücken an führenden Theatern zur Aufführung (u. a. Stuttgart, West-Berlin und Bochum), es regnete Preise und Stipendien. Der Erzählband *Vor den Vätern sterben die Söhne* wurde für den kleinen West-Berliner Rotbuch-Verlag zum Verkaufsschlager. Für seinen zweiten Band mit gesammelten Texten, *Kargo* (1977), wechselte Brasch zum wesentlich finanzstärkeren Suhrkamp-Verlag. So schien alles auf eine erfolgreiche Karriere in der bundesdeutschen Kulturlandschaft hinzudeuten. Aber auch im Westen widersetzte sich Brasch gängigen Rollen- und Identitätszuschreibungen, wehrte sich dagegen, als DDR-Flüchtling und Vorzeige-Dissident vom westlichen Kulturbetrieb vereinnahmt zu werden. Er stand der kapitalistischen „sozialen Marktwirtschaft“ der Bundesrepublik genauso kritisch gegenüber wie dem repressiven „real existierenden Sozialismus“ in der DDR. „Zwischen Widerstand und Wohlstand“, so schrieb Brasch, „lebt es sich ungesund“.⁷ Hier wie dort diagnostizierte er systembedingte Einschränkungen für autonomes, auf Selbstverwirklichung zielendes Handeln – ob die Gängelung und Bevormundung nun durch einen von Stasi-Spitzeln und Partei-Bürokratie gestützten Machtapparat erfolgte oder durch eine Art Diktatur des Geldes. Beide Gesellschaftsmodelle sind, laut Brasch, als Industrie- und Leistungsgesellschaften gekennzeichnet von extremer Entfremdung und auf die Dauer unhaltbar. Im Hinblick auf sein noch in der DDR entstandenes und 1978 in West-Berlin uraufgeführtes Schauspiel *Lovely Rita*, das um die Ausbruchs- und Gewaltfantasien einer jungen Frau kreist, die 1945 von einem Besatzungsoffizier vergewaltigt worden war und von einer Filmkarriere träumt, kommentierte Brasch, ihr Aufbegehren „entspricht meiner Erfahrung mit meiner Generation, die sich nicht mit dem identifizieren kann, was war (Krieg, Wiederaufbau einer Leistungsgesellschaft), und nicht mit dem, was zu werden scheint (Perfektionierung der Leistungsgesellschaft).“⁸

⁴ o.V.: „Ich stehe für niemand anders als für mich“. Schriftsteller Thomas Brasch über seine Emigration aus der DDR. In: *Der Spiegel*, Nr. 1, 3.1.1977, S. 79–81.

⁵ Ein Ausschnitt aus dem Gespräch ist einsehbar auf YouTube unter https://www.youtube.com/watch?v=fBscsRO_bk4 (letzter Zugriff am 17.8.2019).

⁶ Vgl. ANNÄHERUNG AN THOMAS BRASCH (BRD 1977, R: Georg Stefan Troller).

⁷ Thomas Brasch: *Der schöne 27. September. Gedichte*. Frankfurt a.M. 1980, S. 9.

⁸ Christoph Müller: „Eine geschichtslose Generation“. Thomas Brasch im Gespräch über sich und sein Schreiben. In: *Theater heute*, Nr. 18/2, 1977, S. 45–46. Zitiert nach Martina Hanf

Politische Widersprüche und untragbare Zustände machen sich in zwischenmenschlichen Beziehungen bemerkbar, unter anderem als Generationskonflikte im Familienzusammenhang. Ein autobiografischer Roman von Braschs jüngerer Schwester Marion und Dokumentarfilme von Christoph Rüter und von Annekatriin Hendel geben Aufschluss darüber, wie sehr die Familie Brasch auf oftmals tragische Weise in spezifisch deutsch-deutsche historische und politische Spannungen und Widersprüche verstrickt war.⁹ Brasch war 1956 als Elfjähriger von seinem Vater, dem SED-Funktionär Horst Brasch, gezwungen worden, in die Naumburger Kadettenschule der Nationalen Volksarmee einzutreten. Und 1968 war es eine Anzeigenseite seines Vaters – mittlerweile zum stellvertretenden Kulturminister der DDR aufgestiegen – gewesen, die dazu führte, dass Brasch verhaftet wurde.¹⁰ Derartige Lebenserfahrungen machten Brasch misstrauisch gegenüber ideologischer Vereinnahmung. Der Untertitel des ersten Gedichtbands, den der damals 32jährige Brasch 1977 im Westen herausbrachte, spricht für sich: *32. Versuch auf einem untergehenden Schiff aus der eigenen Haut zu kommen.*¹¹

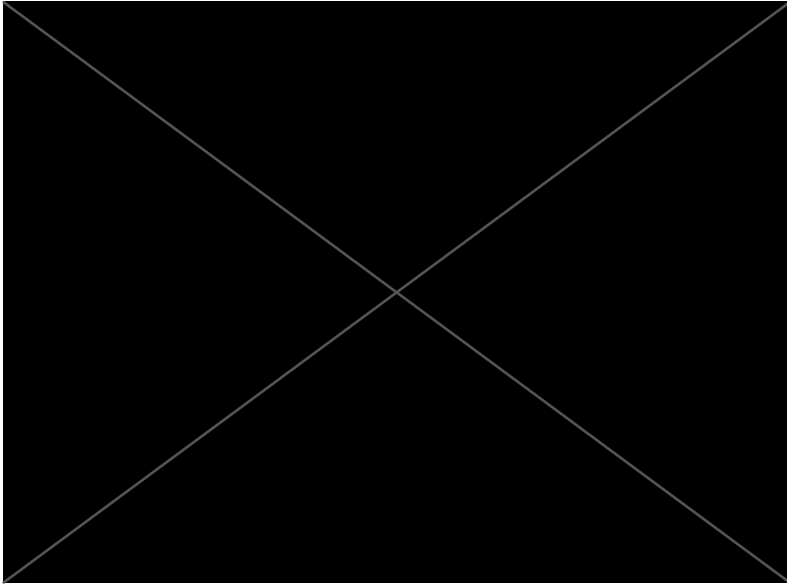
Der „Fall Gladow“. Es nimmt wenig Wunder, dass Figuren, die gegen Obrigkeit und Bevormundung, gleich welcher Art, aufbegehren, für Brasch von besonderem Interesse waren. Noch in der DDR trug sich Brasch mit dem Gedanken, einen der spektakulärsten Kriminalfälle der Berliner Nachkriegszeit, den „Fall Gladow“, künstlerisch aufzuarbeiten. 1948/49, zur Zeit der Berlin-Blockade und Luftbrücke, hatte der 17jährige Ost-Berliner Kleinkriminelle Werner Gladow, angeregt durch die Lektüre von Groschenromanen und amerikanischen Kriminalfilmen, seinem Vorbild Al Capone nachgeeifert und eine Bande von Berufskriminellen um sich geschart, die unter Ausnutzung der Ausnahmesituation in der geteilten Stadt eine Serie von spektakulären Raubzügen verübte. Wichtiger Verbündeter und Informant war dabei der frühere KZ-Häftling Gustav Vöpel, der in der Nachkriegszeit seinen Lebensunterhalt als Scharfrichter für die alliierten Siegermächte verdiente. Ende 1950 wurden Gladow und zwei seiner Bandenmitglieder in einem Aufsehen erregenden Ost-Berliner Prozess wegen Mordes an einem Chauffeur sowie wegen wiederholten schweren Raubes und versuchten Totschlags zum Tode

(Hg.): Thomas Brasch. *„Ich merke mich nur im Chaos“*. Interviews 1976–2001. Frankfurt a.M. 2009, S. 19.

⁹ Marion Brasch: *Ab jetzt ist Ruhe. Roman meiner fabelhaften Familie*. Frankfurt a.M. 2012; THOMAS BRASCH. DICHTER, SCHRIFTSTELLER, FILMEMACHER (D 2005, R: Christoph Rüter); BRASCH – DAS WÜNSCHEN UND DAS FÜRCHTEN (D 2011, R: Christoph Rüter); FAMILIE BRASCH (D 2018, R: Annekatriin Hendel).

¹⁰ Martina Hanf, Kristin Schulz: Das Thema „Familie“. Aus einem Gespräch zwischen Marion Brasch und den Herausgeberinnen am 27. November 2003. In: Dies. (Hg.): *Thomas Brasch. Das blanke Wesen. Arbeitsbuch*. Berlin 2004, S. 63–69, hier S. 66.

¹¹ Thomas Brasch: *Kargo. 32. Versuch auf einem untergehenden Schiff aus der eigenen Haut zu kommen*. Frankfurt a.M. 1977.



Gladow (Ullrich Wesselmann) und seine Bande

verurteilt. Die drei Mitglieder der berüchtigten „Gladow-Bande“ (Werner Gladow, Kurt Gäbler, Gerhard Rogasch) gehören somit zu den ersten Bürgern der DDR, die in dem jungen Staat hingerichtet wurden – anders als die Bundesrepublik hatte die DDR die Todesstrafe nicht abgeschafft.¹²

In der offiziellen Geschichtsschreibung der DDR galt der „Fall Gladow“ als negatives Beispiel für die Verwahrlosung und Verrohung von Jugendlichen in der Nachkriegszeit. Gladow wurde als Schreckgespenst funktionalisiert, als Warnung davor, wie jemand aus Mangel an konstruktivem, sozialistischem Bewusstsein in die Kriminalität abrutscht. Für junge Menschen in der DDR der 1950er und 1960er Jahre hingegen wurde Gladow zu einer Art Volksheld und Identifikationsfigur, um den sich Legenden rankten, die mit Aufbegehren, Selbstverwirklichung und Sehnsucht nach Abenteuer zu tun haben. Im 1981 veröffentlichten Begleitband zu Braschs Film zeichnen denn auch zwei Kapitel die „Legendenbildung“ um den „Fall Gladow“ anhand von zeitgenössischen Berichten und Dokumenten nach.¹³

¹² Vgl. hierzu Wolfgang Mittmann: *Große Fälle der Volkspolizei. Band 5: Gladow-Bande. Die Revolverhelden von Berlin*. Berlin 2003 sowie die SFB-Dokumentation DIE GLADOW-BANDE. CHICAGO IN BERLIN (D 2000, R: Uwe Bönnen, Gerhard Endres).

¹³ Thomas Brasch: *Engel aus Eisen. Beschreibung eines Films*. Frankfurt a.M. 1981, S. 129–219 und S. 239–245.

Eines dieser Kapitel besteht aus einem Szenarium, das Brasch im Vorfeld zur Arbeit an dem Film entwarf. Unter dem Titel „Lucie, geh oder Das Unglück auf dem Theater“, skizzierte Brasch für das West-Berliner Schillertheater eine Art Stadtrundfahrt, in der Werner Gladows Mutter Lucie die Theaterzuschauer einlädt und im Bus zu den Stätten auf beiden Seiten der Mauer chauffiert, an denen die Gladow-Bande tätig war.¹⁴ Offenbar hegte Brasch die Hoffnung, für die Rolle der Lucie Oscar-Preisträgerin Simone Signoret zu gewinnen (die 1921 als Simone Kaminker in Wiesbaden geboren worden war und daher deutsch sprach). Angesichts der Teilung der Stadt ließ sich das Projekt, das die West-Berliner Zuschauer per Bus auch in den Ostteil der Stadt hätte führen sollen, allerdings nicht realisieren.¹⁵

Nachdem Brasch sich zu einer Verfilmung des Stoffes entschlossen hatte, plante er zunächst eine Art ironischen „Lehrfilm“: „[S]o wie ein Film über das Leben der Ameisen oder über Bergbauern, wie man das aus der Schule kennt, so sollte Gladow in diesem Lehrfilm ein Publikum in Kriminalität unterrichten.“¹⁶ Dieser bescheiden konzipierte Film sollte zunächst im Rahmen der ZDF-Reihe „Das kleine Fernsehspiel“ entstehen. Von Rainer Werner Fassbinder wurde Brasch auf Möglichkeiten der bundesdeutschen Filmfinanzierung aufmerksam gemacht, und durch den Einstieg des in München und West-Berlin tätigen Produzenten Joachim von Vietinghoff wurde dann eine ungleich aufwändigere Produktion für einen abendfüllenden „großen historischen Kinofilm“ ermöglicht.¹⁷

„Der Staat ist anderweitig beschäftigt.“ Statt die Gangster-Geschichte nach gängigen Mustern mit dramatischen Verfolgungsjagden und packenden Action-Szenen darzubieten, seziert der in kühlen, oft rätselhaft verschlüsselten Momentaufnahmen voranschreitende Film mit klinisch distanzierendem Blick das Verhalten von Menschen in einer Ausnahmesituation, ohne dieses moralisch zu bewerten. Auf vielschichtige und oft sperrige Weise erzählt der Scharzweiß gedrehte Film von drei Menschen, die jeder auf seine Weise das Chaos einer suspendierten staatlichen Ordnung für sich zu nutzen versuchen, um gegen die bestehenden Verhältnisse aufzubegehren. Die Blockade schneidet nicht nur die Versorgungswege für die drei Westsektoren der Stadt ab, sondern erschwert durch die Aufsplitterung der Polizei auch die Ermittlung und Verfolgung von Straftaten. Im Film kommentiert Völpel trocken die Lage: „Der Staat ist anderweitig beschäftigt. Die ham mit der Luftbrücke zu tun. Und das is unsre Stunde. Du hast die Leute, ich hab die Informationen. Und keiner weiß was. Außer

¹⁴ Ebd., S. 239–245.

¹⁵ Vgl. Häßel, Weber: *Arbeitsbuch*, S. 179–181.

¹⁶ Zit. in ebd., S. 180.

¹⁷ Joachim von Vietinghoff: Zweifelloser Visionär. In: Hanf, Schulz (Hg.): *Thomas Brasch*, S. 132–137.

wir beide.“¹⁸ Braschs Film hält sich nur bedingt an die historisch verbürgten Tatsachen. So stellt er den beiden historischen Protagonisten Gladow (Ulrich Wesselmann) und Völpel (Hilmar Thate) eine weibliche Figur zur Seite: Lisa Gabler (Katharina Thalbach), die Ehefrau eines der Bandenmitglieder, träumt ihrerseits von einer großen Karriere im amerikanischen Stil, als Sängerin und Tänzerin.¹⁹ Statt diese Ziele als irregeleitet zu verurteilen oder sie an festen Moralvorstellungen zu messen, nimmt Braschs Film diese Wunschträume und Aufstiegsfantasien ernst als Manifestationen eines nicht zu unterdrückenden Lebenswillens bzw. eines anarchischen Widerstands gegen unterdrückerische Lebensbedingungen. Krieg und Nachkriegszeit mit ihrem Überlebenskampf und den wiederholten politischen Krisen zwingen die Menschen dazu, sich irgendwie durchzuschlagen, sei es auf legale oder illegale Weise, so dass die Grenzen zwischen legalem und kriminellem Verhalten verwischen. Alle versuchen, auf ihre Weise „klar zu kommen“, wie es die Mutter Gladows lakonisch auf den Punkt bringt.²⁰ Auch die Versuche von Lisa und von Völpel, die eigene Haut zu retten, als die Bande auffliegt, werden von Brasch nicht einer moralischen Kritik unterzogen.

Braschs Film sträubt sich gegen jegliche ideologische Vereinnahmung, ebenso wie er sich den Konventionen des Kriminal- oder Gangsterfilms verweigert. So wird die Handlung des Films von zwei allegorischen Szenen umrahmt, in denen die Darsteller des Völpel und der Lisa als „Mann mit dem Goldhelm“ und „Frau mit dem weißen Gesicht“ vor einem Propeller-Flugzeug zu sehen sind. Völpel erscheint in einer Art Samurai-Kostüm, zum Zeichen, dass der historische Völpel als Scharfrichter „ein ganz bestimmtes Handwerk gelernt hat und dieses Handwerk ist nicht mehr gefragt.“²¹ Am Anfang versucht die Frau vergebens, den Propeller der Maschine anzuschieben, der Mann schaut in den Himmel und äußert einen Wunsch: „Lieber Gott, erspar mir, in einer uninteressanten Zeit zu leben.“²² Gegen Ende des Films sitzen die beiden entkräftet unter dem Flugzeug und starren schweigend in die Luft, die Frau pfeift vor sich hin.²³ Wohl hat sich die Zeit als „interessant“ erwiesen – der Traum vom Aufsteigen und Aussteigen aber ist offensichtlich ausgeträumt.

¹⁸ Brasch: *Engel aus Eisen*, S. 63.

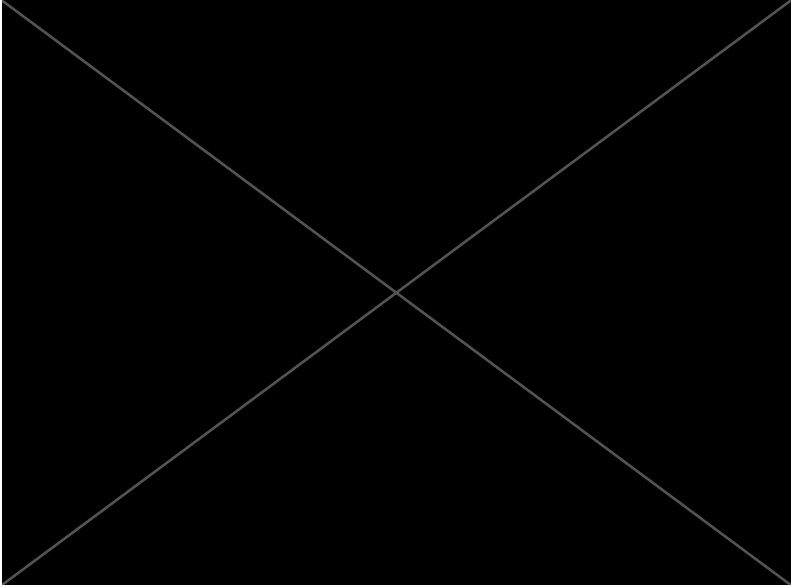
¹⁹ Eine weitere Erfindung Braschs ist die Rolle der schwarzen amerikanischen Besatzungssoldatin Mimi, die mit Lisa befreundet ist, gespielt von Mimi Strum, die im September 1978 in der amerikanischen Erstaufführung von Braschs *Lovely Rita* am Theatre for the New City in New York die Titelrolle gespielt hatte. Vgl. Häbel, Weber (Hg.): *Arbeitsbuch*, S. 137f.

²⁰ Brasch: *Engel aus Eisen*, S. 76.

²¹ Rolf Hosfeld: Der Samurai ist ein großes Thema. omnibus-Gespräch mit Thomas Brasch in Zürich. In: *omnibus*, Nr. 4, 1981, S. 4–8. Zitiert nach Häbel, Weber (Hg.): *Arbeitsbuch*, S. 190.

²² Brasch: *Engel aus Eisen*, S. 17.

²³ Ebd., S. 128.



Ästhetische Vorbilder: Neorealismus, Trümmerfilm und Weimarer Kino

Im Film wird der Ausnahmezustand in der Stadt vor allem durch die Tonspur signalisiert: Die titelgebenden „Engel aus Eisen“, welche vorübergehend ein Ausleben von kriminellen Phantasien ermöglichen, sind die Versorgungsflugzeuge der Luftbrücke, die im Dreiminuten-Takt in den Westteil der Stadt einfliegen und die Stadt mit ominösem Fluglärm überziehen. Dem Fluglärm im Westen steht die Stille im Osten gegenüber, die hin und wieder leitmotivisch durch das leise Geräusch markiert wird, das entsteht, wenn der rastlose Gladow mit dem Finger über seinen Kamm fährt. Das Verstummen des Lärms gegen Ende des Films signalisiert somit nicht nur die Aufhebung der Blockade am 19. Mai 1949, sondern auch den Zusammenbruch der anarchischen Aufstiegs- bzw. Ausbruchsbestrebungen der Figuren. Auch auf der Tonspur geht es Brasch nicht im engen Sinne um historische Authentizität: Von den Lautsprecherwagen, die durch die Straßen kreisen und das Ende der Blockade verkünden, ertönen auch Klänge aus der „Wahnsinnsarie“ in Gaetano Donizettis Oper *Lucia di Lammermoor*, in der legendären Aufnahme mit Maria Callas in der Titelrolle, die allerdings erst 1953 entstanden ist.²⁴

²⁴ Gaetano Donizetti: *Lucia di Lammermoor*. Chor und Orchester des Maggio Musicale Fiorentino, dirigiert von Tulio Serafin, produziert von Walter Legge, mit Maria Callas, Giuseppe di Stefano, Tito Gobbi. EMI Classics / Columbia 62764, 1953.

Braschs „Abschlussfilm“. Stilistisch knüpft Braschs Schwarzweißfilm mit dramatischer Lichtsetzung, markanten Kamerawinkeln und schroffen Schnitten an eine Reihe von Vorbildern an, unter anderem an den italienischen Neorealismus und an die „Trümmersfilme“ der Nachkriegszeit. Den wichtigsten Bezugspunkt bilden die sozialkritischen Spielfilme aus der Mitte der 1950er Jahre, die sich in beiden deutschen Staaten mit rebellierenden Jugendlichen beschäftigten. Bei der Besetzung erweist Brasch denn auch zwei dieser Filme seine Reverenz: Gladows Mutter wird von Karin Baal dargestellt, die in Georg Tresslers *DIE HALBSTARKEN* (BRD 1956) ihr Leinwand-Debüt gegeben hatte. Völpels Ehefrau wird von Ilse Pagé verkörpert, die ihrerseits im DEFA-Klassiker *BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER ...* (DDR 1957, R: Gerhard Klein) mitgewirkt hatte.

Obwohl in West-Berlin gedreht und von westdeutschen Geldgebern finanziert, lässt sich Braschs Film als eine Art gesamtdeutscher DEFA-Film beschreiben und wurde von Brasch ironisch als „Abschlussfilm“ seines abgebrochenen Studiums in Babelsberg bezeichnet.²⁵ Neben Brasch, der für Drehbuch und Regie verantwortlich war, kamen zwei der Hauptdarsteller, Hilmar Thate als Völpel und Katharina Thalbach als Lisa Gabler, aus der DDR. Die Musik, in Form eines phantasmagorisch-dissonanten surrealen Walzers, wurde von Christian Kunert, einem früheren Mitglied der legendären DDR-Beatband Klaus-Renft-Combo, beige-steuert. Kunert war im August 1977 von der DDR als unliebsamer Regimegegner nach West-Berlin abgeschoben worden. Von westlicher Seite ist zu nennen der junge Bochumer Schauspielstudent Ulrich Wesselmann, der als Gladow seinen ersten Leinwandauftritt absolviert. Horst Angermeyers Münchner Firma Independent Film hatte Filme von Alf Brustellin und Bernhard Sinkel finanziert (u. a. *BERLINGER*, BRD 1976) und mit Produzent Joachim von Vietinghoff bereits bei Peter Lilienthals *DER AUFSTAND* (BRD 1980) zusammengearbeitet. Von Vietinghoff besorgte für Braschs Erstling namhafte Kräfte wie den zweifachen Oscar-Preisträger Walter Lassally. Der Kameramann war 1926 in Berlin geboren und später als Jude wie Braschs Eltern vor den Nazis nach Großbritannien geflohen. Für den Schnitt zeichneten Stefan Arnsten, der auf eine jahrzehntelange internationale Karriere zurückblicken konnte und zum Beispiel an Billy Wilders in München gedrehtem Film *FEDORA* (F/BRD 1978) mitgewirkt hatte, sowie Tanja Schmidbauer verantwortlich, die ihrerseits unter anderem an dem Kollektivfilm *DEUTSCHLAND IM HERBST* (BRD 1978) beteiligt gewesen war. Weitere Verbindungen zum bundesdeutschen Autorenfilm der 1970er Jahre ergeben sich beispielsweise durch Ausstatter Nikos Perakis, der auch als Regisseur hervorgetreten war

²⁵ Hanf, Schulz (Hg.): *Thomas Brasch*, S. 132. Brasch konnte insgesamt vier Filme realisieren: die Kinofilme *ENGEL AUS EISEN* (1981), *DOMINO* (1982) und *DER PASSAGIER – WELCOME TO GERMANY* (1988) sowie *MERCEDES* (1985), eine Bearbeitung seines Theaterstücks für den niederländischen Fernsehsender VPRO. Beim Suhrkamp-Verlag sind die Filme 2010 in einer von Martina Hanf in Zusammenarbeit mit dem Brasch-Archiv der Akademie der Künste herausgegebenen DVD-Edition erschienen.

(BOMBER & PAGANINI, BRD/A 1976) und Ausstatter von Volker Schlöndorffs DIE BLECHTROMMEL (BRD/F 1979) gewesen war. Kurt Raab, der fast ein Jahrzehnt lang zum Schauspielensemble um Fassbinder gehörte, hat einen kurzen Auftritt als Chauffeur. Hanns Zischler, bekannt als Hauptdarsteller bei Wim Wenders erscheint in der kleinen Rolle des Autoschlossers Ridzinski.

Ein weiteres stilistisches Vorbild für seinen Film, was sowohl die visuelle Gestaltung wie auch den Umgang mit der Tonspur angeht, ist Fritz Langs M (D 1931). Brasch diskutierte bestimmte Einstellungen aus M mit Kameramann Walter Lassally, der für den Film verpflichtet worden war, weil er über lange Erfahrung im Umgang mit Schwarzweißfilm verfügte.²⁶ Auch die Handhabung des Tons ist durch Langs Film, in dem wesentliche Erzählmotive (wie die Rufe der Mutter nach der vermissten Elsie und die Pfeifmelodie des Kindermörders) nur akustisch vermittelt werden, inspiriert: „Ich habe in ENGEL AUS EISEN versucht, die politische Geschichte im Ton zu erzählen, d. h. die ‚Luftbrücke‘ ist nur im Ton zu hören. Es gibt nicht eine Einstellung, wo der Himmel zu sehen ist. Es gibt immer nur Einstellungen, wo die Menschen nach oben gucken, und man weiß, daß da die Flugzeuge sind. Die Flugzeuge jedoch existieren nur im Ton, im Bild gibt es sie nicht.“²⁷

„Ein sturer Film, ein deutscher Film.“ Am 23. April 1981 wurde ENGEL AUS EISEN im West-Berliner Cinema Paris uraufgeführt. Die Kritiker reagierten teils begeistert, teils zwiespältig. Die *Süddeutsche Zeitung* begrüßte den Film als ein „nach langer Zeit wieder [...] uneingeschränkt empfehlenswertes deutsches Kinoereignis“.²⁸ Einerseits gab es wohlwollende Anerkennung für „das Können eines Profis“²⁹ und Lob für „ein besonders aufregend anzuschauendes Stück schrecklicher Poesie aus einer befremdlichen Zeit“.³⁰ Andererseits monierte man, hier komme „eine Menge zusammen, was nicht zusammenpaßt“³¹. „Die

²⁶ Bion Steinborn, Christel Bronn: „Im Kino ist der Zuschauer ein Opfer der Einbeutung“. Ein Gespräch mit Katharina Thalbach und Thomas Brasch. In: *Filmfaust*, Nr. 30, Oktober – November 1982, S. 19.

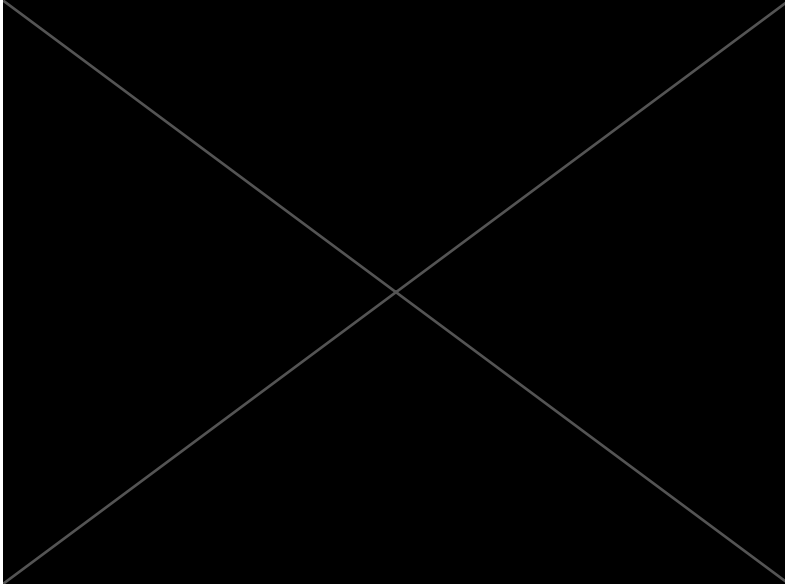
²⁷ Ebd., S. 20.

²⁸ Jörg Bundschuh: Die Legende der Gladow-Bande. Thomas Braschs Film ENGEL AUS EISEN. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 94, 24.4.1981.

²⁹ Ulrich Greiner: Als Berlin Chicago war. Thomas Braschs erster Film ENGEL AUS EISEN. In: *Die Zeit*, Nr. 19, 1.5.1981, S. 40.

³⁰ Michael Fischer: Ein heißer Sommer der Anarchie. Dramatiker, Lyriker, Prosaist: Thomas Brasch. Sein erster Film ENGEL AUS EISEN läuft im Wettbewerb von Cannes. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, Nr. 18, 3.5.1981.

³¹ Peter W. Jansen: Die kurze Stunde der Anarchie. ENGEL AUS EISEN, der erste Film von Thomas Brasch. In: *Vorwärts*, Nr. 28, 23.4.1981, S. 25.



Mehr als eine subtile Studie von Menschen in einer aus den Fugen geratenen Zeit:
Katharina Thalbach als Lisa Gabler

Unordnung, die Brasch zu beschreiben sucht, gerät ihm zum Leinwand-Chaos.³² *Der Spiegel* würdigte Braschs Debüt einigermaßen zähneknirschend mit den Worten: „Über alle Eitelkeit des Kunstarrangements und über allen Schick im Kult der Anarcho-Kamikazes von gestern und heute hinaus rumort in *ENGEL AUS EISEN* ein Grimm gegen das Deutsche, der selbst zutiefst deutsch ist, ein wütender Widerwille gegen die deutsche Ordnungslust, der als deren blanke Fetische Beil und Schafott feiert. Ein sturer Film, ein deutscher Film, wir haben schon lange keinen so deutschen gehabt.“³³ Man tat sich schwer, Braschs düsteren Film ideologisch zu verorten. Der Kritiker des Organs der West-Berliner SED, *Die Wahrheit*, beispielsweise unterstellte Brasch antikommunistische Tendenzen: „Thomas Brasch, 1976 aus der DDR übergesiedelt, wird wie kein zweiter vom hiesigen Kulturbetrieb hofiert, er ist ihm nützlich. Verlage und Bühnen reißen sich um seine Produkte, erst kürzlich verlieh ihm die großbürgerliche *FAZ* einen neu geschaffenen Literaturpreis ... Unverständlich ist, daß Hilmar Thate, für zwei Jahre am Westberliner Schillertheater verpflichtet, der die Zeitumstände besser wissen

³² Eckhart Schmidt: Mörder und Scharfrichter: Thomas Braschs *ENGEL AUS EISEN* für Cannes. In: *Rheinischer Beobachter / Christ und Welt*, Nr. 18, 1.5.1981.

³³ Urs Jenny: Berliner Ballade. *ENGEL AUS EISEN*. Spielfilm von Thomas Brasch. In: *Der Spiegel*, Nr. 18, 27.4.1981, S. 218–219.

sollte (oder könnte), eine tragende Rolle übernahm. Man muß sich fragen, ob er mit Gewalt seinen hohen künstlerischen Ruf, den er sich in der DDR und auch international erwarb, demontieren will.“³⁴ Die *Frankfurter Allgemeine* zog das Fazit: „Die Anstrengung, ein Zeitstück zu machen über die Stunde der Anarchie, die im Berlin der Jahre 1948/49 geschlagen hatte, als alles möglich wurde in der Stadt ohne einheitliche Kontrolle und wo der Lärm, den jeder Anschlag auf die Ordnung macht, unterging im Donner der Transportmaschinen – diese Anstrengung versandet und rettet sich dann in ein Zweipersonenstück über Gladow und Vöpel, über kriminelle Energie und Feigheit.“³⁵ Ähnlich reagierten französische Kritiker, als der Film, als einziger offizieller deutscher Beitrag, im Mai auf dem Filmfestival in Cannes gezeigt wurde. Auch dort zeigte man Respekt für den „ehrerzigen Film“, bekrittelte aber gleichzeitig „den deutschen Hang zu obskurer Symbolik, zur Tautologie, zur übermäßigen Wiederholung.“³⁶

„Zerreißprobe zwischen Korruption und Talent.“ Für seinen Erstling erhielt Thomas Brasch Ende 1981 den Bayerischen Filmpreis zuerkannt. Die Begründung: „Stilistisch konsequent erzählt Thomas Brasch in der Atmosphäre der unmittelbaren Nachkriegsjahre zur Zeit der Berliner Luftbrücke einen authentischen Kriminalfilm. Er vermeidet die Methodik eines vordergründigen Krimis und filmt die subtile Studie von Menschen in einer aus den Fugen geratenen Zeit.“³⁷ Diese Beschreibung trifft nur bedingt auf Braschs Film zu, denn sie unterschlägt die politische Brisanz der Art, in der Brasch den historischen Stoff behandelt und dass es ihm eben nicht nur um ein „subtiles“ Psychogramm von Menschen in einer Ausnahmesituation geht. Auch schwingt in der Laudatio ein gönnerhafter Ton mit, wenn es heißt: „Dieser Preis gilt dem Erstlingsfilm eines renommierten Autors und soll ihn und andere Schriftsteller ermutigen, sich auf das für sie neue Medium ‚Film‘ einzulassen.“³⁸

Im Januar 1982, bei der Feier zur Verleihung des Preises in Anwesenheit des bayerischen CSU-Ministerpräsidenten Franz-Josef Strauß, kam es im Münchner Cuvilliers-Theater zum Eklat, als Brasch in seiner Dankesrede direkt auf den

³⁴ Günther Maschuff: ENGEL AUS EISEN von Thomas Brasch. Diese Art des Verschweigens hat bekanntlich System. In: *Die Wahrheit*, 30.4.1981.

³⁵ Sibylle Wirsing: Den Himmel für einen Pistolenschuß. Thomas Braschs Film ENGEL AUS EISEN. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.4.1981.

³⁶ Gilbert Rochu: Le premier film de Thomas Brasch. In: *Libération*, 14.5.1981. Zitiert nach Häßel, Weber (Hg.): *Arbeitsbuch*, S. 193.

³⁷ Aus der Laudatio zum Bayerischen Filmpreis 1981. In: Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus (Hg.): *Der Bayerische Filmpreis '79 '80 '81*. München 1982, S. 107. Zitiert nach Häßel, Weber (Hg.): *Arbeitsbuch*, S. 193. Ein Ausschnitt der Fernsehübertragung der Preisverleihung steht auf YouTube unter https://www.youtube.com/watch?v=bYX-tY_pnu0 (letzter Zugriff: 3.2.2019).

³⁸ Ebd.

politisch brisanten Widerspruch hinwies, innerhalb einer öffentlich subventionierten marktwirtschaftlichen Kulturlandschaft als kritischer Künstler finanzielle Unterstützung von einer bürgerlichen Obrigkeit annehmen zu müssen: „Die- se Gesellschaft hat [...] die Künste in die Zerreißprobe zwischen Korruption und Talent geschleift, und nicht die Künste werden diesen Widerspruch abschaffen, sie können sich ihm nur aussetzen, um ihn besser zu beschreiben, sondern alle Kräfte, die zur Abschaffung der gegenwärtigen Zustände beitragen, die keine menschenwürdigen sind.“ Sein Film, betonte Brasch, handele von eben diesem Widerspruch, „auch wenn er von Kriminellen handelt, aber die Kriminalität ist der urwüchsigste Ausdruck der Auflehnung“ gegen menschenunwürdige Verhält- nisse. Besonderer Unmut wurde über Braschs provokative Danksagung laut: „Ich danke der Filmhochschule der DDR für meine Ausbildung, ich danke der Jury des Bayerischen Filmpreises für die Auszeichnung, ich danke allen, die meinen ers- ten Film ermöglicht und mit mir zusammengearbeitet haben, Schauspielern, Aus- stattern, Kameramann und allen anderen; ich danke den Helden meines Films, den beiden toten Kriminellen Gladow und Völpel für ihr Beispiel.“³⁹

Gezielt brüskierte Brasch die versammelten Gäste und unterlief den selbstgefäl- ligen Versuch seiner Preisspender, sich als großzügige Beispiele pluralistischer Liberalität in Szene zu setzen. Die Branchenzeitschrift *film-echo/Filmwoche* po- lemisierte denn auch in schroffem Ton gegen Brasch: „Es kann und darf nicht mehr vorkommen, daß ein verkappter DDR- oder sonstwo aus dem Osten kom- mender ‚Flüchtling‘ für politisch nicht akzeptable Machwerke preisgekrönt und mit viel Geld versehen wird, das er dann seinen Wohltätern um die Ohren haut und sie auch noch dafür verhöhnt, daß sie ihm Gastfreundschaft über die Maßen schenken.“⁴⁰ Wilhelm Roth fasste die Kontroverse wie folgt zusammen: „Für die einen war es ein Skandal, daß der Schriftsteller Thomas Brasch den Bayerischen Filmpreis aus der Hand von Franz Josef Strauß überhaupt annahm, für die ande- ren, daß er bei der Entgegennahme eine kleine Rede hielt (nachzulesen in der *Zeit* vom 22. Januar), in der er sich als Künstler von der Ideologie der Macht ab- grenzte, dabei auch nicht vergaß, sich bei der Filmhochschule der DDR für seine Ausbildung zu bedanken. In Wirklichkeit wurde da nur ein Dilemma sichtbar: so unabhängig ein Regisseur sein will, er ist doch von den Geldgebern abhängig. Er muß ein zynisches Verhältnis zu sogenannten Autoritäten finden.“⁴¹

Was Brasch als strukturelles Dilemma beschrieb, in welches Künstler in der Bun- desrepublik unweigerlich verstrickt seien, wurde ihm von konservativer Seite als persönliche Unverschämtheit ausgelegt: „Sicher weiß Brasch, daß er bei der

³⁹ Thomas Brasch: Rede zur Verleihung des Bayerischen Filmpreises '81. In: *Die Zeit*, Nr. 4, 22.1.1981. Auch abgedruckt in Häßel, Weber (Hg.): *Arbeitsbuch*, S. 194–195.

⁴⁰ Horst Axtmann: Demokratie? In: *film-echo/Filmwoche*, 23.1.1982, S. 4. Zitiert in Wilhelm Roth: *Filmförderung, Charakter und Politik*. In: *epd Kirche und Film*, Nr. 35/3, 1982, S. 24. Hier zitiert nach Häßel, Weber (Hg.): *Arbeitsbuch*, S. 195–196.

⁴¹ Ebd.

Überreichung eines sächsischen Filmpreises in Ostberlin Herrn Honecker nicht so ungeniert in die Wadln beißen oder ihm gar auf die Lackschuhe pinkeln könnte wie Herrn Strauß.“⁴² Die Bayrische Staatskanzlei, die Brasch zur Preisverleihung nach München eingeladen hatte, weigerte sich nach dem Eklat zunächst, die Rechnung für Braschs Übernachtung im Hotel Vier Jahreszeiten zu begleichen.⁴³

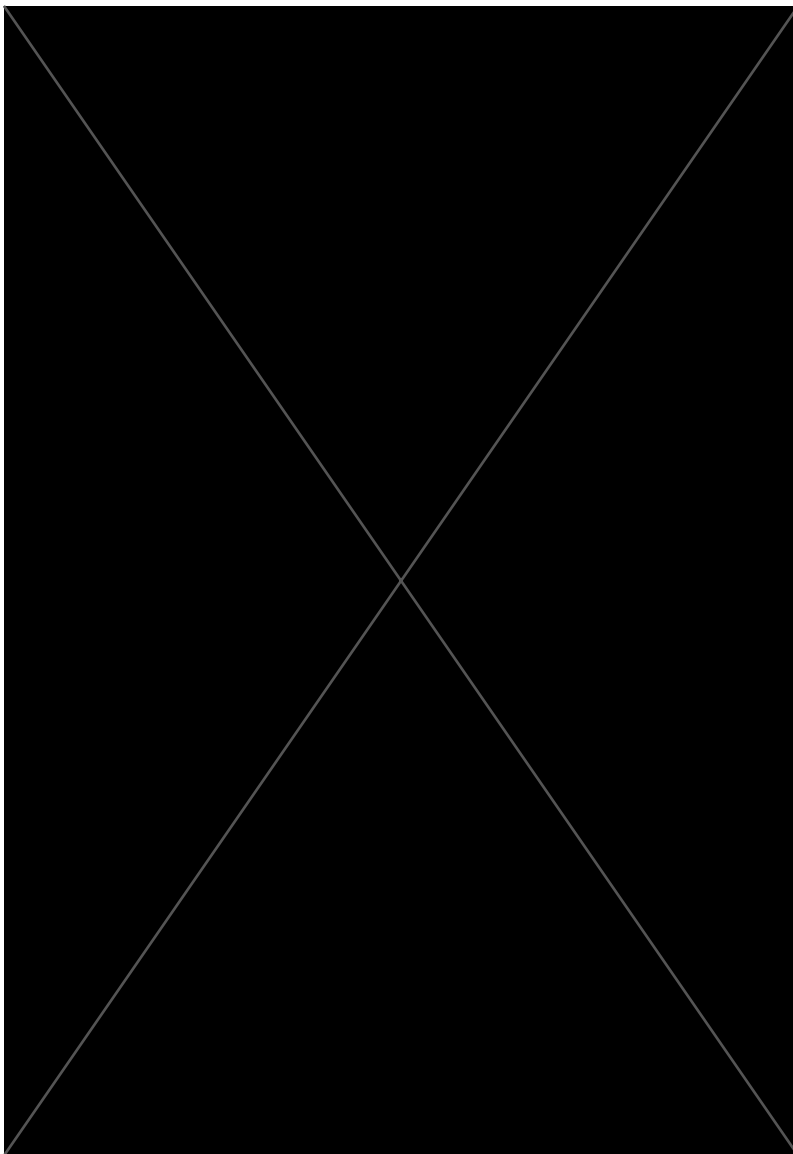
Blinder Leierkastenmann. In *ENGEL AUS EISEN* thematisiert Brasch anhand von einer Reihe von selbstbezüglichen Details auch das eigene Künstlertum innerhalb der sogenannten freien Marktwirtschaft. Und er identifiziert sich deutlich mit der in seinen Hauptfiguren verkörperten Problematik des anarchischen Aufbegehrens. Dies wird an zwei filmischen Details besonders deutlich: Zum einen erscheint Brasch in *ENGEL AUS EISEN* einmal selbst in Gestalt eines blinden Leierkastenmanns, in dessen dunkler Brille sich die Gesichter Gladows und Völpels spiegeln. Zum andern taucht früh im Film eine Großaufnahme auf, in der Völpel den Pass Gladows in Händen hält. Für wenige Momente ist dort ein Geburtsdatum zu sehen, der 19. Februar, Braschs eigener Geburtstag – Gladow selbst war am 8. Mai 1931 geboren worden.

ENGEL AUS EISEN

Bundesrepublik Deutschland 1981 / Produktion: Von Vietinghoff Filmproduktion, Berlin (West); Independent Film, München; Zweites Deutsches Fernsehen, Mainz / Regie und Drehbuch: Thomas Brasch / Kamera: Walter Lassally / Ausstattung: Nikos Perakis / Schnitt: Stefan Arnsten, Tanja Schmidbauer / Ton: Lothar Mankewitz / Musik: Christian Kunert / Produzenten: Heinz Angermeyer, Joachim von Vietinghoff / Darsteller: Ullrich Wesselmann (Werner Gladow), Hilmar Thate (Gustav Völpel), Katharina Thalbach (Lisa Gabler), Ilse Pagé (Frau Völpel), Karin Baal (Frau Gladow), Klaus Pohl (Gabler), Hanns Zischler (Ridzinski), Peter Brombacher (Schäfer), Horst Laube (Herr Gladow), Jürgen Flimm (West-Kommissar), Kurt Raab (Chauffeur) / FSK: 23.3.1981, Nr. 52250, ab 16 Jahre, feiertagsfrei / Format: 35mm, s/w, Ton / Länge: 2886 m, 105 Minuten / Uraufführung: 23.4.1981, Cinema Paris, Berlin (West) / Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, DCP, 105 Minuten

⁴² „Und er nahm den Knochen doch ...“ *Abend-Zeitung* (München), 16.1.1982, abgedruckt in Häßel, Weber (Hg.): *Arbeitsbuch*, S. 196.

⁴³ Siehe Briefwechsel vom 1. und 6. Februar 1982, abgedruckt in Häßel, Weber (Hg.): *Arbeitsbuch*, S. 198–199.



Jürgen Rudow bei Dreharbeiten in Sibirien: als Kameramann bei *IN POLNOWAT AM OB – ERINNERUNG AN PROF. WOLFGANG STEINITZ* (1986, R: Karlheinz Mund, oben) und unter eigener Regie bei *ICH WERDE RENTIERHIRT / 5 TAGE IN KASYM* (1987) (alle Fotos: Sammlung Jürgen Rudow)

Anne Barnert

Visuelle Anthropologie im DDR-Film

Der Regiekameramann Jürgen Rudow bei GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK (1985)

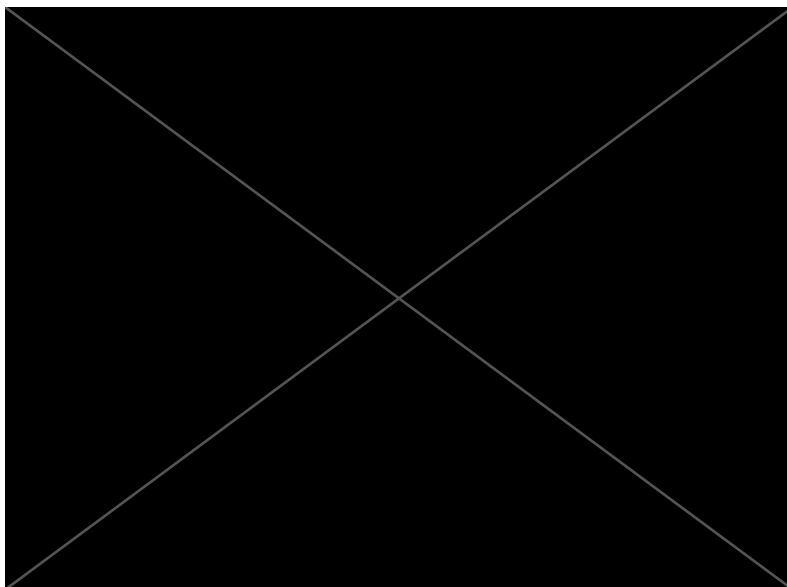
FilmDokument 207, 15. Juni 2018

Während sich bei der Wahrnehmung von Film der Blick auf die Vielzahl der beteiligten Akteure geweitet hat, bleibt die Autorschaft des Kameramanns nicht selten auf merkwürdige Weise blass. Filme aus der DDR und aus anderen sozialistischen Ländern können hier an anders gelagerte Traditionen erinnern: Geprägt von einem an der gemeinsamen Arbeit und am „kollektiv“ orientierten Denken, wurde Film im osteuropäischen Kinoraum eher als gemeinsame Leistung einer Gruppe denn als die eines Einzelnen wahrgenommen. So hat der DEFA-Kameramann Peter Badel hervorgehoben, dass auf den Festivals der sozialistischen Kinematographien meist die Herstellungskollektive von Filmen ausgezeichnet wurden¹ und dass gegenüber jetzigen Arbeitsbedingungen der vergangene „Status des DEFA-Kameramanns [...] als hervorragender künstlerischer Mitarbeiter und selbstverständlicher Miturheber eines jeweiligen Films“ heute nur verwundern könne.² Diese „Miturheberschaft“ des Kameramanns wird an dem Dokumentarfilm *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* (DDR 1985, R: Hans Wintgen) in besonderer Weise deutlich. Kameramann Jürgen Rudow war hier am Konzept wie auch am Drehbuch wesentlich beteiligt, so dass anhand dieses Films der Frage nachgegangen wird, was dem Verständnis eines Films hinzugefügt werden kann, wenn er aus der Perspektive des Kameramanns und dem Blickwinkel seiner Erfahrungen betrachtet wird.

1942 in Falkensee bei Berlin geboren, wurde Rudow im Moskau der 1960er Jahre als „Regiekameramann“ ausgebildet und repräsentiert damit schon durch seine Ausbildung eine umfassende Herangehensweise an Film. Mit Hans Wintgen war er zudem auf einen Regisseur getroffen, der ihn bei seinen Filmen gleichberechtigt mit einbezog. Sowohl was Rudows eigenes Selbstverständnis als Kameramann als auch die Zusammenarbeit mit dem Regisseur betrifft, bestand hier eben jene „künstlerische Miturheberschaft“, von der Peter Badel gesprochen hat. Wer war also Jürgen Rudow, was brachte er in *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* ein, und was könnte dies über die Autorschaft des

¹ Peter Badel: Letzen Endes geht es immer um gegenseitiges Vertrauen. In: Marko Kregel (Hg.): *Dem Film ein Gesicht geben. Sechs deutsche Kameraleute im Gespräch*. Marburg 2007, S. 160–202, hier S. 198.

² Peter Badel: Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Kamera läuft*. Berlin 2007, S. 8–11, hier S. 10.



Jürgen Rudow 1980 in Sibirien, Region Jakutien ...

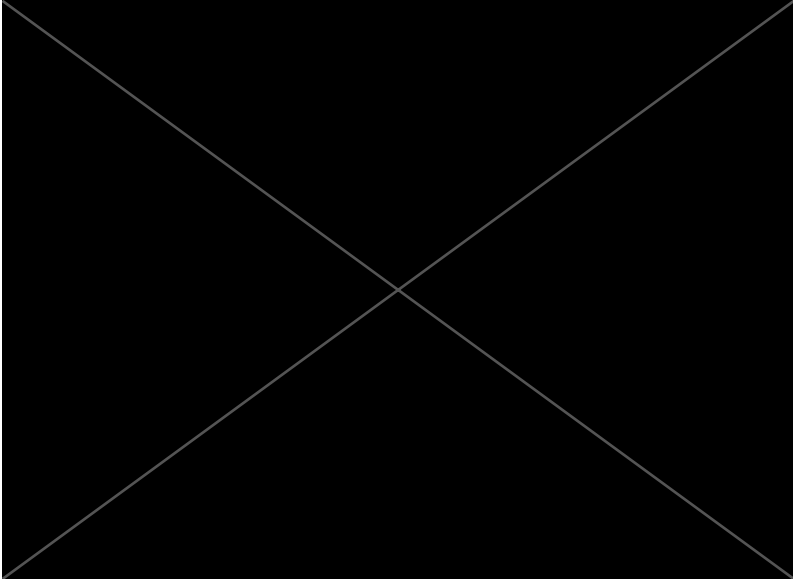
Kameramanns allgemein aussagen? Rudow selbst bezeichnet sich als einzigen Vertreter der Visuellen Anthropologie im DDR-Film³ und rechnet sich damit einer Richtung der modernen Ethnographie zu, die während der 1970er Jahre im englischsprachigen Raum aufkam. Filme sind hier sowohl Aufzeichnungsmethode als auch Quellen- und Analysematerial, Studienobjekte sowie „visuelle und sensorische Systeme und Schauplätze transkultureller sozialer Interaktionen“.⁴ Dieses Moment des sozialen Miteinanders betont die Idee des Austauschs und der reflektierten, gemeinsamen Tätigkeit in einer konkreten Situation an einem bestimmten Ort. Mit Hilfe des Mediums Film soll Wissen über andere Kulturen freigelegt werden, das sonst nur indirekt, an speziellen Orten oder in bestimmten Verkörperungen erfahrbar ist.⁵ „Aus seinem Leben heraus“ sei das Interesse an der Ethnographie entstanden, sagt Jürgen Rudow, und nennt vor allem die zwölf Jahre seines Lebens, die er in Moskau verbrachte.⁶ „Aus Fernweh“ und

³ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 22.6.2018.

⁴ Michaela Schäuble: Ethnographie. In: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2014, S. 379–384, hier S. 384.

⁵ Ebd., S. 379–380.

⁶ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 9.1.2019.



... und 1981 in Kirgisien

um der Enge der DDR nach dem Mauerbau zu entfliehen,⁷ studierte er zwischen 1963 und 1969 am Moskauer All-Unionsinstitut für Kinematographie (WGIK). Während er im internationalen Umfeld und über die Fächergrenzen hinweg am neu eingerichteten Studiengang „Regiekamera“ eine breite und offene Ausbildung erhielt, verengte sich in der DDR das Klima: Mit dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED im Dezember 1965 begannen bleierne Jahre in der Kulturpolitik. So war es 1969 nach Rudows Rückkehr in die DDR vielleicht auch eine zweite Flucht, als er nach zwei Jahren im DEFA-Studio 1971 für eine filmwissenschaftliche Promotion erneut ans Moskauer WGIK ging. Ihn beschäftigten nun Fragen der Struktur eines idealen Filmteams und seine Erfahrung, dass die „in Stein gehauenen“, nach Fächern voneinander getrennten Produktionsstrukturen sowohl die Kreativität und Spontaneität des Filmemachers „verletzten“ als auch die Ganzheitlichkeit der Filmproduktion.⁸ Rudows alternative Vorstellung, „dass man das austauscht untereinander und alles miteinander teilt“,⁹ versuchte er bei seinen eigenen Filmproduktionen später zu verwirklichen. Das Thema begleitete ihn sein Leben lang; die Promotion jedoch blieb unvollendet. 1976 wurde er daher in die DDR zurückgerufen.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 22.6.2018.

Nach anderthalb Jahren ohne Anstellung wurde er zunächst im DEFA-Studio für Dokumentarfilme wissenschaftlicher Mitarbeiter des Direktors Wolfgang Kleinert. Zwischen 1980 und 1982 arbeitete er als Kameramann an zwei Filmen mit ethnologischer Thematik, deren politisch-propagandistische Präsentations- und Erzählweise er jedoch ablehnte: *AN DER LENA – EINE STADT – EIN DORF IN JAKUTIEN* (DDR 1980, R: Uwe Belz) und *ZWISCHEN TAIGA UND TUNDRA – JAKUTISCHE DIMENSIONEN* (DDR 1980, R: Uwe Belz). Die Arbeit an diesen Sibirienfilmen brachte Rudow die Aufmerksamkeit von KGB und MfS sowie den Vorwurf der Spionage ein: Absichtlich hätte er sowjetische „Dreckecken“ und Problematisches wie bis zum Dach eingeschneite Häuser gefilmt und seine Sprach- und Landeskenntnisse für eigene Interessen genutzt.¹⁰ Dennoch konnte er 1982 den DEFA-Film *FERN UND DOCH NAH – IN DEN TÄLERN KIRGISIENS* drehen, bei dem er für Regie, Buch und Kamera verantwortlich war. Wenn auch unter strengen Vorgaben, die den ethnologischen Charakter des Films beschädigten, gelangen ihm hier erstmals jene „ethnologischen Momente“, nach denen Rudow suchte. Der Kirgisienfilm kam schließlich, angepasst an das Vorfilm-Format, um mehr als die Hälfte gekürzt in die Kinos.¹¹

Noch im selben Jahr 1982 wurde Rudow in die „Kinderfilm“-Gruppe des DEFA-Dokumentarfilmstudios versetzt, wo er auf Hans Wintgen traf. Wintgen war ein Dokumentarfilm-Regisseur, der dort nach seinem an der Filmhochschule verbotenen Diplomfilm unter Bewährung stand. Für beide verschärfte sich in den folgenden Jahren die berufliche Situation bei der DEFA, so dass sie zwar bezahlt, aber beschäftigungslos nach Arbeitsmöglichkeiten außerhalb des Studios suchten. Sie fanden sie 1984/1985 schließlich bei der Staatlichen Filmdokumentation (SFD) und realisierten dort *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK*. Die SFD, ein kleines, nahezu unbekanntes Filmstudio am Staatlichen Filmarchiv der DDR, hatte den Auftrag, ohne Tabus Staat und Gesellschaft der DDR für zukünftige Generationen zu dokumentieren.¹² Ihre Filme waren nicht für die DDR-Öffentlichkeit bestimmt, so dass Recherche und Produktion des Sterbefilms den Charakter von „Underground-Arbeit“ erhielten, erinnert sich Jürgen Rudow: „Niemand durfte das wissen. Wir haben nicht darüber gesprochen. Das war uns klar, dass das Thema offiziell nicht geht.“¹³ Das Privileg der SFD, unzensurierte Filme für die Zukunft herzustellen, bedeutete, dass beide Filmemacher weitgehend eigene Vorstellungen von Film verwirklichen konnten.

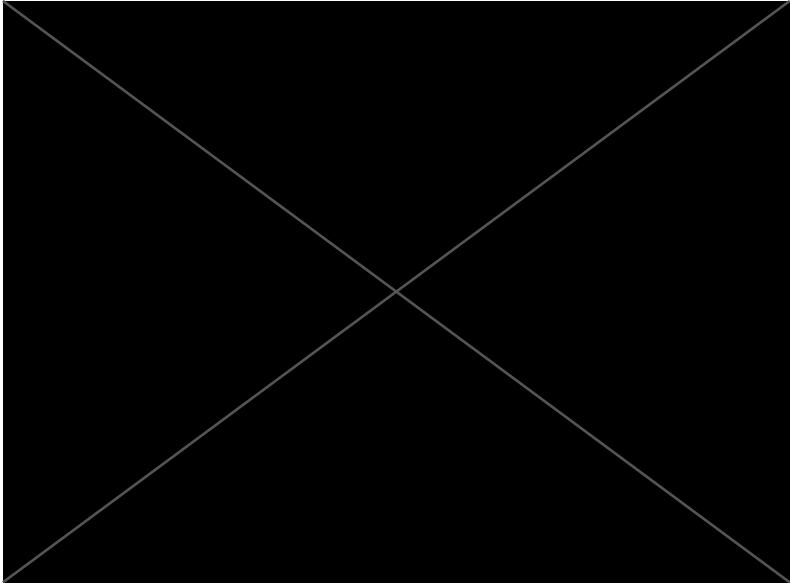
Zu der Zeit, als Rudow mit Hans Wintgen an *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* arbeitete, lernte er auf der Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen den finnischen

¹⁰ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 9.1.2019.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Anne Barnert (Hg.): *Filme für die Zukunft. Die Staatliche Filmdokumentation am Filmarchiv der DDR*. Berlin 2015.

¹³ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 22.6.2018.



Jürgen Rudow mit Heimo Lappalainen 1989 in Sibirien, Region Jennissei

Anthropologen Heimo Lappalainen von der University of Helsinki kennen. Über die Freundschaft und Arbeitspartnerschaft mit Lappalainen kam er in Verbindung mit dem internationalen Kreis visueller Anthropologen um David und Judith MacDougall, die während ihrer Feldforschungen in Australien das Medium Film zu einem situationsgebundenen, reflexiven und kooperativen Projekt erneuert hatten: Die „nicht-privilegierte Kamera“ und das gleichberechtigte Miteinander aller Beteiligten sollte Film zu einem Forschungs- und Erkenntnisinstrument machen, das kulturelle Fremdheit in gegenseitiges Verständnis verwandelte. Diese Bestrebungen in der Visuellen Anthropologie fasste 1986 der amerikanische Historiker James Clifford in seiner programmatischen Publikation *Writing Culture* zusammen: Jene ethnographische Autorität, stellte er fest, die sich bisher bei ihrer Erzählung anderer Kulturen auf die subjektive Erfahrung und Interpretation Einzelner gestützt habe, sei in ihrer Legitimation erschüttert: „Fortan können weder die Erfahrung noch die interpretative Tätigkeit des Wissenschaftlers und Forschers als unschuldig angesehen werden. [...] Paradigmen der Erfahrung und Interpretation weichen Paradigmen des Diskurses, des Dialogs und des Vielklangs.“¹⁴ Clifford forderte Forscher und Filmemacher auf, die Autorität der

¹⁴ James Clifford: Über ethnographische Autorität. In: Reinhard Kapfer, Werner Petermann, Ralph Thoms (Red.): *Flahertys Erben. Die Stunde der Ethnofilmer* [= *Trickster*, Nr. 16]. München 1988, S. 4–35, hier S. 21.

Darstellung unter allen Mitverfassern aufzuteilen, sich in konkreten Forschungs- und Gesprächssituationen deren Meinungen, Intentionen und Zielen zu stellen und sie als Mitautoren anzuerkennen. In den Diskussionszusammenhängen, in die Jürgen Rudow hier eingetreten war, sollte diesem neuen Paradigma des ethnologischen Films – Polyphonie und Vielklang – zur Wirkung verholfen werden.

1987, als sich die Situation bei der DEFA für Rudow verbessert hatte, konnte er im Studio hin und wieder ethnologisch arbeiten, unter anderem als Kameramann bei *IN POLNOWAT AM OB – ERINNERUNG AN PROF. WOLFGANG STEINITZ* (R: Karlheinz Mund). Im selben Jahr entstand in eigener Regie auch *ICH WERDE RENTIERHIRT / 5 TAGE IN KASYM* (DDR 1987). Diese Dokumentation über das westsibirische Volk der Chanten konnte er im Sommer 1987 – als einziger Teilnehmer aus der DDR – auf dem *4th International Anthropologist Film-Maker Seminar* in Budapest vorstellen. Nach der Aufführung befragten ihn zwei Redakteure der westdeutschen ethnologischen Zeitschrift *Trickster* zur Situation des ethnographischen Films in der DDR. Rudow erklärte, solche Filme würden in der DDR nicht hergestellt. Er selbst sei der einzige, der sich dafür interessiere. Als Rudow in diesem Zusammenhang auch von den „völkerverbindenden Aktivitäten“ sprach, die Ziel seiner Filme seien, reagierten die westdeutschen Gesprächspartner befremdet – diesen Ausdruck würden sie nur aus offiziellen DDR-Publikationen kennen.¹⁵ Rudow schilderte daraufhin seine grundsätzliche Arbeitsweise: „Ich habe herauszufinden, gut zuzuhören, zuzusehen, anderen Leuten, anderen Kulturen, ich habe zu merken, wo wir miteinander harmonisieren, wo wir uns harmonisch miteinander bewegen, wo wir harmonisch kommunizieren, wo wir im Austausch stehen.“¹⁶ Eine Verständigung über diese Forderung, Film auf Grundlage eines in „Harmonie“ gebrachten „Wir“ entstehen zu lassen, kam in dem Gespräch nicht zustande, so dass Rudow nun das Beispiel von *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* schilderte. Anhand des elementaren, allen Menschen gemeinsamen Themas des Films, Sterben und Tod, suchte er zu verdeutlichen, dass Filmemachen immer im „gesellschaftlichen Feld“ geschehe: „Allgemeiner Anlass für uns war, dass in der heutigen Gesellschaft der Tod (auch Krankheit) ausgeklammert wird, dass nur Jungsein, Schönheit usw. zählen. Als ob wir Menschen nicht altern, als ob wir ewig leben würden. [...] In vielen intensiven Gesprächen und Begegnungen mit den Schwestern, den Ärzten, dem Pfarrer der Klinik, haben wir ein gemeinsames Anliegen herausgefunden und die Dreharbeiten nach und nach realisiert. Zusammen. Die Betroffenen selbst haben wir nicht gefilmt. [...] Wir haben uns also nur in dem Bereich bewegt, der den Menschen vor und hinter der Kamera gemeinsam war. Wir haben nicht über, sondern *mit* anderen den Film gemacht. So trat unsere eigene

¹⁵ o. V.: Das Fremde, das bin ich. Über die Möglichkeiten des ethnographischen Films in der DDR. Interview mit Jürgen Rudow. In: Kapfer, Petermann, Thomas (Red.): *Flahertys Erben*, S. 84–93, hier S. 85.

¹⁶ Ebd., S. 86.

Intention hinter das Gemeinsame zurück.“¹⁷ Die eigene Intention tritt hinter das Gemeinsame zurück – das ist eine Haltung, die einerseits mit der erwähnten osteuropäischen Wahrnehmung von Film als Kollektivprodukt zusammenhängt. Andererseits wirkte sich hier aber auch Rudows ethnographische Orientierung aus, bei der Polyphonie und Vielklang Ziel der Filmarbeit waren, anstelle eines hierarchischen Sprechen-Lassens vor der Kamera.

Rudow schildert seine gleichsam ethnographische Herangehensweise bei diesem Film auch im *Trickster*-Interview: Zwei Jahre hatte er zusammen mit Hans Wintgen Tage und Nächte auf der Krebsstation des Berliner Klinikums Buch verbracht, hatte beobachtet, an den täglichen Routinen der Station teilgenommen, mit Schwestern, Ärzten, dem Chefarzt und dem Seelsorger der Klinik gesprochen, Filmaufnahmen gemacht, ohne Kamera wiederum Gespräche geführt, weitergedreht. Während dieser gesamten Zeit, in der Gesprächs- und Drehphasen einander abwechselten, ging es um die Suche nach einem gemeinsamen Zweck und Sinn der Filmproduktion, der die Beteiligten vor und hinter der Kamera miteinander verbinden konnte. Aus diesen kollektiven Überlegungen heraus entwickelte sich das Thema des Films. Die Sterbephase schildern die Krankenschwestern, Ärzte und der Seelsorger als gleichberechtigte Mitarbeitende am Film. Sie haben ihre je eigene, abgeschlossene Sequenz zur Verfügung und damit Zeit und Raum, ihre Erfahrungen im Umgang mit Sterbenden zu schildern. Sie werden zu Mitverfassern des Films. Mit Blick auf diese Vorgehensweise gleicht der lange Aufenthalt beider Filmemacher in der Klinik einer ethnographischen Feldforschung. Es machte sie zu Reisenden hin zu einem fernliegenden Bereich des Lebens, zu Tod und Sterben als „jenem anderen Ort“,¹⁸ der ohne Hilfe von „Informanten“ verschlossen und fremd bleiben muss.

Etwas miteinander tun und sich dabei kennenlernen: Die beiden Filmemacher führten die gleichberechtigte Arbeitsweise auch untereinander fort: „Die Rollenverteilung war ja schon klar“, sagt Jürgen Rudow, aber auch: „Wir waren ständig im Gespräch, wir haben ja so intensiv alles besprochen. Ich war ja auch inhaltlich dabei. Es war eine gemeinsame Sache, wir haben stundenlang im Auto gesessen und gesprochen. Das jeweilige Kamerabild war dabei selbstverständlich, darüber mussten wir nicht reden.“¹⁹ Für den Regiekameramann Rudow kam diese Arbeit an seine Vorstellung einer idealen Filmarbeit und von der Ganzheitlichkeit der Filmproduktion nah heran. „Wir haben uns gefunden“, sagte er über seine Zusammenarbeit mit Hans Wintgen, „das war ein glücklicher Zufall.“²⁰ Auch Wintgen hat von

¹⁷ Ebd., S. 86–87; Hervorhebung im Original.

¹⁸ Mit der Reise-Metapher hat Susan Sontag ihre eigene Konfrontation mit der Krebskrankheit beschrieben. Vgl. Rudolf Käser: Metaphern der Krankheit: Krebs. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*. München 2000, S. 323–342, hier S. 327.

¹⁹ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 9.1.2019.

²⁰ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 22.6.2018.

„großer Übereinstimmung“ in der gemeinsamen Arbeit mit Rudow gesprochen.²¹ Die Filmemacher entwickelten gemeinsam eine Ästhetik, die an den ruhigen, statischen Stil ihrer vorangegangenen Filme anschloss,²² hier aber wesentlich karger und puristischer ausfiel: Die Gespräche mit den einzelnen Klinikmitarbeitern bilden lange, kohärente Blöcke, wobei die Gesprächspartner weitgehend unbewegt vor der statischen Kamera sitzen und Fragen beantworten. Der Film schweift niemals ab, er ist vollständig auf das jeweilige Gespräch konzentriert. Strukturiert wird er durch Schwarzbilder mit Zitat-Inserts, die die einzelnen Gespräche voneinander abtrennen. Die Kamera nimmt dabei nur aus zwei oder drei verschiedenen Positionen auf. Das Strenge, fast „Unfilmische“ dieser Vorgehensweise kann zunächst mit Blick auf das Thema des Films verstanden werden: Die Unfassbarkeit des Todes und Sterben-Müssens, seine letztendliche Unzugänglichkeit für das menschliche Verstehen führen im Film zu einer reduzierten Ästhetik: Die Möglichkeiten der bildlichen Präsentation werden nicht genutzt, um sich stattdessen der Grenzerfahrung von Sterben und Tod sprachlich zu nähern.²³

Die Frage nach der Perspektive des Kameramanns, die hier verfolgt wird, kann aber auch zu weiteren Erklärungsmöglichkeiten führen: Jürgen Rudow machte die Erfahrung eines grundsätzlichen Darstellungsproblems schon während seines Moskauer Studiums, als er an seinem Diplomfilm ТВОРЧЕСТВО (SCHAFFENS-PROZESS, UdSSR 1969) arbeitete. Auf das Problem der Sichtbarkeit im Film entwickelte er zu dieser Zeit eine ästhetische Antwort, die der in GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK vergleichbar ist. Sein Diplomfilm über den in Polen geborenen Dirigenten Paul Kletzki war ein radikales Experiment zur Rolle der Kamera im Film. Rudow hatte Kletzki bei einem Moskauer Gastspiel kennengelernt. Die Diskrepanz zwischen sich, dem jungen musikbegeisterten Filmstudenten, und Kletzki, dem erfahrenen international bekannten Dirigenten, empfand er sehr stark: „Da hast Du eine Welt vor Dir und musst irgendwas finden, was dem gerecht wird.“²⁴ Die „Erleuchtung“, wie mit dieser Kluft innerhalb eines Films umgegangen werden könnte, kam ihm nachts: „Du musst dich möglichst weit zurücknehmen“ – und noch heute sagt Rudow über seine Filmarbeit: „Mein Ansatz ist, sich zurückzunehmen und dadurch dem anderen Raum zu geben. Mein Gerüst ist so weit und so abstrakt, dass die anderen sich einfügen können.“²⁵ In seinem Diplomfilm führte dies zu einem filmischen Extremismus: SCHAFFENS-PROZESS, der während Kletzki's Moskauer Proben entstand, wurde aus

²¹ E-Mail von Hans Wintgen an die Autorin, 29.3.2015.

²² Rudow und Wintgen produzierten in der DEFA-Kinderfilmgruppe zusammen WENN DIE ELTERN GELD VERDIENEN (1982), GUTE NACHT (1983), SCHUSTER (1983), GESCHIEDEN (1986) – allesamt Filme, die verboten wurden und die DDR-Öffentlichkeit nie erreichten.

²³ Vgl. Anne Barnert: *Mit Behutsamkeit. Hans Wintgens Filmbeobachtungen der DDR*. Berlin 2018, S. 83–97.

²⁴ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 9.1.2019.

²⁵ Ebd.

nur einer Kameraposition heraus gedreht – vom Bühnenhintergrund in Richtung Zuschauerraum auf Kletzki's Gesicht. Was der Film mit dieser Reduktion gewann, war eine genaue Wahrnehmung des Gesichtsausdrucks des Dirigenten: Drückte es während der Probenarbeit meist Härte und Zorn aus und spiegelte Kletzki's oft verletzenden Umgang mit den Musikern, war es nach gelungenem Spiel weich und gelöst. Für Rudow brachte dies eine prägende Erkenntnis: „Jeder Mensch hält den Widerspruch in sich. Das wurde mein Thema und ist es noch heute. Du musst von Deiner rauen und groben Technik weg und nur auf die Widersprüche achten. Das andere wird mir alles geschenkt.“²⁶ Nicht nur die Produktionsstrukturen in den Filmstudios „verletzen“, so könnte man mit Rudow formulieren, sondern auch die Technik, die „rau und grob“ sich zwischen die Menschen schiebt und ein womöglich näheres Miteinander verhindert.

Jürgen Rudow brachte in die Arbeit an GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK damit eine Haltung ein, in der er seine Kameratechnik vor allem als ein Hindernis betrachtete, frei und ungezwungen mit anderen Menschen kommunizieren zu können. Entsprechend vermied er es, sich während der Dreharbeiten im Raum hin und her zu bewegen, sich dem Regisseur und den Gesprächspartnern zu nähern oder sich von ihnen zu entfernen, sie zu umkreisen oder während des Gesprächs an anderer Stelle Zwischenbilder zu produzieren. Rudow war stattdessen bei den Gesprächen dabei. Er war inhaltlich ebenso vorbereitet wie der Regisseur, er war an den Antworten interessiert wie dieser und stellte auch selbst Fragen. Solche Interventionen, mit denen er im Film als Kameramann zum dritten Gesprächspartner wird, sind bei genauer Sichtung auch zu erkennen. Zwar ist die Tonqualität zuweilen schlecht und die Fragen sind aus den heute vorliegenden Fassungen oft entfernt. Dennoch ist hin und wieder zu erkennen, dass aus einem filmischen Zwiegespräch zwischen Regisseur und Interviewtem hier auch immer wieder die Begegnung von dreien wurde: Wenn die Gesprächspartner im Film nicht mehr Wintgen fokussieren, sondern ihre Sprechrichtung wechselt und sie sich in Richtung Kamera und damit Rudow wenden, dann sind dies erkennbar Momente, in denen Fragen des Kameramanns beantwortet werden.²⁷

Am Beispiel zweier derartiger Interventionen des Kameramanns ist ersichtlich, dass dies auch Veränderungen im Film mit sich brachte. Thema waren hier die „passive“ bzw. „aktive Sterbehilfe“ – passiv im Sinne der Ermöglichung eines „guten Todes“ in seinem natürlichen Verlauf, aktiv im Sinne des ärztlichen Eingreifens in diesen Prozess. Zum einen hatte Wintgen Oberärztin Wellm gefragt: „Könnten Sie sich vorstellen, an einer Klinik zu arbeiten, wo eigentlich eben nur Patienten hinkommen zum Sterben, wo Sie also keinerlei Erfolgserlebnisse in Richtung Heilung sehen, sondern nur den Leuten passive Sterbehilfe zu geben? [...] Wie machen Sie das, wie gehen Sie da vor [...] Sie wissen, einem Patienten

²⁶ Ebd.

²⁷ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 15.6.2018. Mit Dank für diesen Hinweis.

ist medizinisch nicht mehr zu helfen, und Sie helfen ihm zu sterben ...“²⁸ Und er hatte zum anderen die Frage an Stationsärztin Matthes gerichtet, ob sie sich vorstellen könne, „aktiv das Leben zu beenden“.²⁹ Beide Fragen führen im Film zu dialogischen, unsicheren Situationen, bei denen es den Gesprächspartnerinnen nicht mehr möglich ist, auf die Frage mit einer in sich geschlossenen, kohärenten Antwort-Rede zu reagieren. Es kommt stattdessen zur gemeinsamen Erarbeitung des Gedankens im Gespräch. In dieses greift bei beiden Gelegenheiten auch der Kameramann ein.

Bei der ersten Intervention reagiert Rudow auf ein Stocken und Zögern im Gespräch über den Tod, das sich in einer sprachlichen Irritation ausdrückt: Die Oberärztin gerät bei ihrer Antwort auf die Frage, was passive Sterbehilfe dem Sterbenden geben kann, in Unsicherheit über die unterschiedlichen Bedeutungen von „Trost“ und „Hoffnung“. Vor der Kamera halbnahe auf einem Hocker in einem der Klinikräume sitzend, bleibt ihre Antwort an Wintgens Nachfrage hängen, ob sie „Trost oder Hoffnung“ gäbe: „Trost oder Hoffnung In dem Trost liegt die Hoffnung drin, das können Sie gar nicht mehr Trost oder Hoffnung? ... Hoffnung. Ich gebe Hoffnung, und nicht nur Trost.“³⁰ An dieser Stelle greift Rudow mit der Frage ein, wie sie als Ärztin Menschen Hoffnung geben könne, von denen sie medizinisch sicher wisse, dass ihr Tod sehr bald eintreten werde? Im Film ist dieser Wechsel des Gesprächspartners aufgrund der schlechten Tonqualität akustisch kaum wahrnehmbar, an der Kopf- und Körperbewegung der Ärztin aber zu sehen: Sie beugt sich nach vorn und antwortet nun in Richtung Kamera – an Rudow gerichtet und damit auch an den Zuschauer. In der geschnittenen Originalfassung des Films, die sich nur schriftlich als Transkription erhalten hat, wird deutlich, dass mit dieser Ausweitung des Gesprächs zugleich auch die sozialen Rollen flexibler werden: Nachdem Rudow mit seiner plötzlichen Frage die festgelegten, professionellen Grenzen durchbrochen hat, befragt nun ihrerseits auch Oberärztin Wellm die Filmemacher. Mit Verweis auf die fachliche „Erfahrung“ der Ärztin weist Wintgens dies zurück, so dass sie sich auf ihre Rolle als ärztliche Autorität zurückverwiesen sieht, die eigene Unsicherheiten und Ungewissheiten verbergen sollte. Sie kommentiert dies mit: „Sie möchten es von mir wissen ...“.³¹

In einer anderen Situation des Films, bei der Rudow wiederum aus seiner Rolle als Kameramann heraustritt, ist Stationsärztin Matthes Gesprächspartnerin der beiden Filmemacher. Hier bietet die Ärztin von sich aus eine Erfahrung an, die den Hintergrund für eine Interpretation des „guten Todes“ geben kann. Wintgens Frage nach der aktiven Sterbehilfe führt zu einem verschlungenen, tastenden

²⁸ Die Frage ist im Film nicht mehr enthalten. Vgl. Transkript der Urfassung GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK (1985), S. 43. Privatbesitz Hans Wintgen.

²⁹ Ebd., S. 81.

³⁰ Zitiert nach dem Film.

³¹ Transkript, S. 45.

Gesprächsverlauf, in welchem die Ärztin zunächst feststellt, dass „man als Deutscher überhaupt in der Richtung sehr viele Skrupel“ hat und dass Euthanasie ja „guter Tod“ bedeute. Die Erfahrung „unserer deutschen Vergangenheit“ wird bei ihr zum Ausgangspunkt für ein Nachdenken über Sterben und Tod. Wintgen und Matthes erreichen dabei schnell einen Punkt, an dem diese Aktualisierung historischer Erfahrung auch politische Dimensionen erhält: Die Opfer der NS-Euthanasie gehörten noch in den 1980er Jahren zu denjenigen NS-Opfergruppen, die im öffentlichen Gedenken der DDR kaum vorkamen. Zudem spricht die Ärztin mehrmals von „unserer noch nicht bewältigten“ deutschen Vergangenheit, wobei das Pronomen „unsere“ deutlich auf die DDR-Gegenwart zielt. Dieser Tabubruch, der die antifaschistische Selbstgewissheit der DDR in Frage stellt, blieb in der öffentlich nicht zugänglichen Langfassung des Filmes erhalten, wurde aus den Kurzfassungen aber, die 1987 für ärztliche Lehrzwecke hergestellt wurden, ohne Wissen der Filmemacher entfernt.³²

Ein Teil des Gesprächs mit Stationsärztin Matthes gehört zu denjenigen Sequenzen, die Wintgen zum Schutz der Gesprächspartner aus dem originalen Filmmaterial entfernte. Dieser Schnitt setzt bei Matthes' Bemerkung zur aktiven Sterbehilfe ein: „Und auch die Angst dabei, dass man solche Dinge missbrauchen könnte, immer noch missbrauchen könnte.“³³ Wintgen erklärt in seiner Antwort diesen Gedanken des auch gegenwärtig noch möglichen Missbrauchs der aktiven Sterbehilfe zum zentralen Argument gegen diese und zum Ergebnis des gemeinsamen Gesprächs – „Das ist es, letztendlich, glaube ich“. Er wird von der Ärztin bestätigt: „Ja, denn wer will jetzt letztendlich entscheiden, ob das Leben wirklich zu Ende sein muss?“³⁴ Der Einwurf des Kameramanns steht nun am Ende dieser geschnittenen Sequenz, ist also ebenfalls nur in der Transkription nachzulesen. Jürgen Rudow fragt hier nach: „Und wenn Lebensqualität eingeschränkt wird ...?“³⁵ Er widerspricht damit nicht der historischen Erfahrung und ihrer Interpretation als aktuelle Verantwortung selbst, sondern sie wird von ihm an der Gegenwart des individuellen Sterbens erprobt. Rudow knüpft damit an den Widerspruch an, dass die Ärztin unterlassene Behandlungen von Sterbenden zuvor in bestimmten Fällen bejaht – etwa wenn es keine Hilfe mehr gebe oder die „ganze Situation [...] entwürdigend“ würde – und im Grunde als nicht sehr verschieden von aktiver Sterbehilfe bezeichnet hatte.³⁶ Der Einwurf des Kameramanns verweist hier auf den schmalen Grat, der zwischen aktiven und passiven Handlungsweisen in der Sterbehilfe besteht und der Mitte der 1980er Jahre in der DDR besonders

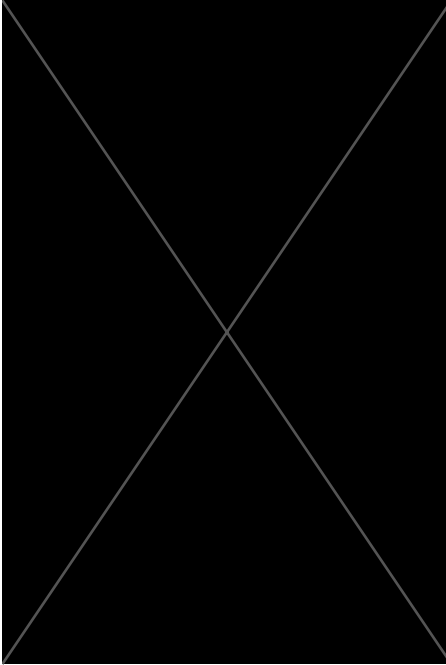
³² Zur Zensurgeschichte des Films vgl. Barnert: *Mit Behutsamkeit*, S. 83–97 sowie Barnert (Hg.): *Filme für die Zukunft*, S. 122–125. Dort zum Entstehungskontext „Staatliche Filmdokumentation“ allgemein, S. 29–157.

³³ Transkript, S. 82.

³⁴ Transkript, S. 82.

³⁵ Ebd., S. 84.

³⁶ Ebd., S. 82.



Jürgen Rudow 1980 in Sibirien, Region Jakutien

drängend war: Die Ärzte waren mit ihren Entscheidungen allein gelassen, da es keine öffentliche Debatte zur Sterbehilfe gab, da die offizielle Medizinethik die ärztliche Pflicht zur Lebenserhaltung strikt auch in Grenzsituationen vertrat und „Patientenwohl oder -wille [...] in dieser Frage [als] nachrangig“ galt.³⁷

In der Autorschaft des Kameramanns hatte Peter Badel die Chance gesehen, dass Film „möglichst viele Wirklichkeitserfahrungen“ in sich aufnehmen könne.³⁸ In *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* weitet sich der Film vor allem um die professionellen und biographischen Erfahrungen des Kameramanns Jürgen Rudow. Die Erweiterung betrifft aber auch die Rolle des Zuschau-

ers: Am Kamerablick der Ärztin in der oben besprochenen Sequenz ist trotz des Schnittes noch zu erkennen, dass an dieser Stelle eine Frage des Kameramanns beantwortet wird. Die Blickrichtung ändert sich und damit die Gesprächskonstellation des Films, denn mit dem Blick auf die Kamera und den Kameramann wird zugleich auch der Zuschauer fokussiert. Aufgrund des Schnittes ist diesem zwar der Grund für die plötzliche Ansprache entzogen; auch das im ursprünglichen Filmmaterial vorausgegangene, so wichtige Gespräch über die Gefahr des aktuellen Missbrauchs der Sterbehilfe bleibt ihm vorenthalten. Dennoch hat sich eine Spur zum verschwundenen Diskurs hin erhalten: Was bleibt, ist der vom Kameramann hervorgerufene, plötzliche Kamerablick der Ärztin auf den Zuschauer und seine aktivierende Kraft. In diesem liegt die Aufforderung, sich angesprochen zu fühlen, nachzuforschen, und der Frage des Films, wie eine Gesellschaft mit Tod und Sterben umgehen will, die nötige öffentliche Debatte zu verschaffen.

³⁷ Andrea Quitz: Moralische Fragen von Sterben und Tod. Medizinethik der DDR im Dienst des Marxismus. In: Andreas Frewer, Rainer Ericas (Hg.): *Medizinethik in der DDR. Moralische und menschenrechtliche Fragen im Gesundheitswesen*. Stuttgart 2015, S. 145–162, hier S. 149.

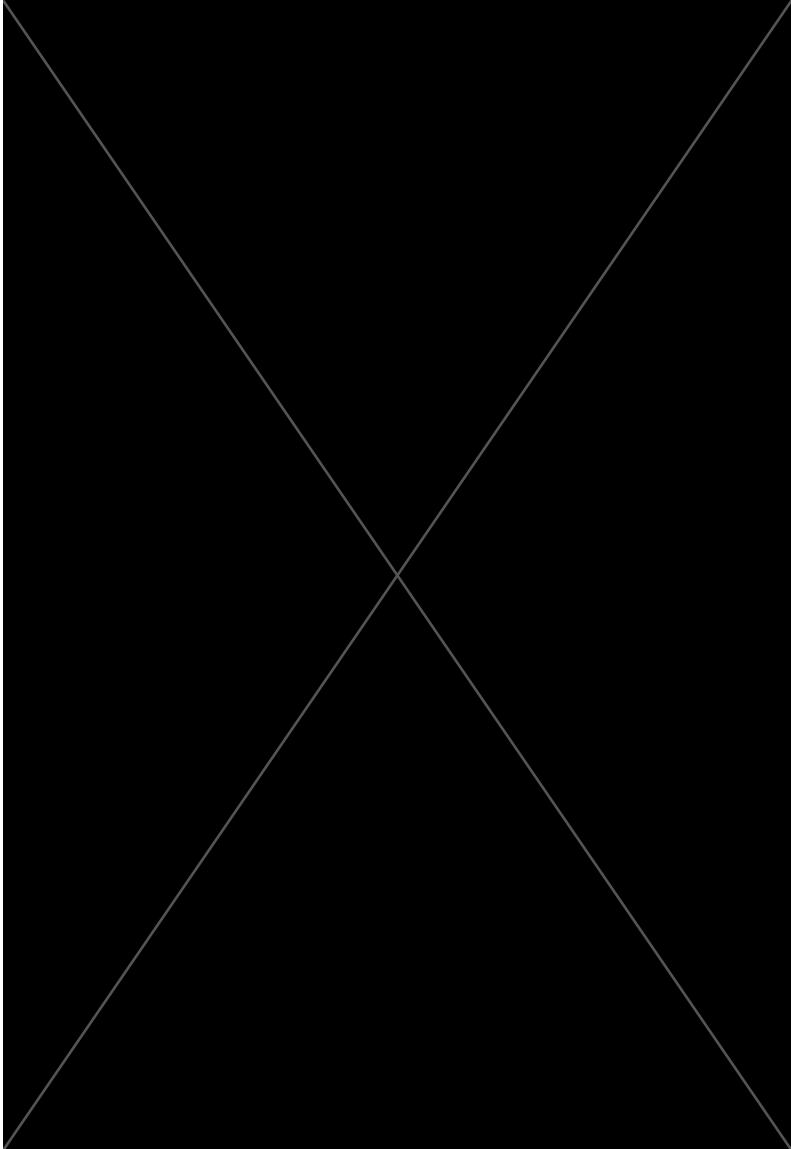
³⁸ Badel: *Letzen Endes*, S. 186.

Was kann schließlich unter der „Miturheberschaft“ des Kameramanns in *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* verstanden werden? Zum einen gründet sie in Rudows Selbstverständnis als Regiekameramann und als einziger Filmmacher der DEFA, der sich der Visuellen Anthropologie verpflichtet fühlte – ein Selbstverständnis, das durch jahrelange Aufenthalte in der UdSSR und durch internationale Kontakte geprägt worden war. Zum anderen zeigt sie sich in der intensiven Zusammenarbeit von Regisseur und Kameramann, die Rudows Beitrag zum Film erst ermöglichte. Beides trug dazu bei, verschiedene, aber gleichberechtigte Erfahrungen und Sichtweisen in den Film aufzunehmen. Rudows Ziel, mit ethnographischen Filmen „völkerverbindend“ zu wirken, gegenseitiges Verständnis und „Frieden“ zu stiften, wurde in *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* zur Arbeit am Tabu: Das Lebensende wird ‚ethnographisch‘ erkundet, indem es als scheinbar Fremdes und Fernliegendes als etwas Nahes und dem eigenen Leben Zugehöriges betrachtet wird. *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* gleicht aber nicht nur einer ethnographischen Forschungs- und Entdeckungsreise in die ausgegrenzte Wirklichkeitserfahrung von Sterben und Tod. Die Arbeit am Film war auch ein Test, bis zu welchem Punkt der Kameramann als unmittelbarer Stellvertreter des Zuschauers an der Entstehung eines Films gleichberechtigt beteiligt sein könnte. Rudow, der sich stets für Widersprüche interessiert hatte, stand hier schließlich selbst vor einem, als seine Mitarbeit aufgrund der Produktionsstrukturen an der Tür des Schneideraums endete: „Auf einmal war ich draußen.“³⁹

GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK

Deutsche Demokratische Republik 1984–85 / Produktion: Staatliche Filmdokumentation (SFD), Berlin (Ost) / Regie, Ton: Hans Wintgen / Drehbuch: Hans Wintgen, Jürgen Rudow / Kamera: Jürgen Rudow / Schnitt: Gisela Tammert
Kopie: Bundesarchiv, 16mm, s/w, 1737 Meter, 159 Minuten

³⁹ Jürgen Rudow im Gespräch mit der Autorin, 22.6.2018 und 6.5.2019.



Eine kleine Liebesgeschichte in der Baustellenhauptstadt Berlin: Bauarbeiter Alex (Andreas Schmidt) mit den Prostituierten Svetlana (Tamara Simunovic) und Ruth (Kathleen Gallego Zapata), und beim Werkzeugdiebstahl (alle Fotos: Deutsche Kinemathek)

Frederik Lang

Berliner Dogma-Film mit Lebensfreude

Eoin Moores PLUS-MINUS NULL (1998)

Wiederentdeckt 277, 3. Mai 2019

Berlin, Potsdamer Platz, Ende der 1990er Jahre: Kaum ein Ort steht zu diesem Zeitpunkt stärker für den Wandel der Stadt. Das umfangreiche Baugeschehen, vor allem im einstigen Niemandsland der Berliner Mauer, dient zahlreichen Filmen als Thema wie als Hintergrund. Dokumentarische Arbeiten wie Hubertus Siegerts *BERLIN BABYLON* (1996–2001) arbeiten mit spektakulären Aufnahmen und metaphorischen Überhöhungen einer vermeintlich dem Untergang geweihten Stadt. In seinem Experimentalfilm *80.000 SHOTS* (1999–2002) fixiert Manfred Walther das Baugeschehen des wuchernden Potsdamer Platz in Zeitrafferaufnahmen aus der Mitte des Geschehens heraus. „Der Potsdamer-Platz-Baugrubenfilm ist en vogue“¹, ist in einer Rezension zum Kinostart des Spielfilms *PLUS-MINUS NULL* zu lesen, in einer anderen wird der „Berlin-ist-eine-Baustelle“-Film gar in den Rang eines Genres erhoben.² Die Baustelle ist in den Spielfilmen oftmals auch ein Sinnbild für mit der sich wandelnden Stadt einhergehende zwischenmenschliche Schwierigkeiten, Umbrüche und Neuanfänge. Wolfgang Beckers eher glatt und sozialromantisch gehaltener Erfolgsfilm *DAS LEBEN IST EINE BAUSTELLE* (1996) übernimmt sie gar in den Titel. In so unterschiedlichen Filmen wie *NACHTGESTALTEN* (1999) von Andreas Dresen oder *ANGEL EXPRESS* (1999) von R. P. Kahl dient Berlin als schmutziger Hintergrund für Episoden mit mehr oder minder kaputten Gestalten. In „Szene-Filmen“ wie Oskar Roehlers *SILVESTER COUNTDOWN* (1997) und *GIERIG* (1999) oder *FANDANGO* (2000) von Matthias Glasner rückt hingegen das in den Freiräumen der Stadt wuchernde Nachtleben in den Vordergrund.

An der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) gibt Direktor Reinhard Hauff in dieser für die Filmhochschule schwierigen Umbruchszeit die Losung „Low Budget – High Energy“ aus – und auch dort entstehen mehrere ästhetisch ambitionierte Filme, die sich die im Wandel begriffene Stadt zu eigen machen. Der koreanische Student Whang Cheol-Mean dreht seinen Abschlussfilm *FUCK HAMLET* (1996) über die Suche einer jungen Frau nach einem Freund auf schwarz-weißem 16mm-Material. Die Stadt mit ihren Brachen und nutzlos gewordenen Gebäuden ist hier bevölkert von driftenden Hippies, armselig wirkenden Studentendemos und einer selbstbezogen zerfasernden Kunst- und Kulturszene,

¹ Daniela Pogade: Die Heillosigkeit des Ortes. *PLUS-MINUS NULL*: Endlich ein Berlin-Film, der frei von Hauptstadtwerbung ist. In: *Berliner Zeitung*, 30.3.2000.

² Im: Berlin ist immer noch Baustelle. In: *Kölner Stadtanzeiger*, 29.4.2000.

die die Freiräume auszunutzen weiß, die nach dem Ende der DDR vor allem in Ost-Berlin entstanden. Es ist ein Nachwendestadtporträt aus einer eigenwilligen Außenperspektive, durchsetzt von amüsanten Cameo-Auftritten der (gefühl) gesamten koreanischen Community Berlins.

Beinahe zeitgleich entwerfen Regisseur Ed Herzog und sein Kameramann Sebastian Edschmid in *KU'DAMM SECURITY* (1997) ein auf 35mm-Film festgehaltenes West-Berlin, das in Bild- und Farbgestaltung dem Hong Kong in den frühen Filmen von Wong Kar-Wai ähnelt. Mario Mentrup spielt darin einen Hochstapler und Möchtegernwachmann, der die West-Berliner Einkaufstempel von Europa-center bis Ku'damm Eck unsicher macht, mit eiserner Faust in der verkommenen Stadt aufräumen will und sich an seiner Macht ergötzt.

PLUS-MINUS NULL wiederum erzählt eine einfache (Liebes-)Geschichte dreier Außenseiter: „Die Geschichte spielt sich vor der Kulisse der Baustellenhauptstadt Berlin ab. Aus dem Dreck der Baustellen entsteht der neue, saubere, kalte Regierungssitz, eine Metropole der offenen Wunden aus der ‚Ratten‘ wie Schwarzarbeiter und Huren herausgefegt gehören.“³ Gedreht wurde *PLUS-MINUS NULL* mit zwei kleinen digitalen Videokameras und für die Festival- und Kinoauswertung schließlich mit einer 35mm-Kamera von einem Monitor abgefilmt. Neben der bemerkenswerten Ästhetik, die sich aus der Vermischung von digitalem und analogem Filmbild ergibt,⁴ bieten die kleinen Videokameras auch für die Dreharbeiten auf den nächtlichen Straßen und Baustellen der Stadt ganz andere Möglichkeiten für einen dokumentarischen Gestus beim Filmemachen und in Bezug auf die Arbeit mit Schauspielern.

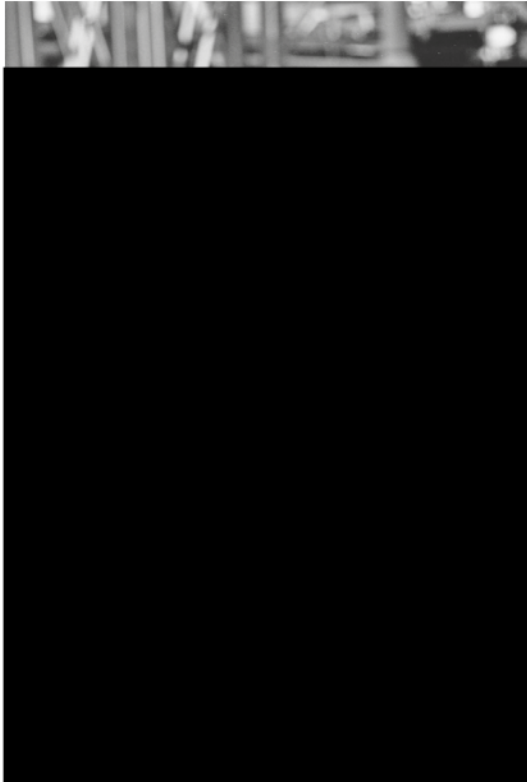
Stinknormale Leute. Erdacht wurde *PLUS-MINUS NULL* von Eoin Moore: 1968 in Irland geboren und dort aufgewachsen, kam Moore Ende der 1980er Jahre nach Berlin. Ab 1991 studierte er an der dffb. *PLUS-MINUS NULL* ist sein Abschlussfilm, im Frühjahr 1997 konzipiert und finanziell vom ZDF mit 24.000 DM unterstützt. Ein Ausgangspunkt für den Stoff wie die Arbeitsweise war für Moore die Begegnung mit dem britischen Regisseur Mike Leigh, der im Frühjahr 1997 an der dffb zu Gast war. In einem mit dem Arbeitstitel AZ.97-1 überschriebenen Exposé schreibt Moore, dass er seinen Abschlussfilm ohne Drehbuch herstellen möchte, er soll – nach einer Äußerung Leighs – „wie ein Gemälde entstehen“. Fest steht, dass es ein Spielfilm von etwa 50 Minuten werden soll, gedreht in Berlin an ca. sieben Tagen im August 1997 und auf dem damals recht neuen Video-Format Mini DV.⁵

³ Schriftgutarchiv Deutsche Kinemathek (DK): Exposé: AZ.97-1 (Arbeitstitel [von *PLUS-MINUS NULL*]; 1997), F37978_N30158_dffb 3/3.

⁴ In der 2016 vom Medienboard Berlin-Brandenburg geförderten und von der Deutschen Kinemathek durchgeführten Digitalisierung geht dieser Look nach Aussage von Kameramann Bernd Löhrr leider verloren (Gespräch mit dem Autor, 3.5.2019 im Zeughauskino).

⁵ Vgl. Exposé: AZ.97-1.

Inhaltlich und in Bezug auf seine Figuren versucht sich Moore vom populären deutschen Film abzusetzen: Als Figuren sollen keine „Anwälte, Intellektuelle, coole Typen oder Superweiber [...] am Schreibtisch erfunden werden“.⁶ Die Referenz sind stattdessen die Filme von Leigh, Ken Loach oder dem Kollektiv Amber Films, sozialkritischesritisches britisches Kino, in dem „stinknormale Leute, Arbeiter, Briefträger, Taxifahrer,“ die „Helden“ sind.⁷ Ähnlich wie seine Vorbilder möchte Moore die „Figuren, ihre Welt und ihre Geschichte in Zusammenarbeit mit den Darstellern entwickeln, modellieren, entstehen lassen,“ eine Arbeitsmethode, die Leigh bei seinem Besuch an der dffb vorgestellt hatte.⁸



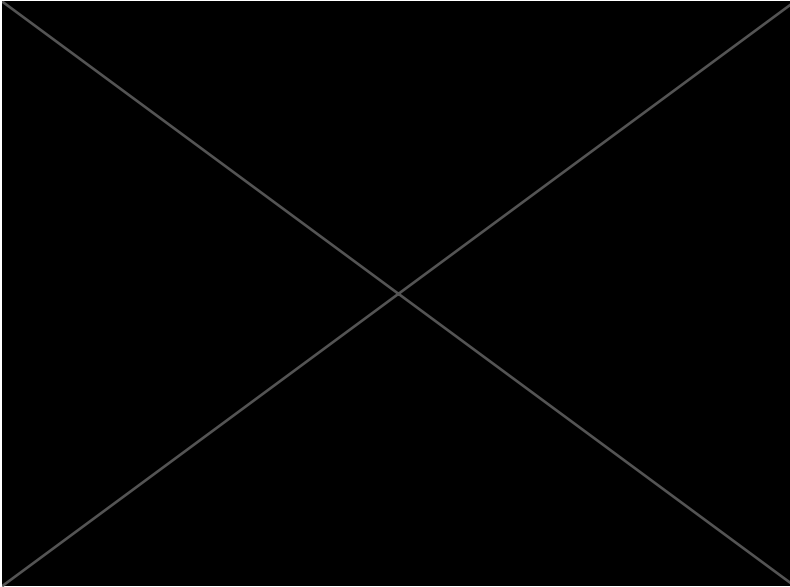
„Alex, wie der Platz“ (Andreas Schmidt)

Formuliert ist zunächst nur ein „Skelett der Charaktere und der Geschichte“ mit zwei Hauptfiguren: Ein von Frau und Kind getrenntlebender, verschuldeter Bauarbeiter, Schwarzarbeiter und Gelegenheitsdieb trifft auf eine osteuropäische Prostituierte. Daraus entwickelt sich eine Art Beziehung. Im ersten Exposé ist das Ganze deutlich plakativer beschrieben als es im fertigen Film sein wird – von

⁶ Ebd.; Zu Mini DV vgl. Museum of Obsolete Media. URL: <https://obsoletemedia.org/minidv/> (letzter Zugriff: 18.8.2019).

⁷ o. V.: Die Faszination der Wirklichkeit. Ein Interview mit Eoin Moore. In: Pressematerial Piffi Medien zum Kinostart von PLUS-MINUS NULL. URL: http://www.piffi-medien.de/plus_minus_null/download/plus_interview.pdf (letzter Zugriff: 18.8.2019).

⁸ Exposé: AZ.97-1.



Svetlana und Alex: Kennenlernen ...

der darin erwähnten Schleuserbande, bei der sie Schulden begleichen muss, ist später nie mehr die Rede und auch die Beziehung, die sich zwischen den beiden entwickelt, ist im fertigen Film deutlich differenzierter dargestellt.⁹

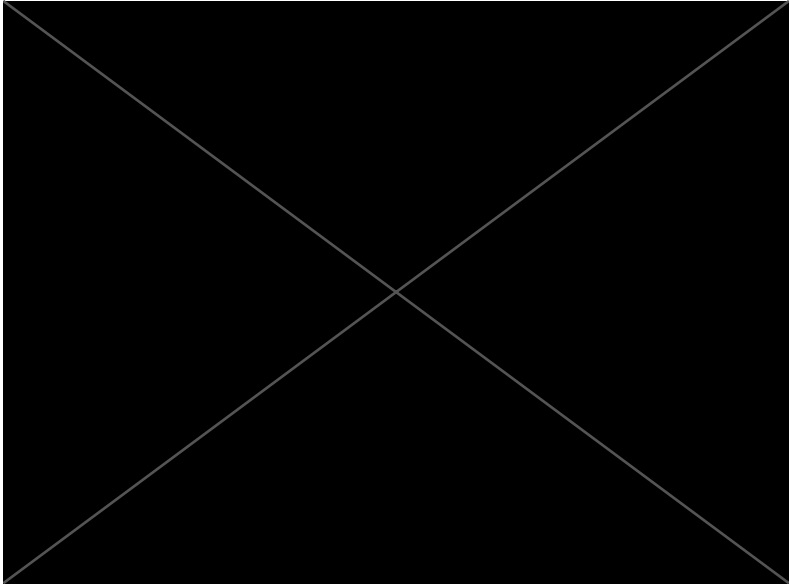
Fest steht bereits der Hauptdarsteller Andreas Schmidt als Bauarbeiter Alex. Moore und Schmidt hatten zuvor schon bei zwei Übungsfilmen zusammengearbeitet. Für den 2017 verstorbenen Schmidt, der seit den 1980er Jahren als Schauspieler und Musiker aktiv war, ist es die erste Hauptrolle. Gemeinsam wollen Moore und Schmidt zunächst in Improvisationen „aus den dunklen Stellen unserer eigenen Biographien und aus Charakterzügen verschiedener Typen, die wir kennen“, eine Figur entwickeln.¹⁰ Anschließend geht es darum, eine Darstellerin für die Prostituiertenfigur zu finden.

In einem Zwischenbericht vom 15. Juli 1997 als Ergänzung zum Exposé sind daraus zwei weibliche Hauptfiguren geworden und auch die Darstellerinnen stehen zu diesem Zeitpunkt bereits fest: Tamara Simunovic wird die bosnische Prostituierte Svetlana spielen, Kathleen Gallego Zapata die aus dem Osten Berlins stammende Prostituierte Ruth, eine zusätzliche Figur, die sich im Laufe der Proben und Recherchen herauskristallisiert hatte.¹¹ Für alle drei sind nun auch

⁹ Ebd.

¹⁰ o. V.: Die Faszination der Wirklichkeit.

¹¹ DK: Zwischenbericht vom 15.7.1997 als Ergänzung zum Exposé, F37978_N30158_dffb 3/3.

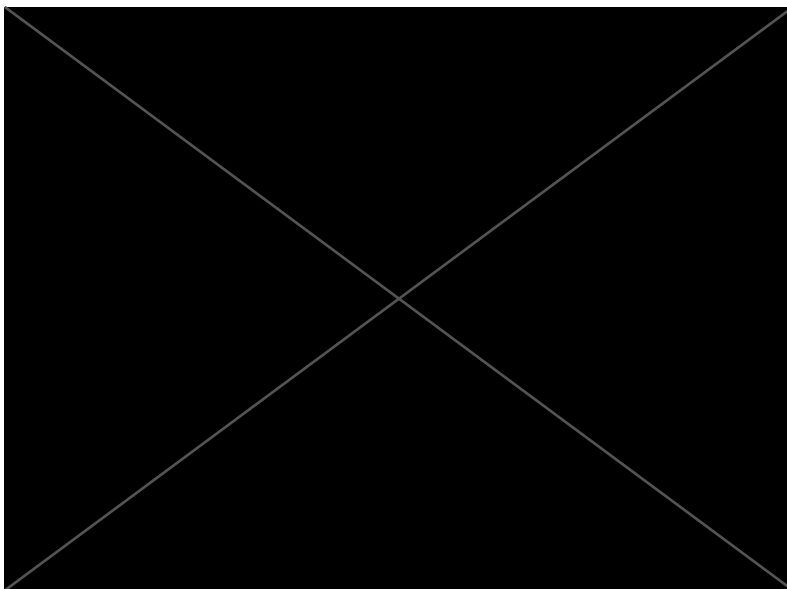


... und Abschied im Streit

ausführliche Biografien und Vorgeschichten ausformuliert worden, die im fertigen Film aber nicht zur Sprache kommen. Mike Leigh nennt dies laut Moore „den Eisberg einer Figur bauen.“ Im Film sieht man nur die Spitze, nur einen kleinen Teil dessen, was man entwickelt hat und was in der Figur steckt“.¹²

Svetlana ist nun als Kriegsflüchtling nach Deutschland gekommen, doch ihre Duldung läuft in Kürze ab. Tagsüber arbeitet sie als Friseurin, nachts seit kurzem auf dem Straßenstrich an der Kurfürstenstraße. Dort steht auch Ruth, die früher in einem Kindergarten gearbeitet hat und, wie sie immer wieder betont, auf eine Umschulung wartet. Die Zwischenzeit überbrückt sie auf dem Straßenstrich, doch das Provisorium ist längst zur Gewohnheit geworden. Alex – „wie der Platz“, stellt er sich im Film vor – lebt getrennt von seiner Frau und der dreijährigen Tochter Zoe (Zoe Moore, die Tochter des Regisseurs). Derzeit wohnt er in einem Container auf der Baustelle und bessert seinen Lohn auf, indem er nachts Werkzeug klaut und weiterverkauft. Laut Exposé stammt er aus West-Berlin, wie auch sein Darsteller Andreas Schmidt, der im Märkischen Viertel aufgewachsen ist. Im Film ist dies nicht eindeutig zu erkennen. Es wird eher der Anschein erweckt, er sei Ost-Berliner, denn er fährt einen Trabi und besucht Ex-Frau und Tochter erkennbar an der umliegenden Bebauung in Ost-Berlin.

¹² o.V.: Die Faszination der Wirklichkeit.

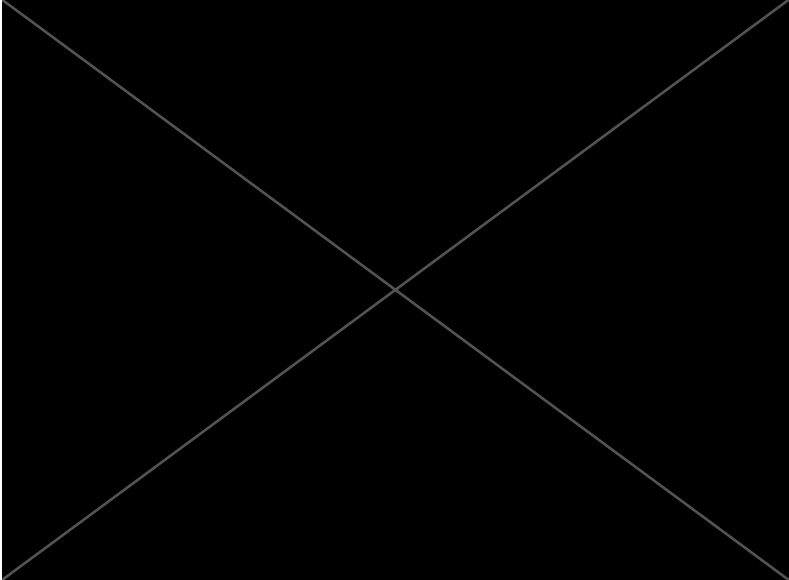


Alex und Ruth beim Renovieren von Ruths Badezimmer

Bei einer nächtlichen Fahrt durch die Stadt wird er auf Svetlana – die sich auf dem Strich „Maria, wie die Jungfrau“ nennt – aufmerksam, die gerade von einem Mochteternzuhälter (Kameraassistent Charlie Lézin) bedrängt wird. Alex gibt sich als Zivilstreife aus und geht dazwischen, eine zunächst zaghafte, später leidenschaftliche Liebesbeziehung entsteht. Immer öfter sehen sie sich bei oder nach der Arbeit, im Baucontainer, im Flüchtlingsheim oder in der Kneipe „Dill-Gurke“ direkt am Straßenstrich. Für Svetlana stellt Alex eine Möglichkeit dar, in Deutschland zu bleiben – dass er noch verheiratet ist und sie deswegen nicht durch Hochzeit vor der Abschiebung bewahren kann, verschweigt er viel zu lange. Unterdessen hat auch zwischen Alex und Ruth eine amouröse Annäherung stattgefunden, die in den Plan mündet, dass Ruth aus der Prostitution aussteigt und sie gemeinsam einen Imbisswagen kaufen und betreiben.

In der Ergänzung zum Exposé ist bereits ausgeführt, wie der Film für die beiden weiblichen Hauptfiguren enden wird: Svetlana geht nach Ablauf ihrer Duldung zurück nach Bosnien, „der Abschied tut richtig weh“. Ruth lässt Alex abblitzen und wird weiter auf den Strich gehen, „wir verstehen inzwischen, daß sie den Ausstieg nie schafft“. „Was mit Alex wird?“ schreibt Moore: „Dafür lasse ich mir gerne eine Woche mehr Zeit.“¹³

¹³ Zwischenbericht vom 15.7.1997.



Svetlana auf dem Weg zurück nach Bosnien

Im fertigen Film wird Alex viel zu spät bewusst, was er an Svetlana hatte. Er startet einen Versuch, sie im Flüchtlingsheim abzufangen und gemeinsam mit ihr nach Bosnien zu gehen. Doch sie ist bereits am S-Bahnhof, wie in einer Parallelmontage zu sehen ist, und Alex findet nur noch ihr leeres Zimmer vor. Am Ende heuert er auf einer neuen Baustelle an und wird wieder im Container wohnen, direkt neben dem Werkzeuglager(!): Er ist nur einige hundert Meter weitergezogen, von der Baustelle des Technikmuseums am Landwehrkanal zum entstehenden Sony Center am Potsdamer Platz.

Bereits in einer früheren Szene hatten Ruth und Alex staunend am Rande des Lochs gestanden, aus dem bald das Sony Center herauswachsen wird: Alex: „Gigantisch, wa?“ Ruth: „Wie das wohl alles aussehen wird, wenn es fertig is, wa?“ Alex: „Groß“ Ruth: „... und sauber“ Alex: „Sehr groß und sehr sauber.“ Ruth: „Da müssen wir uns aber schick machen, wa, wenn ma da einkaufen gehen, sonst lassen uns die Ärsche da nich rin.“

Lars von Trier, John Cassavetes, MTV. Den visuellen Stil seines geplanten Films beschreibt Moore als „mutig, frei, unpräntentiös.“ Die Kamera soll dokumentarisch auf das Spiel der Darsteller reagieren, „Inhalt und Atmosphäre stehen im Vordergrund. ‚Schöne‘ Bilder sind willkommen, doch nur ein Bonus.“¹⁴

¹⁴ Ebd.

Laut erstem Exposé soll die erfahrene französische Kamerafrau und dffb-Dozentin Sophie Maintigneux die Kamera führen. Da sie aus Termingründen verhindert ist, übernimmt schließlich der dffb-Absolvent Bernd Löhr. Löhr hatte bereits bei Kurzfilmen und der B-Roll von Tom Tykwers *LOLA RENNTE* (1998) Erfahrungen mit Mini DV gemacht. In einigen Szenen führt Regisseur Moore eine zweite Videokamera.

Gedreht wird zwischen dem 28. Juli und 16. August 1997. Laut Drehplan sind es neun Drehtage, in diversen Presseartikeln ist später von elf Drehtagen die Rede.¹⁵ Löhr berichtet zudem von zwei Nachdrehs im Herbst und Winter, nach den ersten internen Rohschnittvorführungen an der dffb. Dazu gehören mehrere den Film strukturierende Sequenzen, in denen Alex aus einer Telefonzelle heraus Geld aufzutreiben versucht, umkreist von der Kamera und in rhythmisierten Montagefolgen aufgelöst.¹⁶

Die Dreharbeiten finden größtenteils zwischen den Baustellen am Potsdamer Platz und dem Straßenstrich Kurfürstenstraße statt, an dem sich damals auch die real existierende Kneipe „Dill-Gurke“ befand, ebenso wie der Gebrauchtwagenhandel Bülowstraße Ecke Frobenstraße, bei dem sich Alex und Ruth den Imbisswagen anschauen. Hinzu kommen weitere Drehorte wie die Oberbaumbrücke, der Frisörsalon und der Spielplatz im Prenzlauer Berg, das Flüchtlingsheim, ein Dach auf dem Gebäude Karl-Marx-Allee 117 oder Ruths aus mehreren Privatwohnungen zusammengesetzte Wohnung (das Bad, in dem Alex eine Wand einreißt, ist das Bad von Kameramann Bernd Löhr, der zum Zeitpunkt der Dreharbeiten renovierte).¹⁷

Gedreht wird meist in langen und durchgespielten Takes, die Darsteller improvisieren die Dialoge innerhalb der Szenen. Vor allem Schmidt und Gallego Zapata glänzen mit viel schnoddrig-trockenem Alltagswitz, wie direkt von der Straße – beide haben langjährige Erfahrungen mit Improvisationstheater. Simunovic gelangen berührende wie erschütternde Momente in der Rolle der von Leidenschaft, Ambitionen und politischen wie ökonomischen Zwängen getriebenen Svetlana, während Schmidt mit viel Körpereinsatz und feinen Gesten die unter einer betont lässigen Schale verborgene Unsicherheit seiner Figur zum Ausdruck bringt.¹⁸

¹⁵ Drehplan, DK: F37978_N30158_dffb 3/3.; vgl. u.a. Pogade: Die Heillosigkeit des Ortes; Cha: Klein, aber fein. PLUS-MINUS NULL. Aus einem rohen Leben. In: *Stuttgarter Zeitung*, 27.4.2000; Gunnar Lützwow: Sei schlau und klau. Wie man sich als Loser durchs Neue Berlin wurschtelt: PLUS-MINUS NULL. In: *Berliner Morgenpost*, 30.3.2000.

¹⁶ Löhr per E-Mail am 15.5.2019 und im Gespräch mit dem Verfasser am 3.5.2019 im Zeughauskino.

¹⁷ Ebd. und Auflistung der Drehorte, DK: F37978_N30158_dffb 3/3.

¹⁸ In einer der nächtlichen Kneipenszenen in der „Dill-Gurke“ greift er zudem zur Gitarre und spielt das von ihm für den Film komponierte Lied *Harte Männer weinen*. Schmidt hatte in den 1980er Jahren in der „wilden Kneipenband“ (Löhr per E-Mail am 15.5.2019) Lillis große Liebe gespielt, die er schließlich nach einer unveröffentlichten LP für die Schauspielerei

Bei Fahrtaufnahmen durch die nächtliche Stadt, den Baustellen und dem Straßenstrich gelingen direkte und dokumentarisch anmutende Bilder: Mit den kleinen Kameras fällt man als Filmteam kaum auf.¹⁹ Was laut Löhr für die Darsteller zunächst befremdlich wirkte, ist für ihr Spiel letzten Endes aber sehr befreiend und wirkt sich auch auf die Anmutung des Films aus: „Die Drehere sollen soweit wie möglich nicht durch gestelltes Licht verfremdet werden“, schreibt Moore bereits im Exposé, „ich nehme gerne ein wenig schmeichelhaftes Licht in Kauf, wenn es der Authentizität



Regisseur Eoin Moore mit einer der beiden Mini-DV-Kameras SONY VX 1000

dient. (Die Digital Video Kameras sind erstaunlich lichtstark und kommen mit trüber Kneipen- oder Straßenbeleuchtung gut zurecht.)²⁰

aufgegeben hat. Wie Schmidt sich später in einem Interview erinnert: „Das war deutscher Country, damit sind wir als unerfolgreiche Band durch kleine Clubs gezogen. Mit viel Glück kriegten wir 300 bis 500 Mark Gage, dafür waren wir dann mit Auf- und Abbau gute fünf Stunden beschäftigt. Da ist mir die Entscheidung für die Schauspielerei nicht schwergefallen.“ o.V.: „Wir sind doch alle ein bisschen Gurki“. In: *Neue Osnabrücker Zeitung*, 18.4.2008. Online-Ausgabe (aktualisiert 6.7.2010): <https://www.noz.de/archiv/vermishtes/artikel/196943/wir-sind-doch-alle-ein-bisschen-gurki> (letzter Zugriff: 15.5.2019).

¹⁹ Löhr beruft sich bei seiner Arbeitsweise auf Dokumentarfilme des Direct Cinema, speziell D. A. Pennebakers *DAYBREAK EXPRESS* (USA 1953) und *DON'T LOOK BACK* (USA 1967); Löhr per E-Mail am 15.5.2019.

²⁰ Exposé: AZ.97-I.

Mitunter muss Kameramann Bernd Löhrr allerdings an die Grenzen der Technik gehen und das Bild massiv aufhellen, was zu sehr grobem digitalen Korn führt.²¹ Einige Fahraufnahmen durchs nächtliche Berlin, vorbei an der Wertheim-Brache am Leipziger Platz hin zu den Baugruben am Potsdamer Platz ähneln mit ihren verwischten Bewegungen den Filmen von Wong Kar-Wai oder *KU'DAMM SECURITY* – allerdings ohne deren ins Extreme gesteigerte Farben zu übernehmen. Vermutlich sind es solche Aufnahmen, die Moore bereits im Exposé angedacht hatte, wenn er schreibt: „Ich werde nicht vor ungewöhnlichen Perspektiven oder sinnvollen Effekten zurückschrecken. Alles darf, nichts muß sein.“²²

Pate standen für ihn denn auch „Lars von Trier, John Cassavetes, MTV“²³: Die Videoclips aus dem Musikfernsehen in Hinblick auf Ästhetik und rhythmisierte Montage zur mitunter treibenden Musik; Cassavetes für die Improvisation, Schauspielführung, Figurenentwicklung und den direkten Dialogwitz; von Trier für die unversöhnliche Auflösung der Geschichte und den visuellen Stil, der bereits die von ihm mitinitiierte Ästhetik der Dogma 95-Bewegung umsetzt. Die beiden ersten Dogma-Filme *FESTEN* von Thomas Vinterberg und von Triers *IDIOTERNE* entstehen beinahe zeitgleich mit *PLUS-MINUS NULL*, haben im Mai 1998 in Cannes ihre Premiere und kommen 1999 in die deutschen Kinos.²⁴

Kinostart ohne Radiohead. Im Frühjahr 1998 ist *PLUS-MINUS NULL* fertiggestellt. Aus den geplanten 50 Minuten sind nun etwas über 80 geworden, weshalb das ZDF seinen Anteil von 24.000 auf 32.000 DM erhöht. Das entspricht in etwa der Hälfte der Produktionskosten, ohne die zurückgestellten Gagen von Darstellern und Team.²⁵

Am 24. März 1998 geht eine Einladung vom Filmfest München an der dffb ein. Für die Festivalpremiere muss nun eine 35mm-Kopie hergestellt werden:²⁶ „Da Ausbelichtungen mit dem ARRI-Laser 1998 noch exorbitant teuer waren“, wurde der Film nach Angaben von Bernd Löhrr „von einem Studiomonitor mit einer

²¹ Löhrr per E-Mail am 15.5.2019: „Das für den Dreh verwendete Modell aus der ersten Generation der Mini-DV-Kameras (SONY VX 1000) war leider sehr lichtschwach. Das hatte seine Ursache sowohl in den fest verbauten Zoom-Objektiven als auch in dem neu entwickelten miniaturisierten 3CCD-Sensor. Im Telebereich fiel die Lichtstärke der Optiken zudem extrem stark ab. Da fast alle Aufnahmen auf dem Straßenstrich nur mit langer Brennweite gedreht werden konnten, um die normalen Abläufe dort nicht zu stören, mussten Kompromisse in der Bildqualität hingenommen werden.“

²² Exposé: AZ.97-I.

²³ Ebd.

²⁴ Zu den „Keuschheitsgeboten“ von Dogma 95, der Arbeitsweise und Rezeption der ersten Filme, vgl. Jana Hallberg, Alexander Wewerka (Hg.): *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin 2001.

²⁵ Vgl. DK: F37978_N30158_dffb 2/3; Löhrr per E-Mail am 15.5.2019.

²⁶ Vgl. DK: F37978_N30158_dffb 3/3.

alten ARRI BL 4“ abgefilmt. Löhr hatte damit schon Erfahrungen gesammelt, sein Kommilitone „Miguel Barreda hat das Prozedere für PLUS-MINUS NULL perfektioniert und damit eine ganz besondere visuelle Qualität der 35mm-Kinokopie herbeigezaubert.“²⁷

Die Premiere findet am 27. Juni 1998 auf dem Filmfest München statt. PLUS-MINUS NULL gewinnt den Regie-Förderpreis der Hypo-Bank. Daraufhin folgen Einladungen zu internationalen Festivals wie San Sebastian oder Turin, auf denen der Film ebenfalls Preise gewinnt. Im Fernsehen läuft PLUS-MINUS NULL bereits kurz darauf, am 24. Juli 1998 im Sender 3Sat.

Die Kritiken sind überwiegend positiv. Martina Knoblen lobt in der *Süddeutschen Zeitung* die „hervorragenden jungen Schauspieler“ und die „fahrigen, körnigen Bilder“. „Ein bißchen komisch“ sei das alles „und ein bißchen traurig“.²⁸ Ponkie spitzt es in der *Abendzeitung* pointiert zu: „Hektischer Underdog-Film im Lärm einer Berliner Baustelle, in der Müllkippen-Atmosphäre von Container-Winkeln für Schwarzarbeiter, Amateurnutzen, Flüchtlinge ohne Arbeitserlaubnis und Wende-Gestrandete: Einsame Verlierer, die sich aneinanderklammern und immer wieder mit den gleichen Illusionen auf die Nase fallen. Gut besetzt und mit fast dokumentarischen Mitteln als Überlebens-Odyssee ins Bewußtsein gehämmert.“²⁹

H. G. Pflaum merkt dagegen in der *Süddeutschen Zeitung* etwas naserümpfend an: „Nicht immer hält Eoin Moore die Balance zwischen der spontanen Lebendigkeit der Darsteller und der bemühten Nachtpoesie des Straßenstrichs.“³⁰ Sein Kollege Fritz Göttler lobt in derselben Zeitung: „Wenn die Kamera ins Kreisen kommt, zieht sich die Welt zusammen, und wenn sie das Geschehen rafft, in einer Mischung von Überblendung und jump-cut, scheinen in Sekunden Jahrhunderte zu vergehen.“³¹

Im Januar 1999 erhält PLUS-MINUS NULL den Förderpreis beim Filmfestival Max Ophüls Preis in Saarbrücken. Kurz darauf tauchen im Zusammenhang mit einer geplanten Aufführung im Berliner Kino Moviemiento Probleme mit den Musikrechten auf. Die dffb kann zwar für fast alle Songs die Rechte klären, unter anderem „Sleep to Dream“ von Fiona Apple, gewissermaßen das Hauptthema des Films,³² ebenso für mehrere Stücke der Band Element of Crime. Keine Freigabe erhält sie

²⁷ Löhr per E-Mail an den Verfasser, 24.4.2019.

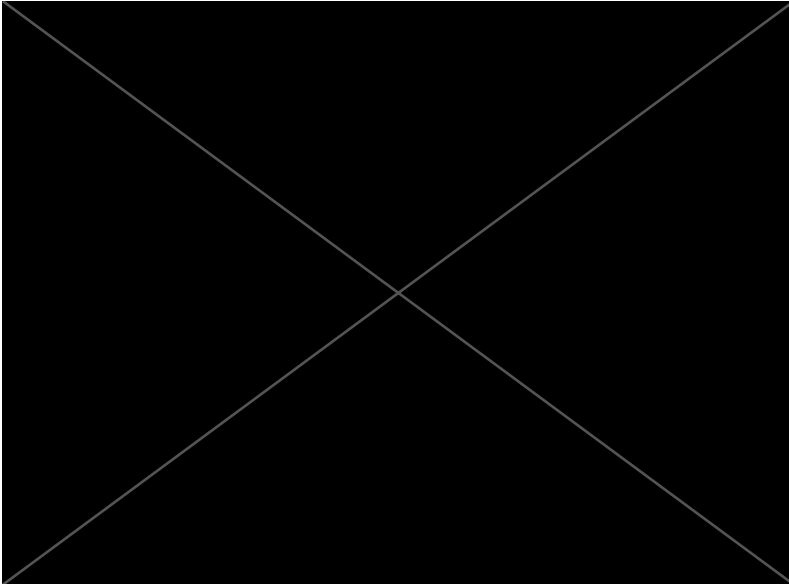
²⁸ Martina Knoblen: Andere Baustelle. Eoin Moores PLUS-MINUS NULL. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27.6.1998.

²⁹ *Abendzeitung* (München), 27.6.1998.

³⁰ H. G. Pflaum: PLUS-MINUS NULL. Deutsche Filme auf der Suche nach dem verlorenen Schatz. In: *Süddeutsche Zeitung*, 30.6.1998.

³¹ Fritz Göttler: Die ganze Welt am Tresen. In: *Süddeutsche Zeitung*, 24.7.1998.

³² Löhr erinnert sich: „Ich hatte für meine privaten DJ-Sachen ein paar Loops gebastelt. Als ich mit Eoin die ersten Muster von den nächtlichen Fahrten durch Berlin anschaute, ließ ich *Sleep to Dream* von Fiona Apple laufen, mit dem Instrumental-Intro als Endlos-Schleife. Es passte perfekt. Beim Schnitt diente es zunächst provisorisch als Platzhalter – und schließlich blieb es dabei.“ (E-Mail an den Verfasser, 15.5.2019).



Labile Beziehungen: Svetlana, Alex, Ruth

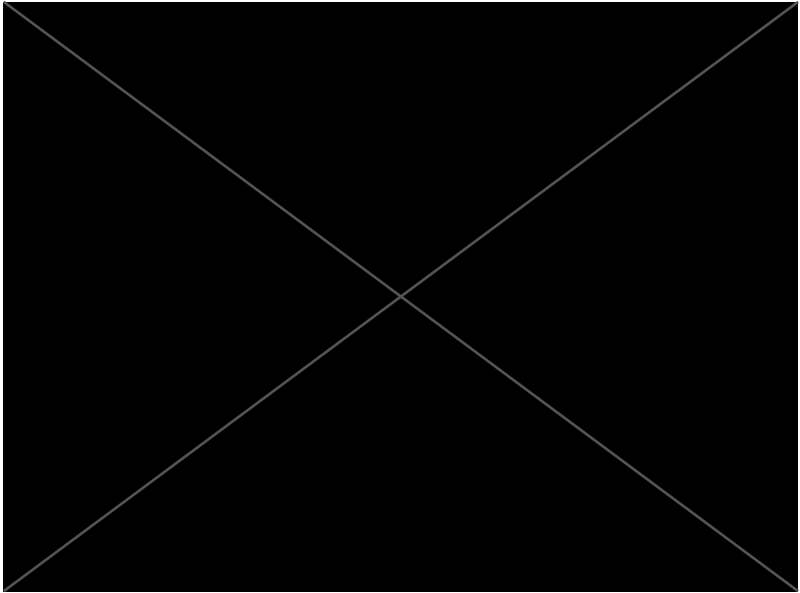
allerdings für zwei Stücke der Band Radiohead: „You never wash up after yourself“ und „Creep (acoustic)“ müssen für den mittlerweile geplanten Kinostart in einer neuen Mischung des Films ersetzt werden.³³

Der Song „Creep (acoustic)“ wird ersetzt durch „Ohne Dich“ von Element of Crime, zu hören am Ende des ersten Aufeinandertreffens von Alex mit seiner Ex-Frau auf dem Spielplatz, was die Szene nun deutlich plakativer wirken lässt. Der Song „You never wash up yourself“ wird ersetzt durch „The Way She Is“, ebenfalls von Element of Crime, zu hören in der ersten Liebesszene zwischen Alex und Svetlana.³⁴

Der Verleih Piffel Medien lizenziert PLUS-MINUS NULL mit der neuen Musikmischung für den Zeitraum vom 1. Dezember 1999 bis 1. Dezember 2006; am 30. März 2000 startet der Film mit sechs 35mm-Kopien in den deutschen Kinos. Erneut ist die Presseresonanz positiv. Mittlerweile sind mehr als zweieinhalb Jahre seit den Dreharbeiten vergangen. Dort wo im Film noch Baustelle ist, hat inzwischen zum ersten Mal die Berlinale am neuen Spielort Potsdamer Platz stattgefunden, wie Martina Knobon staunend bemerkt: „Als Eoin Moore seinen Film gedreht hat, vor gut zwei Jahren, war da, wo in diesem Jahr bereits die Berlinale

³³ Der ausführliche Schriftverkehr ist in den Akten zum Film enthalten: DK: F 37978_N 30158_dffb 1/3 und 2/3.

³⁴ Die Fassung mit den Radiohead-Songs ist online einsehbar unter <https://dffb-archiv.de/dffb/plus-minus-null-0> (letzter Zugriff: 18.8.2019).



Berlin, Sommer 1997

stattgefunden hat, noch ein großes Loch.“ Und sie ergänzt: „PLUS-MINUS NULL hat den Charme einer Skizze; [...] Alles wirkt wie schnell hingeworfen – diesen Reiz des Flüchtigen, Unfertigen entdeckt Moore auch bei seinen Figuren und an der Grube am Potsdamer Platz. Das gigantische Loch dient ihm als Kulisse, es ist nie Thema. Seine Schönheit konnte man damals leicht übersehen, sie wird erst im Kontrast zum neuen Zentrum so richtig deutlich.“³⁵

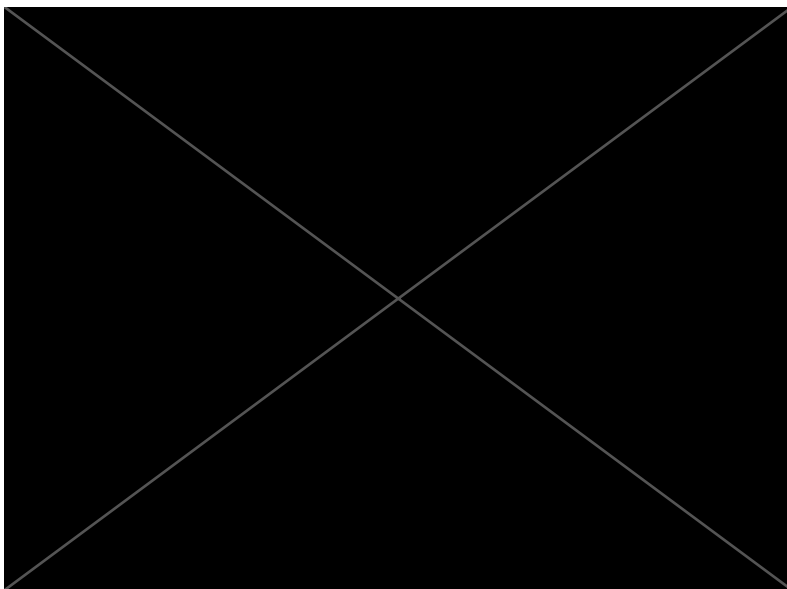
Gelobt werden erneut die Darsteller. Daniela Sannwald schreibt im *Tagesspiegel*, der Film komme „ohne jene bedeutungsdräuende Schwere“ aus, „die auch die besseren deutschen Filme mitunter lahm legt. [...] Und gerade weil Alex' berlinerndes Genöle und das im Mundwinkel auf und ab wippende Streichholz einem so schrecklich auf die Nerven gehen, hat man das Gefühl, solchen Typen schon häufig begegnet zu sein. Im merkwürdigen Berlin, für dessen Wahrnehmung dieser schöne, kleine Film die Sinne schärft.“³⁶

Dem Rezensenten der *Stuttgarter Zeitung* gilt der Film als „ein Prachtstück des deutschen Kinos“³⁷ und Tobias Kniebe schwärmt in der *Süddeutschen Zeitung* von

³⁵ Martina Knoben: Auch Talfahrten gehören zum Leben. Ein außerordentlicher Berlin-Film, gedreht von einem Iren: Eoin Moore über PLUS-MINUS NULL. In: *epd Film*, Nr. 4, April 2000.

³⁶ Daniela Sannwald: Ich heiße Alex, wie der Platz. Berlin-Film der anderen Art: PLUS MINUS NULL von Eoin Moore. In: *Der Tagesspiegel*, 30.03.2000.

³⁷ Cha: Klein, aber fein.



Playback: Eoin Moore und Bernd Löhr mit der digitalen Videotechnik

den „sehr schöne[n] und lebensnahe[n] Berlinszenen, Momentaufnahmen einer Stadt als Großbaustelle und wunderbar weiche[n], digital verwischte[n] Fahrten durch die nächtliche Metropole. In solchen Momenten scheint der Film zu schweben, auf der Musik von Radiohead und Fiona Apple.“³⁸

Im *Film-Dienst* ist zu lesen, PLUS-MINUS NULL sei „heute schon fast ein Klassiker, ein Film, der auf einer kleinen Digital-Kamera gedreht wurde, noch bevor der ‚Dogma‘-Boom die Kinos erreichte.“³⁹

Es ist anzunehmen, dass PLUS-MINUS NULL von der medialen Aufmerksamkeit der 1999 in deutschen Kinos gestarteten Dogma-Filme profitiert hat. Regisseur Eoin Moore kommentierte zum Kinostart: „Ich denke, es gibt einen Zusammenhang, insofern, als daß etwas in der Luft lag, daß die Zeit reif war für etwas Neues. Und dieses Neue ist dann parallel und mit unterschiedlichen Akzenten an verschiedenen Orten entstanden. Dogma war ein Teil dieser Entwicklung, Filme der US-Independent-Szene ein anderer. Das hängt eng mit der Entwicklung der

³⁸ Tobias Kniebe: Das Leben ist eine Großbaustelle. Manchmal ist die Liebe eine Frage des Asylrechts: Das Berliner Sozialdrama PLUS-MINUS NULL lebt vom Einfluss des britischen Kinos. In: *Süddeutsche Zeitung*, 8./9.4.2000. Da er Radiohead erwähnt, hat Kniebe offenbar die Festival- oder TV-Fassung gesehen, nicht die Kinoverleihfassung.

³⁹ Wolfgang M. Hamdorf: PLUS-MINUS NULL. In: *Film-Dienst*, Nr. 7, 2000.

digitalen Videotechnik zusammen, die eine neue Art der unabhängigen Filmproduktion ermöglicht.“⁴⁰

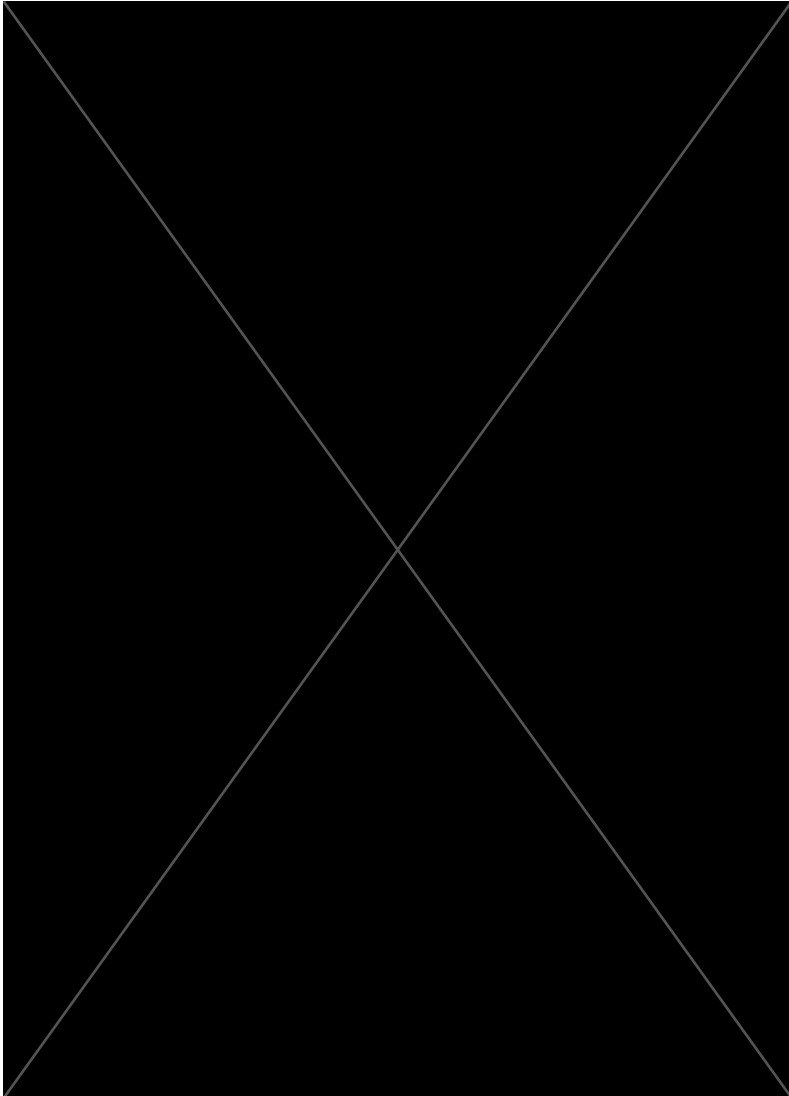
Aus heutiger Sicht kann man diese ersten Versuche, Kinofilme mit kleinen digitalen Kameras zu drehen, als einen Aspekt des Medienumbruchs hin zur Digitalisierung des Kinos ansehen. Wo sich die Industrie zunächst in Spezialeffekt-Orgien à la **TERMINATOR II** (USA 1991) und **JURASSIC PARK** (USA 1993) oder in Animationsfilme wie **TOY STORY** (USA 1995) stürzte, bewiesen Filme wie **PLUS-MINUS NULL**, dass man mit dem Consumer-Format Mini DV auch Kino machen kann: Low Budget – High Energy eben.

PLUS-MINUS NULL

Deutschland 1998 / Produktion: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dfhb) mit Unterstützung von ZDF/3Sat, Mainz / Erstverleih: Piffel Medien, Berlin / Regie: Eoin Moore / Kamera: Bernd Löhner, Eoin Moore / Schnitt: Dirk Grau, Eoin Moore / Originalton: Andreas Köppen / Tonmischung: Martin Steyer / Maske: Ljiljana Müller / Ausstattung: Gudrun Schröter / Kostüm: Viola Volk, Katrin Siegrist / Kameraassistent: Charlie Lézin / Tonassistent: Ivo König, Thorsten Löhn / Regieassistent: Christoph Beißwanger, Fatime Kahveci / Fotograf: Francisco Moran / Songs: Fiona Apple, Element of Crime, Andreas Schmid, Radiohead (nur TV- und Festivalfassung) u. a. / Redaktion: Inge Classen / Produktionsleitung: Christian Hohoff / Darsteller: Andreas Schmidt (Alex), Tamara Simunovic (Svetlana), Kathleen Gallego Zapata (Ruth), Matthias Schmidt (Matze), Steffen Münster (Ingo), Regine Seidler (Alex' Frau), André Zimmermann (Werkzeugkäufer), Eoin Moore (Ire Eoin), Charlie Lézin (Rudi), Anthoula Jakowov (Imbissverkäuferin), Fatime Kahveci (Fatima), Katrin Siegrist (Friseurkundin), Claudia Bunzel (Chefin der „Dill-Gurke“), Wenzel Georgiewski (Toni), Eugen Mohr, Yvette Thormann, Stephan Rosenberg, Artur Schrupke, Niks Medic, Jörg A. Pohnke (Gäste der „Dill-Gurke“), Ljiljana Müller (Jugoslawin), Drago Garić (Jugoslawischer Musiker), Philippe Bober (Freier), Annegret Priebe (Verkäuferin), Stefan Lochau (Jörg), Christoph Beißwanger (Stefan wie Stefan), Zoe Moore (Zoe) / Drehzeit: 28.7. bis 16.8.1997 / Gedreht auf Digital Video, Filmtransfer auf Fuji 35mm Farbnegativ / Format: 35mm, Farbe, Ton / Länge: 2292 m, 84 Minuten / Uraufführung: 27.6.1998, Filmfest München / TV-Erstaussstrahlung: 24.7.1998, 3Sat / Kinostart: 30.3.2000

Kopie: Zeughauskino – Deutsches Historisches Museum, 35mm, 82 Minuten (bei 25 b/s)

⁴⁰ o.V.: Die Faszination der Wirklichkeit.



Dynamische Untersicht eines stilisierten Rennfahrers ohne Werbebotschaften auf seinem Trikot, umgeben von Sehenswürdigkeiten einiger Etappenziele der Deutschlandrundfahrt 1950 (Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart)

Jeanpaul Goergen

Malocher auf zwei Rädern

HELDEN DER LANDSTRASSE (BRD 1950) – Ein abendfüllender Kultursportfilm über die Deutschlandrundfahrt 1950

FilmDokument 214, 19. April 2019

In den 1950er Jahren entstanden in der Bundesrepublik auffallend viele abendfüllende Kulturfilme zu sportlichen Ereignissen. Insgesamt 14 neuproduzierte Sportfilme liefen bis 1960 in den Kinos, das sind rund 10% der damals aufgeführten langen Dokumentarfilme aus westdeutscher Produktion. Mit Ausnahme der Filme über die Fußball-Weltmeisterschaften 1954 und 1958 nahm die zeitgenössische Filmkritik den dokumentarischen Sportfilm allerdings kaum wahr.¹

Auch die Forschung in Deutschland beschäftigt sich eher selten mit den verschiedenen Ausprägungen des Sportfilms. Von einem „verkannten Genre“ sprechen Robert Gugutzer und Barbara Englert 2014 in ihrem Sammelband *Sport im Film*. Sie beziehen sich ganz allgemein auf die deutschsprachigen Kultur- und Sozialwissenschaften, notieren aber auch, dass selbst in der Filmwissenschaft Sportfilme „kein zentrales Genre“ zu sein scheinen.² Dabei besitze die Sportfilm-analyse ein großes Erkenntnispotenzial, das darin bestehe, „einen Wissenszuwachs hinsichtlich des Sports, der Gesellschaft und Kultur“ zu erzielen.³

Die Filmwissenschaft vernachlässigt vor allem den dokumentarischen Sportfilm – sieht man von Leni Riefenstahls Olympia-Filmen von 1938 ab. Heinz-Jürgen Köhler und Hans J. Wulff gehen in ihrem Eintrag zum Sportfilm für *Reclams Sachlexikon des Films* immerhin kurz auf Sportdokumentationen ein.⁴ Als „Nachrichten- und Reportagemedium“ fänden diese ihren bevorzugten Platz in der Wochenschau.⁵ Sie unterscheiden zwischen „reinen“ Sportdokumentationen und solchen, die das Ereignis emphatisch feiern, zwischen künstlerischen und politisch ambitionierten Filmen sowie dokumentarischen Sportlerbiografien.⁶ Die

¹ Nach den überlieferten Kritiken in der Deutschen Kinemathek und dem DFF – Deutschen Filminstitut & Filmmuseum zu urteilen. Dort ist zudem nur spärliches Werbematerial der Verleiher vorhanden.

² Robert Gugutzer, Barbara Englert (Hg.): *Sport im Film. Zur wissenschaftlichen Entdeckung eines verkannten Genres*. Konstanz, München 2014, S. 13.

³ Ebd., S. 14.

⁴ Heinz-Jürgen Köhler, Hans J. Wulff: Sportfilm. In: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002, S. 573–578.

⁵ Ebd., S. 573.

⁶ Ebd., S. 574.

von den Autoren für dokumentarische Sportfilme benutzte Bezeichnung „Sportumentary“ hat sich aber nicht durchgesetzt.

In seiner Reihe *Medienwissenschaft, Hamburg: Berichte und Papiere* ließ Hans J. Wulff eine internationale Bibliografie über *Sport als Medienthema* folgen. Sie verzamelt Beiträge, „die den Sport als Thema und Partner der audiovisuellen Medien untersucht haben.“⁷ Die angeführte überwiegend englischsprachige Literatur beschäftigt sich allerdings vorrangig mit der Behandlung des Sports im Spielfilm sowie der Fernsehberichterstattung über sportliche Ereignisse.

Bereits in den 1960er Jahren gab es beachtenswerte Bemühungen, dem Sportfilm eine größere Aufmerksamkeit zu verschaffen. So stellte der Europäische Rat für kulturelle Zusammenarbeit 1965 eine erste Übersicht über europäische Sportfilme im 16mm-Format für den Sportunterricht zusammen.⁸ Zwischen 1968 und 1975 fanden in Oberhausen Sportfilmtage statt. An diesem internationalen Film- und Fernsehfestival beteiligten sich auch der Landessportbund Nordrhein-Westfalen und der Deutsche Sportbund.⁹ 1993 veranstalteten die Freunde der Deutschen Kinemathek in Berlin im Rahmen der Olympiabewerbung der Stadt eine umfangreiche Sportfilm-Retrospektive.¹⁰ Die Berichte und Kataloge bilden heute eine wichtige Fundgrube für die Beschäftigung mit dem Thema Sportfilm.

Der 2012 in der Reihe *Filmgenres* bei Reclam erschienene Band zum *Sportfilm* belegt ein zuletzt gestiegenes Interesse am Sportfilm. Die Herausgeber Kai Marcel Sicks und Markus Stauff geben aber zu, dass der Sportfilm als Genre „nur schwer auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen“ sei. Stärker als andere Genres sei er durch „spezifische und hochgradig ausdifferenzierte Regeln definiert“, die vom Sportereignis vorgegeben werden. Dokumentarische Sportfilme würden allerdings nur „Randbereiche des Genres“ berühren.¹¹ An deutschen Dokumentarfilmen diskutiert der Band immerhin *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT (1925)*,

⁷ Hans J. Wulff: *Sport als Medienthema. Eine erste Bibliografie* [= *Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere*, Nr. 22]. Hamburg 2003. URL: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/13723> (letzter Zugriff: 18.8.2019).

⁸ Council of Europe – Council for Cultural Co-Operation: *Catalogue of Films on Sport*. Straßburg 1965.

⁹ Hilmar Hoffmann (Hg.): *bericht '68. Sportfilmtage '68 Oberhausen. Internationales Film- und Fernseh-Festival*. Oberhausen 1968; Willi Wehling (Hg.): *bericht '70. Sportfilmtage '70 Oberhausen. Internationales Film- und Fernseh-Festival*. Oberhausen 1970; August Kirsch (Hg.): *Sportfilmtage '73 Oberhausen*. Bad Honnef 1973; Wulf Preisung (Hg.): *Sportfilmtage '75 Oberhausen*. Schorndorf 1975.

¹⁰ Freunde der Deutschen Kinemathek (Hg.): *Sport, Körper, Bewegung. Internationale Sportfilmtage '93. Filmretrospektive*. Berlin 1993.

¹¹ Kai Marcel Sicks, Markus Stauff (Hg.): *Filmgenres: Sportfilm*. Stuttgart 2012 (E-Book, unpag.), Kapitel „Der Sportfilm als Genre“. Vgl. auch Sieglinde Borvitz: „Les Français ne croient plus au Maillot Jaune“. Radsport im französischen Film. In: Frank Leinen (Hg.): *Vélomanie. Facetten des Radsports zwischen Mythos und Ökonomie*. Bielefeld 2019, S. 113–136. Auch dieser Beitrag klammert den Dokumentarfilm aus.

Riefenstahls Olympia-Filme (1938), FUSSBALL WIE NOCH NIE (BRD 1971) von Hellmuth Costard, HÖLLENTOUR (D/CH 2004) von Pepe Danquart sowie DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN (D 2006) von Sönke Wortmann.

Der von Sicks und Stauff nur als „Randbereich“ charakterisierte dokumentarische Sportfilm war in der Bundesrepublik der 1950er Jahre auffallend stark ausgeprägt. Auch die Überlieferung der Kopien ist recht gut: Von den 14 bis 1960 auf 35mm erschienenen langen Sportdokumentarfilmen sind bei den Mitgliedern des Kinematheksverbunds zehn erhalten. Leider sind derzeit nur sechs gesichert und damit auch für die Forschung zugänglich.

Abendfüllende Sportfilme der 1950er Jahre. Der abendfüllende Dokumentar-Sportfilm der Bundesrepublik der 1950er Jahre ist ereigniszentriert. Das Spektrum der Sportarten ist recht breit, Großereignisse wie Olympische Spiele, Turnfeste und Weltmeisterschaften dominieren. Dokumentiert werden fast ausschließlich Wettkämpfe, an denen auch westdeutsche Sportler teilnahmen.¹² Bereits Ende 1950 starteten fast gleichzeitig drei Sportfilme: DIE RINGSCHLACHT VON MANNHEIM über den Kampf zwischen dem amerikanischen Boxer Jersey Joe Walcott und dem Deutschen Hein ten Hoff¹³, HINEIN! DEUTSCHE FUSSBALLMEISTERSCHAFT 1950¹⁴ sowie HELDEN DER LANDSTRASSE über die Deutschlandrundfahrt 1950¹⁵, der in diesem Beitrag vorgestellt wird.

1951 kompilierte die Wochenschau BLICK IN DIE WELT in SPORTPARADE 1950 Sportereignisse des Vorjahres. Wolfgang Gorter begleitete in LAND DES LICHTES (1953) die deutschen Athleten zu den Olympischen Sommerspielen 1952 in Helsinki, interessierte sich aber, wie zeitgenössische Kritiken nahelegen, mehr für Land und Leute als für die sportlichen Ereignisse.

WENN DIE BUNTEN FAHNEN WEHEN ... (1953) dokumentierte das Deutsche Turnfest im gleichen Jahr. Auch über die Fußball-Weltmeisterschaft 1954 entstand wieder ein programmfüllender Dokumentarfilm.¹⁶ WEGBEREITER DES FORTSCHRITTS (MERCEDES BENZ GREIFT WIEDER EIN) von 1955 stellte die sportlichen Erfolge der

¹² Aus Platzgründen kann der Beitrag die Sportfilme aus der DDR nicht berücksichtigen.

¹³ Benutzungskopien im Bundesarchiv (35mm und VHS, Archivsignatur: I8407).

¹⁴ Benutzungskopien im Bundesarchiv (35mm und DVD, Archivsignatur: 23702). Vgl. Jeanpaul Goergen: Fußball auf großer Leinwand. Die Deutsche Fußballmeisterschaft von 1950 in Wochenschau und Dokumentarfilm. In: *Filmblatt*, Nr. 49, Sommer 2012, S. 61–73.

¹⁵ Benutzungskopien im Bundesarchiv (35mm und DVD, Archivsignatur: 30387). Die Kurzfassung unter dem Titel RITTER DER PEDALE (BRD 1951, 35mm, 761m = 28 Minuten) scheint verschollen zu sein.

¹⁶ Benutzungskopien im Bundesarchiv (35mm und VHS, Archivsignatur: 25383). Vgl. Jeanpaul Goergen: Im Film nacherlebt. FUSSBALL WELTMEISTERSCHAFT 1954 (BRD 1954). In: *Filmblatt*, Nr. 30, Frühjahr/Sommer 2006, S. 19–23.

Rennwagen der Marke vor. **MENSCHEN, METER UND SEKUNDEN** (1958) berichtete von den Europameisterschaften der Leichtathletik in Stockholm.¹⁷

Beim Turnfest in München entstand **ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN – DEUTSCHES TURNFEST 1958**.¹⁸ Im gleichen Jahr folgte mit **HINEIN! FUSSBALL-WELTMEISTERSCHAFT 1958** erneut ein Film über eine Fußballweltmeisterschaft. 1959 beobachtete **AUF DEN WEGEN NACH ROM** die Vorbereitungen der westdeutschen Sportler für die Olympischen Sommerspiele 1960, während **MENSCHEN, HOFFNUNGEN, MEDAILLEN** (1960) von den Höhepunkten der Winterspiele in Squaw Valley berichtete. 1960 lief noch mit **CATCH AS CATCH CAN** ein Film über zwei Catch-Kämpfe im Pariser Cirque d’Hiver an. Dieser Film, von einer Firma aus Saarbrücken für das französische Fernsehen gedreht, markiert bereits die Abwanderung der Sportdokumentation aus dem Kino ins Fernsehen.

Zudem kamen 1958 mit **DIE GÖTTER DES STADIONS** und **FEST DER SCHÖNHEIT** noch die beiden Teile des Olympia-Films von Leni Riefenstahl als Reprisen in die bundesdeutschen Kinos. Der Vollständigkeit halber seien auch 16 lange 16mm-Filme vor allem zum Pferdesport von Wilhelm Tiedemann (Hannover), Hubert Lika (Bremen) und Guido Wedding (Essen) erwähnt, die außerhalb der gewerblichen Kinos ihr Fachpublikum fanden.¹⁹

Radsport im Aufschwung. **HELDEN DER LANDSTRASSE** von Sepp Allgeier blieb lange Zeit der einzige abendfüllende Sportfilm zu einem Ereignis des Radsports in der Bundesrepublik. Erst 2004 drehte Pepe Danquart mit der deutsch-schweizerischen Produktion **HÖLLENTOUR** wieder einen Kinodokumentarfilm über ein Radrennen. Bezeichnenderweise behandelt dieser Film die Tour de France, die als „kollektiver Besitz“ der Franzosen gilt.²⁰ Einen vergleichbaren nationalen Kultstatus erreichte in Deutschland weder die Deutschlandrundfahrt noch der Radsport allgemein. Auch in den kurzen Beiprogrammfilmern im Kino kommt der Radsport nur selten vor.

Die Deutschlandrundfahrt 1950 war das erste Radsportrennen nach dem Zweiten Weltkrieg, an dem wieder ausländische Fahrer teilnehmen durften. Erst kurz zuvor hatte der Welt-Radsport-Verband (UCI) den Bund Deutscher Radfahrer als Vollmitglied aufgenommen. Dies bedeutete eine weitere internationale Aufwertung der Bundesrepublik auf sportlichem Gebiet.

Veranstalter der Rundfahrt waren die Industrie-Gemeinschaft zur Förderung des Radfahrwesens und Radsports (IRA) und der Bund Deutscher Radfahrer. Das Rennen wurde in 17 Etappen zwischen dem 12. und 31. August ausgetragen; Start und Ziel war Hannover. Für die sieben deutschen Mannschaften starteten

¹⁷ Benutzungskopien im Bundesarchiv (35mm und VHS, Archivsignatur: 19659).

¹⁸ Benutzungskopien im Bundesarchiv (U-matic und VHS).

¹⁹ Vgl. auch Erwin Nikolai (Hg.): *Sportfilm-Katalog 1952/1953*. Hilden 1952.

²⁰ Georges Vigarellou: Die Tour de France. In: Pierre Nora (Hg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*. München 2005, S. 452–480, hier S. 452.

43 in- und 17 ausländische Fahrer. Sie fuhren in von der Fahrradindustrie gesponserten Firmenteams.²¹ Werbung für diese Unternehmen ist daher in *HELDEN DER LANDSTRASSE* allgegenwärtig.

Die Deutschlandrundfahrt 1950 stand im Zeichen des wirtschaftlichen Aufschwungs. Die Produktion an Fahrrädern hatte sich verfünffacht, 1949 wurden bereits wieder rund 1,5 Millionen Fahrräder hergestellt.²² Die Industrie war bemüht, „die allgemeine Bedeutung des Fahrrades, sozusagen seine Idee, in das Bewusstsein immer breiterer Schichten der Bevölkerung zu hämmern.“²³ Der Verband der Fahrrad- und Motorrad-Industrie sah im Radsport nicht nur ein „völkerverbindendes Mittel“, sondern auch eine „Zerreiß- und Verschleißprobe“²⁴ für die Produkte den beteiligten Markenfabriken.

Über die Produktionsgeschichte von *HELDEN DER LANDSTRASSE* ist nichts bekannt. Produzent war der Freiburger Unternehmer Alfons Gutgsell, der daneben nur noch eine knapp halbstündige Kurzfassung dieses Films unter dem Titel *ITTER DER PEDALE* (1951) herstellte. Der zur Freiburger Bergfilmschule zählende Sepp Allgeier wird als Regisseur und Kammermann engagiert, der seine Erfahrungen aus zahlreichen Skifilmen mitbrachte. Als zweiter Kameramann fungierte Hans Lutz, der bereits mit Allgeier bei einem Film über das Segelflug-Springen in Oberstdorf zusammengearbeitet hatte.²⁵

In *HELDEN DER LANDSTRASSE* beschränkt sich Allgeier nicht auf eine schlichte Reportage des eigentlichen Rennverlaufs. Die sportlichen Ereignisse werden flankiert von Motiven und Stilelementen aus dem Kultur- und Industriefilm sowie aus der Wochenschau

Aus dem Bereich des Kulturfilms kommen die Ausführungen zu Beginn des Films über die Geschichte des Fahrrads, die Bilder vom Einsatz des Fahrrads im täglichen Leben sowie zahlreiche, als Schnittbilder eingesetzte Landschafts- und Städtebilder. Aus der Formensprache des Industriefilms entlehnt sind die Aufnahmen von der Produktion der Fahrradreifen. Aus der Motivik der Kinowochenschau stammen die Szenen vom Rennen selbst, die aber hier eine deutlich langsamere Schnittfrequenz aufweisen. Auch die Vorstellung in Bild und Wort von lokalen Politikern und Verantwortlichen des Rennens ist wochenschautypisch.

Die zu Beginn des Films gezeigten Aufnahmen vom Training der Rennfahrer Heinz Müller und Matthias Pfannenmüller sowie Homestorys mit den Sportlern Erich Bautz und Harry Saager in Kreise ihrer Familien finden sich auch in anderen

²¹ Es handelt sich um die Marken Bauer, Bismarck, Dürkopp, Express, Heidemann, Patria-WKC und Rabeneick. Vgl. <https://www.cycling4fans.de/index.php?id=3000> (letzter Zugriff: 18.8.2019).

²² Geleitwort des Bundesministers für Wirtschaft. In: *Das Rad*, Nr. 6, 15.3.1950, S. 14.

²³ E.L.: Fahrradwirtschaft in Front. In: Ebd., S. 17–18, hier S. 18.

²⁴ Georg Barthel: Zur internationalen Deutschlandfahrt. In: *Das Rad*, Nr. 14, 15.7.1950, S. 11–12, hier S. 12.

²⁵ SKIFLEGER (BRD 1950, R: Wolfgang Gorter, Hermann Harster).

abendfüllenden Sportfilmen, etwa in *DIE RINGSCHLACHT VON MANNHEIM* und *HINEIN! DEUTSCHE FUSSBALLMEISTERSCHAFT 1950*.

Etappenweise. *HELDEN DER LANDSTRASSE* beginnt mit einer kulturhistorischen Sequenz über die Geschichte des Fahrrads. Nach Einblicken in ein Fahrradmuseum folgen Szenen einer öffentlichen Veranstaltung mit Radfahrern auf Draisinen, Hochrädern und anderen Zweirädern aus unterschiedlichen Epochen (86 m = ca. 3'). Anschließend werden verschiedene, recht willkürlich zusammengestellte Einsatzmöglichkeiten des Fahrrads in der Gegenwart gezeigt: Jugendliche in einem Zeltlager und beim Radwandern, Schornsteinfeger, ein Gemeindediener, Erntehelfer, Arbeiter, Studenten und Schüler auf Fahrrädern, ferner Radfahrer in der Großstadt, schließlich ein Drahtseilakt mit Fahrrädern (76 m = ca. 2'45"). Diese Sequenzen werden nur von Musik begleitet; der Kommentar setzt erst bei der dritten Eingangssequenz über die Produktion von Fahrradreifen ein. In Industriefilmmanier stellt Allgeier die verschiedenen Etappen der Verarbeitung des Rohgummis bis zur Prüfung der fertigen Fahrradreifen bei der Firma Continental vor. Hier sieht man auch viele „geschickte Frauenhände“ (so der Sprecher), die die Reifen zusammennähen. Auch die Verpackung von Mehrgangschaltungen wird vorgestellt (92 m = ca. 3'20"). Die vierte und letzte Eingangssequenz zeigt die erwähnten Homestorys (63 m = ca. 2'20"). Erst nach rund elfeinhalb Minuten setzt die eigentlich Berichterstattung vom Renngeschehen ein, die nun die Ereignisse während der einzelnen Etappen, mal kürzer bei ereignislosen Flachetappen, mal länger bei spannenden Bergetappen, vorstellt.

Mit *HELDEN DER LANDSTRASSE* strebte Allgeier „eine Synthese von Mensch, Landschaft und Sport“ an, also einen Film, der über die Sportbegeisterten hinaus ein breites Publikum ansprechen sollte.²⁶ Die Spannungsdramaturgie des Hauptteils ist durch die zeitliche Abfolge der Etappen sowie den etappentypischen Ereignissen wie Start und Ziel sowie die sportlichen Veränderungen während des Renngeschehens vorgegeben. Hinzu kommen unvorhersehbare Ereignisse wie Aufenthalte vor geschlossenen Bahnschranken, aber auch Stürze und Pannen. Eindringliche Nahaufnahmen der gestürzten Rennfahrer verdeutlichen deren Leiden und Qualen, von dem Sportkommentator Rolf Wernicke taktvoll kommentiert: „Komm, fahr weiter, sagt jemand und klopf ihm auf die Schulter. Und er steigt auf das Rad... und fährt!“ Einschübe über die NSU-Werke in Nürnberg, die medizinischen Untersuchungen der Sportler und die Arbeit der Fahrradtechniker (64 m = ca. 2'20") kurz vor den letzten Etappen unterbrechen die sportliche Narration und verzögern geschickt den Bericht von den letzten Etappen der Rundfahrt.

Die Visualität von *HELDEN DER LANDSTRASSE* lebt aber nicht nur von den dokumentarischen Aufnahmen des Renngeschehens, sondern auch vom Einbezug der Zuschauer am Rande der Strecke sowie durch markante Aufnahmen der

²⁶ -ek: Ein Film entsteht auf der Landstraße. In: *Stuttgarter Zeitung*, 19.8.1950.

Landschaft bzw. der Zielorte. Eine Reihe von Schnittbildern hat Allgeier offensichtlich nachgedreht: Nahaufnahmen von jungen Radfahrerinnen sowie ausdrucksstarke Gesichter von Bauern, Bauarbeitern, Kindern und älteren Menschen. Im Schwarzwald hebt Allgeier Zuschauerinnen mit den traditionellen Bollenhüten hervor. Auch inszeniert er eine frivole Szene mit vier „Badenixen“, die aus dem Wald kommend zum Straßenrand eilen, um den Rennfahrern zuzuwinken. Fahrzeuge der vorausfahrenden Werbekolonnen nimmt der Film dagegen nur eher zufällig in den Blick. Angesiedelt zwischen Information und Spektakel, ist *HELDEN DER LANDSTRASSE* auch als Männerfilm zu lesen.²⁷ Frauen kommen vor allem als Zuschauerinnen, als Mütter und Ehefrauen der Radsportler sowie als Arbeiterinnen in der Fahrradindustrie vor.

Definition eines Territoriums. Verschmelzen in *HELDEN DER LANDSTRASSE* Sport und deutsche Landschaft zu einem Integrationsdiskurs, der sowohl nationale Emotionen und tradierte Bildmotive anspricht, so definiert der Film zudem ein genau umrissenes Territorium: das der jungen Bundesrepublik. In einem Vorbericht betont die *Stuttgarter Zeitung* vor allem diesen Aspekt: „Rund 5000 Kilometer hat Sepp Allgeier bereits durchgeit, um das viele Schöne und Charakteristische einzufangen, das die Strecke der Deutschlandfahrt bietet.“²⁸ Man könne direkt von einer Filmexpedition reden. Vielleicht ist *HELDEN DER LANDSTRASSE* sogar als Straßenfilm und *road movie* zu lesen, mit dem Kollektiv der Rennfahrer samt Tross als Protagonisten.

Häufig rückt Sepp Allgeier auch die noch vom Kriegsgeschehen gezeichneten und mit Schlaglöchern übersäten Straßen ins Bild. *HELDEN DER LANDSTRASSE* ist auch ein Film über die Mobilität zu einer Zeit, als Reisen noch vielfach Luxus war. Durch die eingestreuten Aufnahmen von Landschaften und Städten entsteht eine Art filmischer Baedeker der Bundesrepublik. Bezeichnenderweise kündigt eine Notiz in der West-Berliner Tageszeitung *Der Kurier* den Film nicht als Sport-, sondern als Naturfilm an, denn er zeige „die schönsten Landschaftsaufnahmen aus ganz Deutschland“.²⁹ Die Aussage Georges Vigarellos über die Tour de France kann man auf die Deutschlandrundfahrt und *HELDEN DER LANDSTRASSE* übertragen: „Heimatkunde auf Rädern.“³⁰ Die Schnittbilder intakter deutscher Städte und unverändert schöner Landschaften kontrastieren somit nicht nur die vielfach deutlich schadhafte Straßen, sondern wirken diesen Zeugnissen des letzten Krieges palliativ entgegen.

²⁷ Vgl. Sebastian Rauter-Nestler: Zum genderkritischen Potential minoritärer Repräsentationen des Radsports, In: *ffk Journal*, Nr. 2, 2017, S. 262–276. DOI: <https://dx.doi.org/10.25969/mediarep/2922> (letzter Zugriff: 18.8.2019).

²⁸ -ek: Ein Film entsteht auf der Landstraße. In: *Stuttgarter Zeitung*, 19.8.1950.

²⁹ *Der Kurier*, 22.9.1950.

³⁰ Vigarello: Die Tour de France, S. 452.

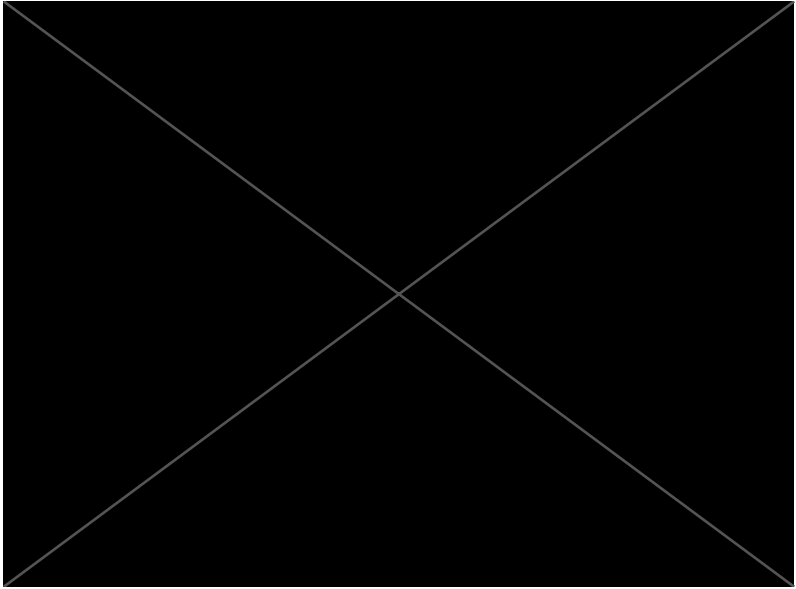
Nur selten rückt HELDEN DER LANDSTRASSE Kriegszerstörungen prominent ins Bild; sie sind meist nur flüchtig im Hintergrund zu erkennen. In Aachen allerdings schwenkt die Kamera von einem zerstörten Haus am unversehrten Dom nach oben; der Kommentator thematisiert aber nicht den Krieg, sondern spricht das Wetter an: „Über den Ruinen von Aachen steht ein heißer und schwüler Tag.“ In Freiburg setzt Allgeier einen vergleichbaren vertikalen Schwenk von Ruinen hoch zum Münster an. Es scheint fast so, als würde er um göttlichen Beistand angesichts der Kriegsfolgen flehen. Visuelle Verknüpfungen von Kriegsleid mit christlichen Symbolen finden sich im Dokumentarfilm der untermittelbaren Nachkriegszeit häufiger.³¹

Einmal jedoch, an einer bedeutsamen Stelle, rückt Allgeier gezielt Ruinen ins Bild. Es handelt sich um drei längere Einstellungen vom Obersalzberg, den die Rundfahrt passiert: ein breiter Schwenk über den Berg mit zerstörten Gebäuden in der Bildmitte, ein Blick aus einem der zerstörten Häuser auf die Berglandschaft, wobei die Ruinen dem Bild einen schaurig-pittoresken Rahmen geben, sowie eine Einstellung mit der Rückenansicht eines Mannes, der sich an einen übriggebliebenen leeren Türrahmen einer zerstörten Hauswand anlehnt und veronnen in die Landschaft blickt. Diese kurze Sequenz bleibt unkommentiert, der Film setzt das Wissen der Zuschauer um die Bedeutung des Obersalzbergs während des „Dritten Reichs“ voraus.

Information und Spektakel. Nicht zuletzt ist HELDEN DER LANDSTRASSE auch ein Beweis für das technische Können der beiden Kameramänner Sepp Allgeier und Hans Lutz. „Meine Bergfilme haben mich nicht so angestrengt wie dieser“, bekannte Allgeier in einem Interview. Die Aufnahmen aus dem fahrenden Wagen seien „mit den größten Schwierigkeiten verbunden.“³² So gelingen auch ohne die heute üblichen Aufnahmen von Motorrädern aus eindringliche Nahaufnahmen der Rennfahrer und Bilder der wichtigsten Ereignisse, Pannen und Stürze inklusive. Hinzu kommt die stationäre Kamera am Streckenrand sowie eine mobile Kamera, die vor allem bei den Startvorbereitungen und bei den Ankünften interessante Eindrücke festhält. Hubschrauberaufnahmen – heute unverzichtbar – waren 1950 so noch nicht möglich. Der Film verzichtet zudem auf Grafiken oder Trickzeichnungen, die den Streckenverlauf zeigen würden sowie auf Tabellen; er enthält auch keine Zeitlupen. Die orchestrale Begleitmusik bleibt unaufdringlich im Hintergrund; sie dramatisiert nur gelegentlich, etwa bei Gewittern. Die stumm aufgenommenen Aufnahmen werden mit Beifall aus dem Tonarchiv angereichert. Der von dem bekannten Sportreporter Rolf Wernicke im Stile eines Liveberichts gesprochene Kommentar folgt etwas atemlos den Bildern.

³¹ Etwa in der Eingangssequenz von NUREMBERG: ITS LESSON FOR TODAY (NÜRNBERG UND SEINE LEHRE, USA 1947/49, R: Stuart Schulberg). Vgl. auch DEATH MILLS / DIE TODESMÜHLEN (USA 1945, R: Hanuš Burger).

³² -ek: Ein Film entsteht auf der Landstraße. In: *Stuttgarter Zeitung*, 19.8.1950.



Besonders in den schweren Bergetappen sorgen Zuschauer für Abkühlung (Foto: Deutsche Kinemathek)

Allgeier verzichtet auf heroisierende Einstellungen, stellt vielmehr die von den Anstrengungen gezeichneten Gesichter der Sportler und ihre erschöpften Körper heraus. Auch wenn das Fachblatt *Das Rad* in der Nachbetrachtung zur Rundfahrt die Phrase vom „Rennen ist Krieg“³³ anführt, stellt Allgeier die Radsportler nicht als Kriegshelden dar, hebt sie aber auch nicht als Stars in den Sporthimmel. Vielmehr führt er sowohl die Etappensiege als auch den Gesamtsieg als Ergebnis von mühevoller Arbeit voller Leid und Strapazen vor. Das Rennen, so heißt es an einer Stelle, sei eine „Straße der Entbehrungen, der Qualen und der Entsaugungen.“ *HELDEN DER LANDSTRASSE* endet mit einer unpathetischen Einstellung des Gesamtsiegers, dem Belgier Roger Gyselinck, bei der Ehrenrunde: „Entbehrungen, Strapazen, Leiden, Qualen, Sonne, Durst“ lägen nun hinter ihnen, so der abschließende Kommentar von Rolf Wernicke.

Betont Vigarello bei seiner Analyse der Tour de France deren Charakter als Bildungsreise, die vor allem ein Zugehörigkeitsgefühl stärken soll, so machte *HELDEN DER LANDSTRASSE* in den beschwerlichen Nachkriegsjahren vor allem Mut und stärkte das Selbstvertrauen.³⁴ Es lohne sich, wie die Rennfahrer durch

³³ Siegmund Durst: Industrie- und Deutschland-Radrundfahrt. In: *Das Rad*, Nr. 18, 15.9.1950, S. 7–11, hier S. 10.

³⁴ Vigarello: *Die Tour de France*, S. 454.

Anstrengung, mit Durchhaltevermögen und hartem Willen gegen alle Widrigkeiten anzukämpfen, so der Film. Zu sehen sind keine Stars, sondern Arbeiter, Malocher auf zwei Rädern. In dieser Hinsicht erinnert der Film streckenweise an die Fotos von den frühen Ausgaben der Tour de France, wie sie etwa in dem Roman *Giganten der Landstraße* von 1925 beschrieben und dokumentiert sind.³⁵ Wenn Roland Barthes die Tour de France mit einer modernen Armee vergleicht und die Dynamik des Rennens als Schlacht liest, so ist das Bild, das Allgeier von der Deutschlandrundfahrt zeichnet eher das eines aufreibenden und auslaugenden Arbeitsalltags.³⁶ Die Tagessieger, die Träger der verschiedenen Trikots und der Gesamtsieger sind zwar Kämpfer, aber keine Krieger.³⁷ Das Ethos der Arbeit durchzieht diesen Film, ein frühes „Wir schaffen das“, das bereits das Wunder der westdeutschen Wirtschaft aufscheinen lässt.

Radsport und Re-Education. Bereits 1949 war bei der Rundfahrt „Grünes Band der IRA – Quer durch Deutschland“ ein Dokumentarfilm über ein Radrennen gedreht worden. Da der Bund Deutscher Radfahrer international noch nicht wieder anerkannt war, konnten nur deutsche Sportler teilnehmen. Produzent von *DERBY DER PEDALE – QUER DURCH DEUTSCHLAND* war Zeit im Film³⁸, die Filmabteilung des Office of the U.S. High Commissioner/Germany.³⁹ Die Amerikaner hatten in ihren Re-Education-Bemühungen den Sport „wiederholt mit Nachdruck“ herausgestellt.⁴⁰ Bei diesem Thema ging es aber weniger um die Demokratisierung der westdeutschen Gesellschaft als vielmehr um eine Stärkung des Selbstbewusstseins, des Zusammenhalts sowie einer positiven Aufbaustimmung.

DERBY DER PEDALE – QUER DURCH DEUTSCHLAND hatte die für einen Kinoeinsatz ungewöhnliche Laufzeit von 37 Minuten; Beiprogrammfilme liefen in der Regel zwischen zehn und zwölf Minuten. Der Allgemeine Filmverleih (AFI) der

³⁵ André Reuzé: *Le tour de souffrance*. Paris 1925, zahlreiche deutsche Ausgaben unter dem Titel *Giganten der Landstraße*.

³⁶ Roland Barthes: Die Tour de France als Epos. In: Freunde der Deutschen Kinemathek: *Sport, Körper, Bewegung*, S. 164. Dort zitiert nach Gerd Hortleder, Gunter Gebauer (Hg.): *Sport–Eros–Tod*. Frankfurt a.M. 1986. Der Text stammt ursprünglich aus dem 1957 erschienenen Werk *Mythologies* (gekürzte deutsche Erstausgabe – als *Mythen des Alltags* – 1964; erste vollständige deutsche Ausgabe 2010).

³⁷ Zur Hypermännlichkeit als Athletenideal beim Radsport vgl. Rauter-Nestler: Zum genderkritischen Potential, insb. S. 265 ff. Sie bestehe darin, „durch das Erleiden physischer und psychischer Herausforderungen über sich hinauszuwachsen.“ (S. 265)

³⁸ *Film-Echo. Verleihprogramm 1949/50*, März 1950, S. 4. So auch der Eintrag auf der FSK-Karte Nr. 2091 (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Textarchiv).

³⁹ Eintrag zu *DERBY DER PEDALE – QUER DURCH DEUTSCHLAND* auf filmportal.de (letzter Zugriff: 18.8.2019). Vgl. Brigitte J. Hahn: *Umerziehung durch Dokumentarfilm?* Münster 1997, S. 426 f., 510 f. Möglicherweise war auch die Münchner August-Rittig-Filmproduktion beteiligt, so dass wir es mit einer amerikanisch-deutschen Koproduktion zu tun hätten.

⁴⁰ Hahn: *Umerziehung durch Dokumentarfilm?*, S. 427.

amerikanischen Militärregierung, der ab September 1949 als selbständiger Verleih agierte⁴¹, koppelte ihn daher mit der fünfzigminütigen deutsch synchronisierten Tonfassung von Robert Flahertys Klassiker *NANUK, DER ESKIMO* (USA 1922, *NANOOK OF THE NORTH*)⁴². Das nun abendfüllende Programm bewarb AFI als „neuartig, ansprechend, attraktiv“⁴³ Die Uraufführung fand in der zweiten Dezemberhälfte 1949 in Stuttgart statt.⁴⁴

Vor kurzem wurden Teile von *DERBY DER PEDALE* wiedergefunden und auf YouTube eingestellt.⁴⁵ Neben der eigentlichen Reportage vom Renngeschehen enthält der Film auch deutliche Verweise auf die Erfolge des Wiederaufbaus. So zeigt er Menschen in Hamburg, die sich vor einem vollen Schaufenster drängen. In Hannover hebt die Sprecherin den allgegenwärtigen Wiederaufbau hervor und verweist auf das quirlige Getriebe in den Straßen.⁴⁶ Als optische Beweise rücken eingerüstete Gebäude und lebhafter Fußgängerverkehr ins Bild. Ebenfalls im Sinne einer optimistischen Weltsicht wird eine neugebaute Brücke bei Essen herausgestellt. Bei *DERBY DER PEDALE* gehen Sportberichterstattung und politische Botschaft Hand in Hand.

Kurze Strecke. Wie der abendfüllende Dokumentarfilm so hat sich auch der kurze Beiprogrammfilm nur selten mit dem Radsport beschäftigt. Aber auch hier finden sich Beispiele, wie mit Hilfe des Sports gesellschaftspolitische Themen verbreitet wurden. Der Kurzfilm *UND DENNOCH ...* von 1948, der sich schon mit dem Untertitel *EIN SCHICKSAL VON HEUTE – VORBILD FÜR ALLE!* als Mutmacherfilm vorstellte, porträtiert den Rennfahrer Hans Preiskeit, der als Kriegsteilnehmer fünf Mal verwundet wurde und trotz zahlreicher Rückschläge in den Radsport zurückfand.

1949 berichtet *IM WIRBEL DER PEDALE* vom Sechstagerennen in München. *SECHS-TAGERENNEN BERLIN* (1950) der kurzlebigen Sportfilm GmbH ist überliefert. Der Film beginnt mit Aufnahmen von der Fahrradproduktion und den Rennfahrern Gustav Kilian und Walter Lohmann bei einer Fabrikbesichtigung. Nach einer

⁴¹ o.V.: AFI startet im freien Verleih. In: *Berliner Filmblätter*, Nr. 29, 16.9.1949. Dort wird der „Radrenn-Film“ missverständlich als „abendfüllendes Sportprogramm“ angekündigt.

⁴² Prüfkarte Nr. 2055 vom 1.II.1950 der Freiwilligen Selbstkontrolle (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Textarchiv).

⁴³ Allgemeiner Filmverleih, München, Werberatschlag (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Textarchiv). Der Werberatschlag führt Paul Klinger als Sprecher an.

⁴⁴ Robert Flahertys Welterfolgfilm. In: *Der neue Film*, Nr. 38/39, 24.12.1949. Zur Berliner Premiere im Filmtheater im Sportpalast vgl. *Die Neue Zeitung*, 13.12.1949.

⁴⁵ Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=Gz_RnZDk9Ow (letzter Zugriff: 18.8.2019). Vgl. mm (Michael Mertins): *DERBY DER PEDALE*. In: *Der Knochenschüttler*, Nr. 65/1, 2018, S. 46. Die vollständige Fassung im Archiv der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in Wiesbaden stand für eine Sichtung nicht zur Verfügung.

⁴⁶ In der dialogischen Sprecherverteilung gibt die Sprecherin die Unwissende und Naive, der Sprecher verkörpert dagegen den informierten Radsportfachmann.

Probefahrt werden die Rennräder in große Kisten verladen, auf denen deutlich die Marke Bismarck-Räder zu sehen ist – ein erlaubter Hinweis auf den Sponsor des Films. Zum Sportpalast-Walzer mit dem Berliner Original „Krücke“ folgen Bilder sowohl vom Renngeschehen als auch von den Phasen der Neutralisation, in denen sich die Sportler erholen können. Der Kommentar weist darauf hin, dass die deutschen Teilnehmer noch nicht das Niveau ihrer ausländischen Kollegen erreicht hätten: „Aber eines haben sie erreicht: Die ersten Bande zu schmieden mit ihren ausländischen Radsportfreunden.“ Das sei mehr als ein Weg. Zahlreiche Fahrer und Sieger werden namentlich erwähnt. Ungewöhnlich für einen Kulturfilm der frühen 1950er Jahre sind die vielen Originaltonaufnahmen der besonderen Atmosphäre eines Sechstagerrenns. Da die Beiprogrammfilm aufnahmetechnisch stets auf einem hohen Niveau standen, überrascht es doch sehr, dass SECHSTAGERENNEN BERLIN eine Reihe von unscharfen Einstellungen enthält.

Ob einige Beiprogrammfilm über die Kulturgeschichte des Fahrrads und die Herstellung von Fahrrädern wie UNSER STAHLROSS (BRD 1951)⁴⁷, EIN RAD ROLLT DURCH DIE STADT (BRD 1955), DAS STÄHLERNE ROSS (BRD 1955) oder DAS STAHLROSS EINST UND JETZT (BRD 1957) auch den Radsport berücksichtigen, kann nicht gesagt werden, da sie derzeit entweder nicht zugänglich sind oder als verschollen gelten. Eine Reihe von Kurzfilmen beschäftigte sich im Rahmen der Verkehrserziehung zudem mit der Sicherheit von Radfahrern im Straßenverkehr.

DER SPORTSPIEGEL ZEIGT: SECHSTAGERENNEN BERLIN

Bundesrepublik Deutschland 1950 / Produktion: Sport Film GmbH, München / Verleih: Deutsche Commerz Film GmbH / Kamera: Hans und G. Eisemann, W.F. Luedtke, Karl-Ludwig Ruppel / FSK: 20.1.1950, Nr. 781, Jugendfrei / Format: 35mm, s/w, Ton / Länge: 341 m, 12 Minuten

Kopie: Bundesarchiv, 35mm, 337 m, 12 Minuten

HELDEN DER LANDSTRASSE

Bundesrepublik Deutschland 1950 / Produktion: Alfons Gutgsell, Freiburg im Breisgau / Regie: Sepp Allgeier / Kamera: Sepp Allgeier, Hans Lutz / Kamera-Assistenz: Dedo Eckerle / Musik: Rhoems, Irmner / Schnitt: Karl-Ludwig Ruppel / Sprecher: Rolf Wernicke / Produktionsleitung: Erich Müller / Erstverleih: Deutsche Commerz-Film GmbH, München / Späterer Verleih: Jara-Film-Verleih, München / FSK: 13.9.1950 (Nachprüfung: 26.1.1957), Nr. 1795 bzw. 1795-a, uneingeschränkt freigegeben, feiertagsfrei / Format: 35mm, s/w, Ton / Länge: 1964 m, 72 Minuten / Uraufführung: 14.9.1950, Casino, Freiburg

Kopie: Bundesarchiv, 35mm, 1962 m, 72 Minuten

⁴⁷ Vgl. o.V.: Klein-Hollywood für Fahrräder. In: *Das Rad*, Nr. 14, 15.7.1950, S. 15.

Review Essay

Falsche Engel, wahre Liebe

Die *Edition Deutsche Vita* findet ein anderes Kino der Bundesrepublik

Von Philipp Stiasny

Die Engel sind eigentlich Bordsteinschwalben, die Liebe und die Leidenschaft, die ihnen neuerdings wieder entgegengebracht werden, sind aber wahr und bewundernswert: DIE ENGEL VON ST. PAULI, ein Krimi aus der Hamburger Nacht- und Unterwelt von Jürgen Roland aus dem Jahr 1969, ist einer von bislang elf Filmen, die in der *Edition Deutsche Vita* auf DVD und Blu-ray Disc erschienen sind. Seit 2012 verbirgt sich hinter diesem Namen ein Editionsprojekt, das sich besonders für die Untiefen des westdeutschen Films der 1960er und 1970er Jahre begeistert. Treibende Kräfte sind das in Schwerte ansässige Label Subkultur Entertainment von Tino Zimmermann und die Vertriebsfirma Media Target von Kai Nowak aus Berlin.

Elf Filme in sieben Jahren klingt nicht viel, wenn man diese Zahl mit der Menge der Titel vergleicht, die die Firmen Filmjuwelen und Pidax auf DVD herausgebracht haben – ebenfalls mit einem Schwerpunkt auf lange vergriffenen oder nie auf DVD erschienenen westdeutschen Filmen. Filmjuwelen und Pidax, deren Produkte im unteren und mittleren Preissegment liegen, haben sich um die Sichtbarkeit der deutschen Filmgeschichte verdient gemacht.

Doch die Unterschiede zwischen den Neuerscheinungen in der *Edition Deutsche Vita* zu denen von Filmjuwelen und Pidax sind aber groß. Denn so hohe Qualitätsmaßstäbe wie bei der *Edition Deutsche Vita* gibt es im Bereich filmhistorischer Veröffentlichungen in Deutschland sonst nur selten, etwa bei ähnlich kleinen Labels wie Bildstörung und Camera Obscura sowie der Reihe *Edition Filmmuseum* der film & kunst GmbH und absolutMEDIEN, die mit Kinematheken und Filmmuseen, Rechteinhabern wie der DEFA-Stiftung oder öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern wie arte zusammenarbeiten.

Die *Edition Deutsche Vita* leistet exzeptionelle Arbeit ohne institutionelle Partner, ohne Zuschüsse oder Förderung. Ihre Veröffentlichungen mit einer limitierten Auflage von 500 bis 1.500 Stück sprechen Sammler und Fans an, die bereit sind, zwischen 18 und 30 Euro für einen Film zu bezahlen – auf DVD, Blu-ray Disc oder als „Dual-Format Edition“ mit DVD und Blu-ray. Dafür bekommt man die Disc in einem ansprechend gestaltetem Schuber mit reichlich bebildertem Booklet, durchweg versehen mit optionalen englischen, verschiedentlich auch italienischen und französischen Untertiteln und anderen Extras, beispielsweise Interviews, Audiokommentar, historischen Trailern, ja, sogar abweichenden Schnitt-

und Sprachfassungen. Vor allem aber erhält man eine ordentlich gemasterte digitale Präsentation des Hauptfilms. Die Digitalisierung auf höchstem technischen Niveau (zuletzt in 4K) wird üblicherweise ausgeführt von der Uelzener Firma LSP-Medien, die auch für das Authoring verantwortlich zeichnet.

Von Olsens bis Anders. Die kleinen Auflagen verdeutlichen, dass die Hersteller der *Edition Deutsche Vita* in einer Nische operieren und haarscharf kalkulieren müssen, damit die im Bereich von mehreren tausenden Euro liegenden Lizenz- und Produktionskosten samt Materialbeschaffung, Digitalisierung und Nachbearbeitung den finanziellen Rahmen nicht sprengen. Dass unter diesen Voraussetzungen trotzdem mitunter komplizierte Restaurierungs- und Rekonstruktionsarbeiten durchgeführt werden, zeugt von hohen Zielen und bedingungsloser Hingabe an den Beruf. Der direkte Austausch mit den Kunden in den sozialen Medien spielt dabei eine besondere Rolle: Die Kunden werden über laufende Projekte informiert, sie geben Feedback, machen Vorschläge, äußern Wünsche. Um die Neuedition von Rolf Olsens *BLUTIGER FREITAG* aus dem Jahr 1972 (der 2013 auch in der Reihe „Wiederentdeckt“ lief) zu realisieren, startete Subkultur Entertainment 2015 eine Crowdfunding-Kampagne, durch die mehr als 28.000 US-Dollar, beigesteuert von 553 Unterstützern weltweit, zusammenkamen.

Wenn die Hersteller der *Edition Deutsche Vita* ein zentrales Anliegen haben, dann wohl dieses: Sie wollen ihre Begeisterung für das westdeutsche Genrekino der 1960er und 1970er Jahre mit anderen teilen – und auch Fans im englischsprachigen Ausland den Zugang zu diesem Kapitel der deutschen Filmgeschichte ermöglichen. Neben *DIE ENGEL VON ST. PAULI* ist ein weiterer Krimi von Jürgen Roland in der Reihe erschienen: *ZINKSÄRGE FÜR DIE GOLDJUNGEN* (1973, rezensiert in *Filmblatt* 53, Winter 2013/14). Ebenso wurde mit *WENN ES NACHT WIRD AUF DER REEPERBAHN* (1967) ein zweiter Film von Rolf Olsen veröffentlicht. Dazu kommen Filme von so verschiedenen Regisseuren wie Adrian Hoven (*IM SCHLOSS DER BLUTIGEN BEGIERDE*, 1968), Wolfgang Staudte (*FLUCHTWEG ST. PAULI*, 1971) und dem ehemaligen Schlagersänger Christian Anders (*DIE BRUT DES BÖSEN*, 1979). Handelt es sich also durchweg um Reeperbahn-, Horror- und Kung-Fu-Filme, um jene Sorte von Film, die auch mal abschätzig, mal fasziniert als B-Film, Exploitationfilm oder Bahnhofskino bezeichnet wird?

Der vorletzte Streich von Januar 2019 zeigt, dass es so einfach nicht ist: *MORD UND TOTSCHLAG* (1967) von Volker Schlöndorff scheint mit seinem Titel zwar das Programm der gesamten Edition ironisch auf den Punkt zu bringen. Doch so tief sich Schlöndorff in seinem zweiten langen Spielfilm auch vor dem amerikanischen Gangsterfilm verbeugt, so ist er doch auch ein Exponent des Jungen deutschen Films: Er steht damit für eine klare Abkehr von bisher gepflegten Formen des Filmemachens und der Unterhaltung und für neue Vorstellungen von Kunst, Kino und Gesellschaft. Wenn in der *Edition Deutsche Vita* nun Schlöndorff einträchtig neben dem 20 Jahre älteren Rolf Olsen steht und damit gewissermaßen

ein frankophiler Gourmet neben einem Wiener Gourmand, unterläuft das die üblichen, etwas akademisch anmutenden Grenzziehungen auf erfreuliche Weise.

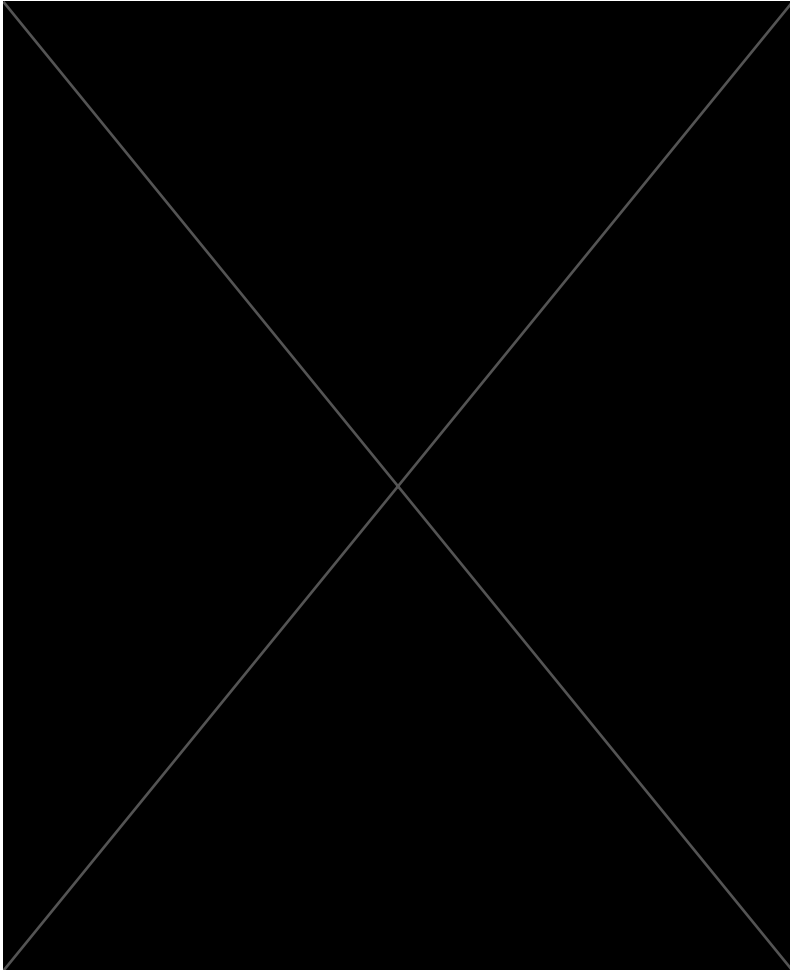
Mädchen, Mädchen. Ähnlich wie bei Volker Schlöndorff verhält es sich mit zwei Filmen von Roger Fritz, den man ebenfalls dem Jungen deutschen Film zurechnen kann. Geboren 1936, machte sich Fritz in den 1950er Jahren einen Namen als Fotograf für *Vogue*, *Quick* und *Stern* und zählte zu den Gründern der Zeitschrift *twen*. Zuvor hatte er die Ufa-Nachwuchsschule für Schauspiel und Regie besucht und dort seine Liebe zum Film entdeckt. Anfang der 1960er Jahre lebte er in Rom und assistierte u. a. bei Luchino Visconti. Zwei Kurzfilmen – darunter eine höchst bemerkenswerte, mit dem Bundesfilmpreis ausgezeichnete Auseinandersetzung mit der Teilung Berlins in *VERSTUMMTE STIMMEN* (1962) – folgte 1966/67 sein Spielfilmdebüt *MÄDCHEN, MÄDCHEN*, das als Nummer 6 der *Edition Deutsche Vita* auf DVD und Blu-ray Disc erschienen ist. In der gleichen Reihe erschien zuvor schon Fritz' *MÄDCHEN MIT GEWALT* (1969/70, rezensiert in *Filmblatt* 58/59, Winter 2015/16).

Beim Cinefest 2017 wurde die Neuausgabe von *MÄDCHEN, MÄDCHEN* mit dem Willy Haas-Preis für eine bedeutende internationale Publikation zum deutschsprachigen Film ausgezeichnet. Die Würdigung galt in erster Linie der vorzüglichen Qualität der *Edition Deutsche Vita*; der Glanz fiel aber auch auf Roger Fritz, dessen Werk in den gängigen Filmgeschichten nicht vorkommt, in cinephilen Kreisen jedoch schon seit längerem Bewunderer hat. Mit *MÄDCHEN, MÄDCHEN* schuf er in Personalunion als Produzent, Regisseur und Autor einen Film, der gut gealtert und auch 50 Jahre nach seiner Entstehung noch sehr sehenswert ist.

Am Drehbuch wirkten neben Fritz der Filmkritiker Eckhart Schmidt (der auch als Komparse auftritt) und Maran Gosov mit. Beide waren im Dunstkreis der (Neuen) Münchner Schule um Rudolf Thome, Max Zihlmann und Klaus Lemke aktiv. Als „charismatische städtische Szenefigur“, so Christoph Huber im Booklet (S. 12), war Fritz unter den jungen Filmleuten bekannt; man traf sich und diskutierte miteinander. Gleichwohl sah sich Fritz als Einzelgänger. An Will Tremper erinnerte manchen Kritiker schon damals seine mutige Entscheidung, seinen Film nach der Absage einer Verleihgarantie des Constantin-Filmverleihs auch ohne Förderung mit eigenem und zusammengeliehenem Geld zu realisieren.

MÄDCHEN, MÄDCHEN ist eine Dreiecksgeschichte, die sich um einen reichen Fabrikantensohn und ein junges Mädchen namens Andrea dreht, die zuvor eine Liebesbeziehung mit seinem Vater hatte. Wegen sexuellem Missbrauch einer Schutzbefohlenen (Andrea war seine Angestellte) sitzt der Vater nun im Gefängnis; Andrea wurde in eine Besserungsanstalt eingewiesen. Zu Beginn des Films wird sie entlassen – und nun verliebt sich der Sohn, der seine eigene Rolle in der Firma erst noch finden muss, in sie. Als der Vater aus der Haft zurückkommt, müsste der Konflikt eigentlich explodieren. Doch der Sohn ist unentschlossen, das Mädchen geht fort, Vater und Sohn arrangieren sich.

Es geht um Freiheit, Gefängnisse und jugendliches Aufbegehren, um männliche Besitzansprüche und Machtbeziehungen. Die schwärmerische Liebe und der



Helga Anders und Jürgen Jung finden sich in MÄDCHEN, MÄDCHEN

Wunsch, aus Herkunft und Konvention auszubrechen, stoßen an Grenzen, die die Männer nicht überwinden können und wollen. Das klingt beinahe wie eine soziologische Versuchsanordnung, doch Fritz interessiert sich nicht für Thesen, sondern für Stimmungen, Räume und Bewegungen – ob das Laufen durch den Wald, die Fahrt im Cabriolet, eine Kissenschlacht oder ein wunderbares Schattenspiel auf einer Betonwand: Das macht den Zauber seines kammerspielartigen Films aus, der in einem einsamen Zementwerk, einer vom Raubbau gezeichneten, aber widerständigen Natur und einer langweiligen Fabrikantenvilla mit lauter Jagd-

trophäen spielt. Rockmusik auf der Tonspur, Fahrten und Tanzszenen machen die Sehnsucht nach Veränderung und Freiheit spürbar.

Die Revolution bleibt aus. Das Ende changiert zwischen Melancholie und abgründigem Spott. „Happiness is just an illusion“, heißt es in einem der Songs. In der weiblichen Hauptrolle agiert – wie in Fritz' folgenden Filmen – Helga Anders, die er wenig später heiratet: noch sehr jung und lebensfroh, erotisch, aber ohne die üblichen Klischees, schließlich konsequent und gänzlich unsentimental. Für ihre besondere Leistung erhielt sie den Bundesfilmpreis.

Die Edition bietet neben der tadellosen digitalen Neupräsentation des Films selbst diverse Extras: Im 16seitigen Booklet analysiert Christoph Huber, Kritiker und Mitarbeiter des Österreichischen Filmmuseums, den Film und skizziert das Gesamtwerk des Regisseurs; MÄDCHEN, MÄDCHEN beschreibt er sehr treffend als einen „Frauenfilm, mit Andrea als polarisiertem Zentrum, von Anders mit bestechendem Charisma und undurchschaubarem Wechselspiel aus verführerischer Anziehungskraft und bockiger Unnahbarkeit ausgestattet“ (S. 9). Huber sieht bei Fritz schon hier im Spielfilmdebüt eine Hinneigung zum italienischen Genrefilm, „eine italo-phile Note, die ihn aus der Nachbarschaft der kunstangestregten Ikonen der ersten Jahre des Neuen Deutschen Films trägt“ (S. 13). Weiterhin bieten die Extras neue Interviews mit dem Regisseur und dem männlichen Hauptdarsteller Jürgen Jung, verschiedene Kinotrailer, alternative oder nicht verwendete Szenen, eine Bildergalerie sowie einen Audiokommentar, der aus einem freundlichen, nicht allzu tief bohrenden Gespräch von Rainer Knepperger (der zu den ersten „Wiederentdeckern“ von Roger Fritz in den 1990er Jahren zählt) und Sano Cestnik mit Roger Fritz besteht; im Mittelpunkt stehen die Entstehung des Films und die Dreharbeiten. Eine schöne Überraschung ist ein Gespräch mit der Nebendarstellerin Monika Zinnenberg (geb. 1943), die auch in Filmen von Lemke und Thome mitspielte und später eine erfolgreiche Fernsehregisseurin wurde. Ihr lustiger experimenteller Kurzfilm HILFE (1986) über eine Frau, die sich verfolgt fühlt, ist ebenfalls in den Extras enthalten.

Ein anderer deutscher Film? Ob Fritz nun wirklich die „Lichtgestalt eines anderen deutschen Films“ war, wie Huber schreibt (S. 3), sei einmal dahingestellt. In der Öffentlichkeit präsentierte sich Fritz jedenfalls als ein Filmemacher, der ausdrücklich am kommerziellen Erfolg interessiert war. Er ging auf Distanz zum künstlerischen Film: „Lieber mache ich einen mittelmäßigen Film, der sich verkaufen lässt, als einen avantgardistischen Film, den niemand kaufen und niemand sehen will“, wurde er in der *Berliner Morgenpost* am 18. November 1966 zitiert. Und die *Süddeutsche Zeitung* ließ er wissen: „Ich möchte angenehm leben [...] und das kann man mit Filmemachen, vorausgesetzt, man hat Erfolg.“ (7./8.1.1967)

Man kann sich vorstellen, dass solche Aussagen in manchem Ohr geradezu unverschämte Offenherzigkeit klangen – ein Jahr vor 1968, als es an den Filmhochschulen garte und über die Beziehung zwischen Kunst, Macht und Politik hitzig debattiert wurde. Sicherlich machte Fritz sich so nicht nur Freunde.

Gleichzeitig war er ein Idealist und Optimist, wie die Unabhängigkeit von Fördergremien und die Bereitschaft, das letzte private Geld in seinen Film zu stecken, zeigen. Im Fall von *MÄDCHEN, MÄDCHEN* ging die Rechnung offenbar auf, denn der Film galt 1967 mit Ulrich Schamonis *Es* (1966), der ebenfalls ohne Fördermittel gedreht und ebenfalls vom Atlas-Filmverleih herausgebracht wurde, als größter Kassenerfolg des Jungen deutschen Films.

Dass in der *Edition Deutsche Vita* neben Filmen von ausgesprochenen Genre-Routiniers wie Jürgen Roland und Rolf Olsen auch Werke des Jungen deutschen Films von Roger Fritz, Volker Schlöndorff und zuletzt Roland Klick (sein *BÜBCHEN* von 1968 erschien im Juni 2019 als Nummer 11 in der *Edition Deutsche Vita*) einen Platz finden und bei den Herstellern und hoffentlich auch bei den Kunden die gleiche Leidenschaft entfachen, ist erfreulich, weil die gängigen Schubladen dadurch in Unordnung geraten. Schlöndorff erscheint in dieser Gesellschaft als Genre-Regisseur, ohne dass seine weitere Karriere als *Auteur* mit *Faible* für Literaturadaptionen einen Kratzer bekäme. Fritz dagegen, dessen *MÄDCHEN, MÄDCHEN* in kein bestimmtes Genre fällt, geht in den Jahren danach den entgegengesetzten Weg: Für den „Altproduzenten“ Artur Brauner inszeniert er eine Episode von *EROTIK AUF DER SCHULBANK* (1968), dreht mit *MÄDCHEN MIT GEWALT* (1969/70) ein weiteres Werk als unabhängiger Produzent, Regisseur und Autor. Es folgen einige Fernsehfilme und Serien – sowie Auftritte als Schauspieler, auch in einem Film von Rolf Olsen (für den auch Monika Zinnenberg mal spielte), speziell aber in Fassbinders *BERLIN ALEXANDERPLATZ* (1980). Fritz' letzte Regiearbeit spielt 1981 im Milieu von Prostituierten, Gangstern und Drogensüchtigen und heißt *FRANKFURT KAISERSTRASSE* – wie eine ulkige Verfrankfurterung des Fassbinder-Titels oder aber wie eine Reminiszenz an Olsens *IN FRANKFURT SIND DIE NÄCHTE HEISS* (1966); hinter beiden Frankfurt-Filmen stand der Produzent Karl Spiels. Eine Neuauflage von *FRANKFURT KAISERSTRASSE* in der *Edition Deutsche Vita* ist in Planung.

Die Filme in der *Edition Deutsche Vita* als „anders“ zu beschreiben, ist aus Gründen der besseren Vermarktung wohl gerechtfertigt, wirft aber die Frage auf: anders als was? Diese Frage zu stellen, bedeutet, die Filmgeschichte – hier: die westdeutsche Filmgeschichte – nicht als Monolith zu begreifen – und auch nicht als simple Aufspaltung in kommerziellen Mainstream und nichtkommerzielles Kunst- und Autorenkino. Wer so fragt, zeigt Neugierde, und wer das „Andere“ unvoreingenommen sucht, beginnt zu forschen und betritt neue Wege. Die *Edition Deutsche Vita* ist ein Teil dieses neuen Weges.

■ *MÄDCHEN, MÄDCHEN* (BRD 1967, R: Roger Fritz). Edition Deutsche Vita 6. DVD und Blu-ray Disc. Regionalcode 2, PAL, Farbe, 103 Minuten plus Extras: Interview mit Regisseur Roger Fritz und Jürgen Jung, (62 Minuten), Interview mit Monika Zinnenberg (13 Minuten), Kurzfilm *HILFE* (BRD 1986, R: Monika Zinnenberg, 9 Minuten), Audiokommentar von Roger Fritz, Rainer Kneppergeres und Sano Cestnik, Kinotrailer, Bildergalerie u. a., Booklet mit Aufsatz von Christoph Huber, Sprache: deutsch, Untertitel: deutsch, englisch, italienisch. Schwerte: Subkultur Entertainment 2016, Vertrieb: Media Target, Website: <http://edition-deutsche-vita.de/>

Review Essay

Babelsberger Freiheiten – Ulmer Dramaturgien Entdeckungen aus den Archiven der Filmhochschulen

Von Frederik Lang, Borjana Gaković

Seit einiger Zeit wächst das Interesse an Studentenfilmen in den Archiven der Filmhochschulen – in der Forschung und an den Hochschulen selbst. Frühwerke renommierter Filmschaffender liegen dort ebenso wie die vielfältigen Arbeiten von Vergessenen und Gescheiterten, nicht fertiggestellte Filmprojekte und Übungen.

Mehr als 50 Jahre existieren die Filmhochschulen in Potsdam-Babelsberg, Berlin und München mittlerweile, entsprechend umfangreich sind ihre Archive. Das Archiv der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin bewahrt die mit ihr historisch eng verbundene Deutsche Kinemathek, die die Sicherung, Erforschung und Präsentation der Studentenfilme mithilfe von EU-Fördergeldern auf der Website www.dffb-archiv.de vorangetrieben hat (Bericht in *Filmblatt* 63, Herbst 2017). Da die Förderung aus Drittmitteln ausgelaufen ist, wird diese Website derzeit leider nicht mehr adäquat betreut und ergänzt, was zu einem bedauerlichen Stillstand geführt hat.

Die Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF hat ihre Archiverkundungen im Rahmen des DFG-Forschungsprojektes „Regionale Filmkultur in Brandenburg“ angesprochen. Bei der Präsentation der filmischen Entdeckungen ist sie einen anderen Weg gegangen und hat in Zusammenarbeit mit absolutMEDIEN eine Doppel-DVD mit 19 Filmen unter dem Titel *Babelsberger Freiheiten. Filme der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ 1957–1990* veröffentlicht. Beim selben Label sind unter dem Titel *Ulmer Dramaturgien* auch zwei Doppel-DVDs mit Filmen der kurzlebigen Filmabteilung der Hochschule für Gestaltung in Ulm erschienen. Gegründet im Geiste des Oberhausener Manifests, war die schon 1968 wieder geschlossene Filmabteilung eine Vorgängerin der heute etablierten westdeutschen Filmhochschulen. Verbunden ist ihr Name mit Dozenten wie Edgar Reitz und Alexander Kluge und Absolventinnen wie Ula Stöckl, Jeanine Meerapfel und Claudia von Alemann.

Für die Hochschule für Fernsehen und Film in München steht eine vergleichbare Präsentation der filmischen Archivschätze noch aus. Die beiden 2011 und 2014 erschienenen Bände *Die Filme der HFF München* in der edition text + kritik können die Sichtbarkeit der Filme nicht ersetzen, sondern nur ergänzen. Ein dritter Band ist angekündigt.

Gespannt sein darf man zudem, wann sich Neugründungen wie die Kunsthochschule für Medien in Köln (1990) oder die Filmakademie Baden-Württemberg in

Ludwigsburg (1991) ihren Archiven widmen werden, ebenso wie die Hochschule für Bildende Künste Hamburg.

Babelsberger Freiheiten 1957–1990. Der Titel spricht eine grundlegende Entstehungsbedingung an, indem er auf die Freiheiten verweist, die Filmschaffende während des Studiums meist noch haben. Früher wie heute, in der Bundesrepublik wie in der DDR, folgte dieser Freiheit oft eine Anpassung: an die Gesetze der Filmförderung und des Marktes im Westen oder an Ideologie und Kontrolle im Osten. Die DVD-Edition beschränkt sich auf in der DDR entstandene Filme; nur der jüngste davon, Andreas Dresens *SO SCHNELL ES GEHT NACH ISTANBUL*, entstand im politischen Vakuum des Jahres 1990.

An der Deutschen Hochschule für Filmkunst (wie sie von 1954 bis 1969 hieß) und der Hochschule für Film und Fernsehen (1969–2014) wurde bis 1989, bei aller Freiheit, jeder Schritt der Entstehung genau begutachtet. Deutete sich die Möglichkeit einer Auswertung im Kino-Vorprogramm oder Fernsehen an, waren Kontrolle und Abnahmen umso strenger. Immer wieder wurden Filme nur nach starker Bearbeitung freigegeben oder noch in der Schnittphase gestoppt, wonach sie unter Verschluss ins Archiv kamen.

Ilka Brombach, die Herausgeberin der Doppeldition, beschreibt im Einleitungstext des umfangreichen Booklets die langwierigen Sichtungen von mehr als 1.700 im Archiv verfügbaren Titeln, die bis 1990 entstanden; auch benennt sie Kriterien für ihre Auswahl: „Unter vielen Übungen und Debüts finden sich neben durchschnittlichen, technisch noch unausgereiften oder politisch so angepasst wie langweiligen Stücken eine sehr große Anzahl von Filmen, die im Kontext der ostdeutschen Filmgeschichte überraschen – durch formale Experimentierfreude und kritische Themen, die man in den DEFA-Filmen des jeweiligen Zeitraums seltener findet.“ (S. 3) Wegen des beschränkten Platzes war es sicherlich angebracht, sich auf künstlerisch und thematisch besonders bedeutsame Filme zu beschränken. Was deshalb fehlt, ist das Mittelmaß, das Angepasste, die nicht genutzte Freiheit, der Blick auf das gesamte Spektrum der Hochschulfilme in der DDR. Aus filmhistorischer Sicht wäre die Berücksichtigung solcher Filme wichtig gewesen.

Dass Frühwerke von bekannten Regisseuren wie Volker Koepp, Thomas Heise, Andreas Dresen und Helke Misselwitz enthalten sind, ist neben der unbestreitbaren Qualität der Filme wohl auch bei der Vermarktung hilfreich. Darüber hinaus finden sich ebenso interessante Werke von Filmschaffenden, die später fürs Fernsehen oder Theater arbeiteten oder deren Karriere 1990 endete, wie sich aus den kurzen Biofilmografien im Booklet erschließt. Auffällig ist dabei, dass in der DDR der Anteil der Studierenden, die nach dem Filmstudium auch tatsächlich in der Film- oder Fernsehbranche unterkamen, viel höher als im Westen war.

Wie meist bei Studentenfilmen der Fall, haben oftmals die Dokumentarfilme die Zeit besser überdauert als die Spielfilme. Eine Besonderheit des Curriculums der HFF war es, dass von den drei Übungsfilmen des Studiums mindestens zwei do-

kumentarisch sein mussten – vor allem aus Kostengründen, wie Brombach erläutert. Gerade unter den Übungsfilmen, die gar nicht in einer finalen Fassung vorliegen und oft ohne Tonspur hergestellt wurden, finden sich die größten Entdeckungen. Sie bieten den direktesten Zugang zum dokumentierten Gegenstand: Petra Tschörtner's *SUSIS SCHICHT* (1978/79) über eine junge Arbeiterin im Kombinat Sekundär-Rohstoffeffassung (SERO) oder Thomas Heises *IMBIß* (1978/79) über die alltäglichen Routinen im „Automat Imbiss“ am Alexanderplatz. Wunderbar zueinander passen die „Bahnhofsfilme“ *AUF EINEM BAHNSTEIG* (1957) von Kurt Tetzlaff und *OSTBAHNHOF* (1977) von Hans Wintgen und seinem Kameramann Peter Badel – und zwar trotz oder gerade wegen ihrer unterschiedlichen Herangehensweise und dem unterschiedlichen Umgang mit der 35mm- bzw. 16mm-Kamera. Wo Wintgen vor allem aus der Distanz beobachtet, hier und da Details herauslöst, mischt Tetzlaff inszenierte Miniaturen unter seine dokumentarischen Aufnahmen vom S-Bahnhof Ostkreuz, inspiriert vom italienischen Neorealismus, der von den Studenten der ersten Jahrgänge intensiv rezipiert wurde, wie Brombach schreibt (S. 9). Der S-Bahnhof wird damit vielmehr zum Schauplatz und Aufenthaltsort, während der Fernbahnhof ein Ort des Transits ist, mit Momenten der Euphorie wie des Wartens.

Daneben finden sich interessante Auftragsarbeiten wie Karlheinz Munds herausragende und bei den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen 1966 uraufgeführte DEFA-Koproduktion *MEMENTO*. Mund hatte sein Studium bereits 1963 abgeschlossen, doch für Kameramann Werner Kohlert war es der Diplomfilm. Es ist ein nachdenklicher, poetischer und unsentimentaler Film über einstiges jüdisches Leben in Berlin, gedreht auf dem jüdischen Friedhof in Weißensee – ein Erinnerungs- und Mahnungsfilm, anders im Gestus, als es der staatlich verordnete Antifaschismus forderte.

Der Themenkomplex Erziehung und Heim erwies sich als heikel, wie Peter Heinrichs Film *ZÖGLINGE* (1974) über das größte Kinderheim der DDR zeigt, der noch in der Rohschnittabnahme gestoppt wurde und erst nach 1990 öffentlich aufgeführt werden konnte – Petra Tschörtner und Angelika Andrees erging es mit ihrem Hochschulfilm *HEIM* (1978/1990) nicht anders (siehe Berlinale-Review in *Filmblatt* 67/68, Frühjahr 2019). Auch der sehenswerte Film *MONTAGEBRÜDER* (1973) von Gerd Wille über die Arbeits- und Lebensbedingungen beim Bau der Erdgastasse Nordlicht wurde während der Schnittphase gestoppt, da er nicht das offiziell geforderte Bild des Arbeiters zeige.

WOLTERS TRUDE (1978) von Gabriele Denecke, das Porträt einer alten Frau, die in einem Dorf in Brandenburg lebt, ist eine weitere Entdeckung: „Oral History und Women's History zugleich“ (S. 30), so Brombach, in einer Zeit, in der langsam die Zahl der Studentinnen anstieg und damit auch Protagonistinnen und weibliche Sichtweisen präsenter wurden. Da Denecke nach dem Studium fürs Fernsehen der DDR arbeitete und nicht für die DEFA, fehlt sie im jüngsten Band der DEFA-Stiftung *Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme* (2019). Studentische Spielfilme hingegen können ein Versprechen an die Zukunft des Kinos sein. Ge-

nährt wird die Hoffnung auf Filme, die erst noch entstehen werden, in denen das zur Entfaltung kommen wird, was hier schon angelegt ist, in roher, einfacherer oder auch frecherer Form. An dieser Stelle kommen die Babelsberger Freiheiten erneut ins Spiel, als Idee eines anderen, offeneren, freieren DEFA-Kinos, das Hannes Schönemanns mit *DIE KAMINSKI* (1980) im Blick hatte. Mit Laien und an Originalschauplätzen am Ruppiner See, drehte er eine Geschichte über eine brave Oberschülerin und einen Hilfsarbeiter, „eine vielschichtig, ironisch und abgründig erzählte Begegnung, in der es um Anpassung und Rebellion, um soziale Herkunft und Außenseiter geht“, wie Brombach im reich ausgestatteten Booklet schreibt (S. 32). Einer Überblicksdarstellung folgt dort eine ausführliche Vorstellung jedes Films mit filmografischen Angaben, Inhaltsangabe und teilweise sogar mit Rezensionen oder Interviews mit Beteiligten. Zu begrüßen sind die Angaben zu den digitalisierten Ausgangsmaterialien, was auch ein Hinweis auf deren nicht immer optimale Überlieferungssituation ist.

Bei der Filmauswahl fällt die nicht weiter erläuterte Lücke zwischen 1981 und 1990 auf. War das an der HFF eine Zeit der Stagnation? Und wird es eine Fortsetzung mit HFF-Filmen aus den Jahren nach 1990 geben?

Ulmer Dramaturgien. Als eine Art Nachfolgeinstitution des Bauhauses sah sich die 1953 gegründete Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm. Bereits seit Mitte der 1950er Jahre gab es Bestrebungen, in Ulm auch eine Filmabteilung zu gründen. Angeregt durch den Filmkritiker Enno Patalas, den späteren Dozenten Detten Schleiermacher und Martin Kampen, einen Studenten der Abteilung Visuelle Kommunikation, war die Gründung der Filmabteilung in Ulm eher eine „sukzessive Erweiterung, in Gang gesetzt durch beharrliche Anstrengungen der verschiedensten Kräfte“ (S. 83), wie Daniela Sannwald in ihrer grundlegenden Studie *Von der Filmkrise zum Neuen Deutschen Film. Filmgestaltung an der Hochschule für Gestaltung Ulm 1958–1968* (Berlin 1997) schreibt.

Heute werden vor allem die Namen Alexander Kluge und Edgar Reitz mit der Filmabteilung in Verbindung gebracht, die einer der ersten Orte in der Bundesrepublik war, an dem Filmemachen professionell unterrichtet wurde. Mit anderen Unterzeichnern des Oberhausener Manifestes entwickelten sie auch die Grundpfeiler der filmischen Praktiken der „Ulmer Dramaturgien“ und propagierten das Konzept des Autorenfilms; die offizielle Leitung des Instituts übernahmen Kluge und Reitz 1963. Die Einstellung als kleinste Einheit des Films stand im Zentrum der sogenannten „Parameterlehre der Kamera“, als Grundlage der Filmbildung in Ulm, gemeinsam mit dem Miniaturenprinzip: „Mit optimal wenigen Einstellungen sollte eine filmische Aussage formuliert werden“, schreibt Herausgeber Günther Hörmann im Booklet (S. 7). Zwischen 27 Sekunden und gut drei Minuten lang sind die 33 Miniaturen auf der DVD – acht davon wurden bereits 1967 von Reinhard Kahn und Michel Leiner zu einer Kompilation unter dem Titel *AUF DER SUCHE NACH DEM GLÜCK* gebündelt. Dieser amüsante 17minütige Kurzfilm weist schon voraus auf die äußerst produktive Zusammenarbeit der beiden Regisseu-

re. Später waren Kahn und Leiner Teil des Kollektivs „Eppelwoi Motion Pictures“, dem neben Ulm-Absolventinnen und Absolventen auch Jeanine Meerapfel, Rudolf Scheimeister, Klaus Werner und Marion Zemann auch die Sekretärin des Studiengangs Ingeborg Nödinger angehörte, sowie der 1968 nach Deutschland emigrierte Prager Student Pavel Schnabel. Ihre Langfilme AM AMA AM AMAZONAS (1968/1980) und ZWICKEL AUF BIZYCKEL (1969/1997), die auch als eine Art „Miniaturenkompilation“ funktionieren, kombinieren Dokumentarisches und Experimentelles und umreißen somit das Spektrum dessen, wofür die „Ulmer Dramaturgien“ stehen, ein Begriff, den Kluge 1980 in einer gleichnamigen Veröffentlichung geprägt hat.

Insgesamt fünf Stunden Filmmaterial bieten einen fundierten Überblick der Ulmer Errungenschaften. Vieles davon ist dokumentarisch: Günther Hörmann filmte 1964 gemeinsam mit Wilfried E. Reinke in Ulm ANSICHTEN EINER STADT, und Reinke dokumentierte im nur ausschnitthaft auf der DVD enthaltenen Film DIE WAHL (1965) die Bundestagswahlen im Wahlkreis Neu-Ulm. Jeanine Meerapfel folgt in REGIONALZEITUNG (1966) nüchtern und sachlich der Entstehung einer Ausgabe der *Schwäbischen Donauzeitung*. Hitzig sind vor allem die Diskussionen der Redaktion über den Tenor der Berichterstattung zum NPD-Parteitag in Karlsruhe und der Protestkundgebung des DGB. Am Ende zieht eine Austrägerin mit Leiterwagen Richtung Altstadt, sie macht diese Arbeit bereits seit 30 Jahren. In ihrem ersten fiktionalen Film ANTIGONE (1964) reduziert Ula Stöckl wiederum das antike Drama des Sophokles auf seine reinen Handlungsmomente. Auf lippen-synchronen Ton verzichtete sie: „Weil ich nicht weiß, wie die Menschen damals wirklich gesprochen haben“, so Stöckl im Booklet (S. 24). ANTIGONE beinhaltet Themen und Motive, die das gesamte filmische Werk Stöckls durchziehen werden: Krieg, ziviler Ungehorsam und starke Frauenfiguren, für die sich Stöckl stets von mythologischen Figuren inspirieren ließ.

Eine wichtige Entdeckung ist DES LEBENS WUNDERHORN (1968) der früh verstorbenen Marion Zemann, die das Protestjahr 1968 in einem anderen Licht erscheinen lässt: Eine junge Bäckeriarbeiterin in Schwaben, weit entfernt von den Protestzentren – ein vages Begehren scheint zwischen den Sätzen und den Bildern zu lauern, doch ein Aufbruch ist (noch) nicht in Sicht.

Die vom HfG-Absolventen Günther Hörmann gemeinsam mit Günter Merkle getroffene Filmauswahl ist sicherlich subjektiv, ein guter Einblick ist sie allemal. Als Bonusmaterial enthält die Edition Gespräche zwischen den Absolventen Peter Schubert, Günther Hörmann, Jeanine Meerapfel und Lothar Spree aus den Jahren 1992/93 sowie ein bereits vor der Gründung der Filmabteilung entstandenes Filmporträt der HfG von Rudi Hornecker, DIE ZAUBERLEHRLINGE VON ULM (1959/60). Das Booklet liefert kurze Inhaltsangaben zu allen Filmen, aber nur sehr rudimentäre Informationen zur Abteilung für Filmgestaltung.

Weitaus umfangreicher sind die Begleitmaterialien zur zweiten Doppel-DVD *Ulmer Dramaturgien 2 – Filme zur Studentenbewegung 1967–1969*. Neben einer Chronologie der Ereignisse und Interviews mit Beteiligten finden sich passen-

de Essays, u. a. vom Politikwissenschaftler Wolfgang Kraushaar zu „Aufstieg und Zerfall der Protestbewegung“ und zu den „Umbrüchen des Dokumentarfilms in den 1960er Jahren“ von Kay Hoffmann.

Mit der Filmauswahl geht Herausgeber Hörmann über die an der Hochschule entstandenen Filme hinaus und zeigt die „Studentenbewegung“ in Form eines sechsstündigen Filmzyklus mit Arbeiten von sich selbst, Hans-Dieter Müller und Wilfried E. Reinke. Die Filme zeigen die Entwicklung der Proteste und die Ereignisse an den Hochschulen in West-Berlin, Frankfurt und Freiburg. Es sind Dokumente von großem Wert, auch im Vergleich mit den eher agitatorischen Arbeiten, wie sie zeitgleich an der dffb entstanden sind. Die Ulmer versuchten sich so dokumentarisch wie möglich an die Realität zu halten, unvermittelt und schonungslos. Unendlich scheinende Diskussionen in einem Jargon, der uns heute ferner als der ferne Osten erscheint, von dem so oft die Rede ist (Stichwort: Vietcong). Verloren geht dabei der Blick für das, was vor der eigenen Haustür vorging: was es damals hieß, Frau zu sein, alleinerziehend zu sein, (Gast-)Arbeiter zu sein.

Dass die *Ulmer Dramaturgien* eine darüber hinaus gehende Öffentlichkeit für die lange Zeit unsichtbaren Filme erzeugen konnten, zeigt sich daran, dass Claudia von Alemans Märchenfilm *FUNDEVOGEL* (1967) und *ANTIGONE* 2018 im Rahmen eines Sonderprogramms der Berlinale gezeigt wurden, *DES LEBENS WUNDERHORN* in der Retrospektive von *DOK Leipzig* und *DJANGO UND DIE TRADITION – DIE LETZTE SDS DELEGIERTENKONFERENZ HANNOVER NOVEMBER 1968*, ein besonderes Fundstück unter den Studentenbewegungsfilmern, im Rahmen von *FilmDokument*. Und die Filmhochschularchive sind garantiert noch randvoll mit unentdeckten Schätzen.

■ **Babelsberger Freiheiten. Filme der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ 1957–1990.** 2 DVD. Hg. von Ilka Brombach. Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG). Enthält: *AUF EINEM BAHNSTEIG* (1957, R: Kurt Tetzlaff), *DER ELEFANT VON HOYERSWERDA* (1959, R: Christian Lehmann), *WIR SPIELEN HOCHZEIT* (1964, R: Klausdieter Roth), *SOMMERCÄSTE BEI MAJAKOWSKI* (1967, R: Volker Koepp, Alexander Ziebell), *STRUGA – BILDER EINER LANDSCHAFT* (1972, R: Konrad Herrmann), *ERINNERUNG IM HERZEN* (1965, R: Stefan Jerzy Zweig), *FLAMMEN* (1967, R: Konrad Weiß), *MEMENTO* (1966, R: Karlheinz Mund), *ZÖGLINGE* (1974, Peter Heinrich), *MONTAGEBRÜDER* (1973, R: Gerd Wille), *SUSIS SCHICHT* (1978/79, R: Petra Tschörtner), *IMBISS* (1978/79, R: Thomas Heise), *OSTBAHNHOF* (1977, R: Hans Wintgen), *TROMPETE, GLOCKE, LETZTE BRIEFE* (1978, R: Peter Kahane), *EIN LEBEN* (1979/80, R: Helke Misselwitz), *WOLTERS TRUDE* (1978, R: Gabriele Denecke), *DIE KAMINSKI* (1980, R: Hannes Schönemann), *STILLEBEN* (1981, R: Maxim Dessau), *SO SCHNELL ES GEHT NACH ISTANBUL* (1990, R: Andreas Dresen). Codefree. PAL. Farbe und s/w. Sprache: deutsch. Gesamtlänge: 392 Minuten. Booklet mit Einleitung, filmografischen- und Inhaltsangaben, Biofilmografien. Fridolfing: absolutMEDIEN 2018.

ISBN 978-3-8488-8024-9, € 24,90

■ **Ulmer Dramaturgien – Film an der Hochschule für Gestaltung.** 2 DVD. Hg. von Günther Hörmann, Günter Merkle. Enthält: 25 Miniaturen, ANSICHTEN EINER STADT (1964, R: Günther Hörmann, Wilfried E. Reinke), FREUNDSCHAFTSWOCH (1965, R: Peter Schubert), ZUR SACHE FLEISCH (1966, Brian Wood), AUF DER SUCHE NACH DEM GLÜCK (1966/67, R: Reinhard Kahn, Michael Leiner), DIE WAHL (Ausschnitt; 1965, R: Wilfried E. Reinke), REGIONALZEITUNG (1966, R: Jeanine Meerapfel), ANTIGONE (R: Ula Stöckl), FUNDEVOGEL (1967, R: Claudia von Alemann), DES LEBENS WUNDERHORN (1968, R: Marion Zemann). Bonus: DIE ZAUBERLEHRLINGE VON ULM (1960). Codefree. PAL. Farbe und s/w. Sprache: deutsch. Gesamtlänge: 291 Minuten. Booklet mit Einleitung und filmografischen Angaben. Berlin: absolutMEDIEN 2017. ISBN 978-3-8488-8022-5, € 24,90

■ **Ulmer Dramaturgien 2 – Filme zur Studentenbewegung 1967–1969.** 2 DVD. Hg. von Günther Hörmann. Enthält: DIE VORBOTEN VON 1968 (Ausschnitt aus DIE WAHL, 1965; R: Wilfried. E. Reinke), RUHESTÖRUNG – EREIGNISSE IN BERLIN, 2 – 12. JUNI 1967 (R: Hans-Dieter Müller, Günther Hörmann), WAS TUN? – EREIGNISSE IN BERLIN, 9 – 18. FEBRUAR 1968 (R: Müller), DJANGO UND DIE TRADITION – DIE LETZTE SDS DELEGIERTENKONFERENZ HANNOVER NOVEMBER 1968 (R: Hörmann), AKTIVER STREIK – UNIVERSITÄT FRANKFURT WINTERSEMESTER 1968/69 (R: Hörmann), DIE GRUNDORDNUNGSVERSAMMLUNG DER UNIVERSITÄT FREIBURG - FILM I: DEBATTEN / FILM 2: KRISE / PROFESSOREN IN FREIBURG, WINTERSEMESTER 1968/69 / REFORMVERSUCHE VON PROFESSOREN / STUDENTEN IN FREIBURG (R: Müller). Codefree. PAL. s/w. Sprache: deutsch. Gesamtlänge: 366 Minuten. Booklet mit Essays von Wolfgang Kraushaar, Ulrich Bröckling, Sylvia Paletschek, Kay Hoffmann. PDF mit Interviews und Chronologie der Ereignisse. Fridolfing: absolutMEDIEN 2018. ISBN 978-3-8488-8023-2, € 24,90

Besprechungen

■ Mila Ganeva: ***Film and Fashion Amidst the Ruins of Berlin. From Nazism to the Cold War.*** Rochester (New York): Camden House 2018, 266 Seiten, Abb. ISBN 978-1-571135-76-6, \$ 90,00

Mit ihrer Monografie *Film and Fashion Amidst the Ruins of Berlin: From Nazism to the Cold War* legt Mila Ganeva eine einsichtsreiche Studie über die kulturelle Bedeutung von Mode in Film und Presse von der NS-Zeit bis in die Anfangsjahre des Kalten Krieges (1939–1955) in Berlin vor. Das Buch schließt thematisch an Ganevas Vorgängerstudie *Women in Weimar Fashion. Discourses and Displays in German Culture, 1918–1933* (Rochester, NY 2008) an. Im neuen Band geht es Ganeva um „die Weise, in der diese filmischen Reflexionen über Kleidung und Mode-zentrierte Aktivitäten subtile Reflexionen über das Alltagsleben, Wünsche, die professionellen Aktivitäten and die Selbstwahrnehmung der Nachkriegsöffentlichkeit offenlegen“ (S. 7f.). Hierbei gilt ihr Interesse ganz dem weiblichen Publikum, sowie Frauen als Produzentinnen von Mode und des medialen Modediskurses. Das ist zum einen eine thematische Einschränkung, da natürlich auch Männer zu dieser Zeit Mode produzierten und konsumierten; auf der anderen Seite aber ermöglicht diese perspektivische Verengung eine tiefere Erforschung der Alltagsgeschichte von Frauen zu dieser Zeit.

Ein Hauptargument der Studie ist, dass Frauen als „Produzentinnen und Konsumentinnen visueller Spektakel“ (S. 19) von Mode in Filmen und Magazinen während der Kriegs- und Nachkriegsjahre „ein viel größeres Spektrum an Subjektpositionen“ zukam (S. 15), als bisher herausgearbeitet wurde. Ganeva unterzieht Schlüsselszenen von Filmen und Berichte der Modepresse einem *close-reading*, um dieses Argument anhand der Darstellung von Mode herauszuarbeiten. Ihre Analysen sind mit einer umfangreichen Kontextualisierung in einer präzise recherchierten Alltagsgeschichte dieser Zeit, speziell der Berliner Modebranche und des medialen Modediskurses, unterlegt. Dabei werden zahlreiche Archivmaterialien, besonders Frauen- und Modemagazine sowie Werbung, hinzugezogen. Die Studie stellt so komplexe, intertextuelle Bezüge zwischen der Film-, Konsum- und Modegeschichte, Genderrollen sowie der Alltagsgeschichte der Stadt her. Ganeva hinterfragt die „stereotypischen medialen Bilder [...] als Trümmerfrau, Amiflittchen, Fräulein oder Vergewaltigungsopfer“ (S. 83). Ebenso arbeitet sie die zahlreichen „unabhängigen beruflichen Rollen“ für Frauen heraus, die sich in der Berliner Modeindustrie zu verschiedenen Zeitpunkten ergaben – „Schneiderinnen, Designerinnen, Grafikerinnen, Models und Journalistinnen“ (S. 15).

Anhand der Ufa-Produktion *GROSSSTADTMELODIE* (1943) und des DEFA-Films *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946) erläutert Ganeva, wie Mode in materiell knappen Zeiten für Frauen als Projektionsfläche für Wünsche nach Konsum und Normalität diene. Sie konstatiert einen „Stellvertreterkonsum“ (S. 21) von Mode, die im zerstörten Berlin oftmals unerreichbar für das Publikum war. Die Diskussion von

GROSSSTADTMELODIE vor dem Hintergrund der engen Verzahnung der Ufa und der „arisierten“ Modeindustrie sowie dem einerseits eskapistischen, andererseits auf Zweckmäßigkeit bedachten Modediskurs in der Frauen- und Modepresse der der NS-Zeit fördert das eskapistische Moment von Mode im NS-Kino zutage. Ganevas nuancierte Leseweise stellt die mediatisierte Mode der NS-Zeit als einen „schwierigen Balanceakt“ zwischen Mangel und der Funktion von Kino als „Ventil für eskapistischen visuellen Konsum“ dar (S. 46).

Ganevas Analyse der im sowjetischen bzw. im amerikanischen Sektor produzierten Trümmerfilme *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946) und *ÜBER UNS DER HIMMEL* (1947) verlegt den Fokus von den bisher in den Vordergrund gestellten Trümmern in den Städten und Männerseelen auf Szenen abseits der Trümmer, in denen Mode eine zentrale Rolle spielt. Hildegard Knefs Rolle als Susanne Wallner in *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* erhält dadurch eine wichtige Funktion für das Hier-und-Jetzt des weiblichen Publikums im zerstörten Berlin. Ganeva untersucht in diesem Kontext eine Szene, in der die jugendlich-schöne, als weitgehend vergangenheitslos dargestellte Wallner in einem wiederhergestellten Zimmer einer Trümmerwohnung an Modezeichnungen arbeitet – eine Referenz einerseits an neue berufliche Perspektiven für junge Frauen, andererseits ein harmonisch-inspirierendes Bild, das Nachkriegsnormalität suggeriert. Zusammen mit dem die Mode- und Filmindustrie verbindenden Starstatus Knefs wird deren Figur für die Zuschauerinnen des Films zu einer eskapistischen Fantasie, die die Möglichkeit zu Wiederaufbau und Neuanfang unterstreicht (S. 90). In ihrem eskapistischen Moment, resümiert Ganeva, schließen die Frauenrollen im Trümmerfilm direkt an die der untersuchten Ufa-Filme der NS-Zeit an; sie nehmen aber auch die Frauenrollen der Heimatfilme der 1950er Jahre voraus. Für Ganeva trägt die Darstellung von Mode so wesentlich zur überzeitlichen filmischen Kontinuität des Eskapismus bei.

Ebenso zeichnet Ganeva den Wandel von einer Mangelgesellschaft zu kapitalistischen und sozialistischen Konsumgesellschaften in Berlin nach. Dies belegt sie anhand zahlreicher Beispiele aus der Modegeschichte, vom „Flickkleid“, dem Star der ersten Berliner Nachkriegsmodenschau im September 1945, bis hin zur unterschiedlichen Rezeption und Aneignung von Diors *New Look* in Ost- und Westberlin. Ihr Vergleich des DEFA-Films *STRASSENBEKANNTSCHAFT* (1948) und des westdeutschen Films *MARTINA* (1949) konzentriert sich auf Frauen, die ihre Konsumwünsche in einer sich stabilisierenden Nachkriegsgesellschaft zu verwirklichen suchen. Anhand der Arbeit der für beide Filme verpflichteten Kostümdesignerin Gertrud Recke demonstriert Ganeva, wie die aus unterschiedlichen ideologischen Lagern stammenden Filme beide auf Diors *New Look* als Indiz eines neuen Konsumparadigmas nach der Schwarzmarktzeit verweisen. Ihr zufolge setzte Diors bahnbrechendes neues Modeparadigma, das sich zu dieser Zeit auch in der DDR als stilistische Vorlage durchzusetzen begann, „den Ton für den wichtigen kulturellen Prozess, von einem schmerzhaften Krieg und der Nachkriegszeit abzulassen und eine neue Art der Normalität anzunehmen, die auf einem Image

einer übertriebenen Weiblichkeit, erhöhtem Konsum und Freiheit von materiellen Nöten basierte“ (S. 137).

Den Abschluss der Studie bilden Filme, die nach der doppelten Staatsgründung entstanden: die DEFA-Filme *MODELL BIANKA* (1951) und *FRAUENSCHICKSALE* (1952) sowie der westdeutsche Film *INGRID. DIE GESCHICHTE EINES FOTOMODELLS* (1955). In allen drei Filmen untersucht Ganeva Mode als Metapher für die unterschiedlichen Konsum-Mentalitäten, die sich in der DDR und der Bundesrepublik herausbildeten: In den DDR-Filmen spielen der industrielle Produktionsaspekt und der egalitäre Zugang zu Mode eine zentrale Rolle, während die westdeutsche Produktion Mode als Premiumartikel und Indiz des Erfolges der Industrie zur Zeit des Wirtschaftswunders charakterisiert.

Neben den Filmanalysen liefert Ganevas Buch auch eine detailliert recherchierte Geschichte der Berliner Modeindustrie zwischen 1939 und 1955. Diese Modegeschichte Berlins befasst sich unter anderem mit dem Niedergang der auf Konfektionsware konzentrierten Vorkriegsindustrie am Hausvogteiplatz, die von jüdischen Geschäftsinhabern maßgeblich geprägt wurde, der brutalen „Arisierung“ dieser Industrie durch die Nazis, den ersten Anfängen in der zerstörten und besetzten Stadt mit den ersten Modenschauen 1945 sowie den unterschiedlichen Geschäftsmodellen der Modeindustrie in Ost- und Westberlin. Dabei konstatiert Ganeva, dass in den 1950er Jahren in der Bundesrepublik und der DDR der Wiederaufbau der Modeindustrie medial zelebriert wurde, ohne dass dabei auf die gewaltsame Enteignung, Deportation und Ermordung der vielen jüdischen Geschäftsinhaber eingegangen wurde. Ein Zwischenkapitel über die jüdische Modedesignerin Charlotte Glückstein, die während des Zweiten Weltkriegs aus Berlin in mehrere Konzentrationslager deportiert wurde und sich nach Kriegsende wieder in Westberlin als Modedesignerin etablierte, ist in diesem Zusammenhang besonders aufschlussreich.

Ganevas klar geschriebene und präzise recherchierte Kulturgeschichte der Berliner Mode zwischen 1939 und 1955 dokumentiert die Diversität der Erfahrungen von Frauen und stellt diese als eine treibende Kraft der Mode- und Filmindustrie während einer Zeit tiefgreifender gesellschaftlicher, politischer, und ökonomischer Veränderungen in den Vordergrund. In ihrem Fokus auf Brüche und Übergänge erkennt Ganevas Studie hinsichtlich der Funktion von Mode dennoch eine „überraschende Gemeinsamkeit“ (S. 177) der Erfahrungen zwischen „Drittem Reich“ und Nachkriegszeit, zwischen Ost und West: Eine zeit- und systemübergreifende Sehnsucht nach Normalität und die Eigenschaft von Konsum und speziell Mode als individualpsychologische und gesellschaftliche Projektionsfläche stehen dabei stets im Vordergrund. Diese Überlebensstrategien (und deren Überzeitlichkeit) an einem noch relativ unerforschten Korpus nachzuweisen ist ein wichtiges Verdienst der Studie und bereichert das Wissen über die Forschung zu gesellschaftlichen und kulturellen Brüchen und Kontinuitäten mit der NS-Zeit. *Film and Fashion amidst the Ruins of Berlin* ist somit ein wichtiger Beitrag zur Erforschung des weiblichen Erfahrungshorizonts der 1940er und 1950er Jahre. (Jan Uelzmann)

■ Ralf Forster: ***Greif zur Kamera, gib der Freizeit einen Sinn. Amateurfilm in der DDR.*** München: edition text + kritik 2018 (Film-Erbe; 3), 510 Seiten, Abb., mit DVD
ISBN 978-3-86916-729-9, € 49,00

Der Freizeit einen Sinn geben und zwar einen, der über den Konsum von Angeboten der Freizeitkultur hinausgeht: Bereits der Titel von Ralf Forsters umfang- und materialreicher Untersuchung zum Amateurfilmschaffen in der DDR bringt das älteste Systemprogramm des modernen Amateurismus ins Spiel. Aus gutem Grund: Wenn, wie der kanadische Soziologe Harold Stebbins 1977 behauptet hat, die leidenschaftliche Hingabe der Amateure an ihren jeweiligen Gegenstand sie zu Grenzgängern der Freizeit macht, dann wird damit zugleich ein bürgerlich grundiertes Verständnis von aufgeklärter Freizeitgestaltung beschworen, das in der Selbsterziehung der Menschen den Königsweg zur Teilhabe an den Errungenschaften der Kultur sowie den Schlüssel zur kulturellen Weiterentwicklung erkennt.

Ein solches Programm musste all jenen politischen Kräften attraktiv erscheinen, die sich neben der kulturellen auch die politische und soziale Emanzipation der Menschen zum Ziel gesetzt hatten, d. h. vor allem den sozialdemokratischen und kommunistischen Parteien der Zwischenkriegszeit und ihren Vorfeldorganisationen. Am Horizont der in diesen Zusammenhängen intensiv geführten Debatten um die Hervorbringung einer sozialistischen Kultur und eines „neuen Menschen“ tauchte dabei regelmäßig das Idealbild des klassenbewussten Proletariers auf, der mit dem Joch der ökonomischen Knechtschaft auch die Fesseln ablegte, in die ihn Religion, Unwissenheit und Armut geschlagen hatten.

Vor diesem Hintergrund überrascht es kaum, dass die Parteiführung der SED dem Amateurfilm einen besonderen Stellenwert einräumte. Sie knüpfte damit an überlieferte Vorstellungen von sinnvoller Freizeitgestaltung an und unterwarf diese zugleich den Anforderungen der neuen Situation. Kannte das Amateurfilmschaffen der Zwischenkriegszeit zwar die Abgrenzung vom Familienfilm, die Organisation der Amateurfilmer in Vereinen und Verbänden, die gemeinschaftliche Tätigkeit bei der Filmproduktion sowie die Teilnahme an nationalen und internationalen Wettbewerben, so blieb es doch über weite Strecken eine bürgerlich dominierte, auf die Entwicklung individueller Fertigkeiten fokussierte Veranstaltung. In der DDR hingegen sollten die Werktätigen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken und mit ihnen die Arbeit im Kollektiv sowie die Betonung des gesellschaftlich Nützlichen und Konformen. Wie Forster ausführt, operierte die Kulturbürokratie der DDR dabei mit einem „System aus Anleitung und Kontrolle“ (S. 49), das zwar unmissverständliche Ziele für den Amateurfilm formulierte, den Filmamateuren aber zugleich einen gewissen Spielraum bot zur Durchsetzung eigener kreativer Interessen. In Anlehnung an den von Thomas Lindenberger und Andreas Ludwig in die DDR-Forschung eingebrachten Begriff des „Eigen-Sinns“ spricht Forster in diesem Zusammenhang von einem Spannungsverhältnis

zwischen dem unbedingten Führungs- bzw. Herrschaftsanspruch der Partei und einer sozialen Praxis der Akteure, die von der Verinnerlichung des staatlichen Zwangs ebenso bestimmt war wie vom Eingerichtetsein in Strukturen und der Entdeckung von informellen Freiräumen.

Was den Amateurfilm in der DDR freilich deutlich von seinen westeuropäischen Pendanten unterscheidet, ist der Umstand, dass die Amateurfilmclubs, die so genannten „Amateurfilmstudios“, über betriebliche oder kulturelle Trägerinstitutionen in das politische Gefüge der DDR integriert waren. Wie Forster betont, „konnten sich Amateurfilmerinnen und -filmer nicht frei zusammenfinden, Gruppen bilden und als rechtsfähige Form existieren. Sie standen [...] unter der Kuratel des ‚Trägers‘, waren ihm direkt unterstellt und rechenschaftspflichtig. Er hatte das Recht, die Geschicke der Gruppe zu bestimmen, ihre Tätigkeit zu fördern oder diese einzuschränken“ (S. 52). Die weitreichenden Implikationen dieser Organisationsstruktur, die mit der Gründung der „Zentralen Arbeitsgemeinschaft (ZAG) Amateurfilm“ 1959 noch um eine zweite Lenkungebene ergänzt wurde, entfaltet Forsters Untersuchung in vier Hauptkapiteln, die neben der institutionellen Einbindung der Amateurfilmstudios in die Filmproduktionslandschaft der DDR auch die innere Organisation und die Tätigkeit der Studios, die internationalen Beziehungen sowie die Gestaltung von 16 ausgewählten Filmen beleuchten, die dem Band auf einer DVD beigelegt sind.

Das Bild, das Forsters Darstellung vom Amateurfilmschaffen in der DDR entwirft, ist dabei ganz entscheidend vom methodischen Schlüssel des Autors geprägt, der das Spannungsverhältnis von „Herrschaft und Eigen-Sinn“ in die doppelte Perspektive einer Institutionengeschichte „von oben“ und einer Geschichte der Praxis handelnder Akteure „von unten“ auflöst. Damit geraten nicht nur die großen Strukturen in den Blick, die die nationale Amateurfilmproduktion insgesamt bestimmten, sondern auch lokale Abweichungen und Besonderheiten. Die Pointe und den eigentlichen Aufhänger seiner Darstellung verrät Forster allerdings gleich zu Beginn, wenn er auf die „nahezu idealtypische filmische Umsetzung sozialistischen Lebens“ (S. 9) in Jürgen Böttchers Dokumentarfilm ARBEITERFAMILIE von 1969 zu sprechen kommt, der unter anderem Szenen von der Produktion und Vorführung eines Amateurfilms enthält. Die von Anfang an wahrnehmbare „Schere zwischen Anspruch und Wirklichkeit“ (S. 11), d. h. der Umstand, dass die in der DDR produzierten Amateurfilme kaum dem Idealbild eines gesellschaftlich nützlichen Amateurfilms entsprachen, hätten, so Forster, „die kreative Spannung der Untersuchung“ ausgemacht.

Ein ähnliches Spannungsverhältnis ließe sich zweifellos, wenn auch unter anders gelagerten Bedingungen, für die westeuropäische Amateurfilmproduktion nachweisen. Für einen solchen Vergleich hat Forsters Studie ebenso die Grundlage geschaffen wie für weiterführende Fragestellungen, die beispielsweise seine in erster Linie institutions- und sozialgeschichtliche Darstellung um Gesichtspunkte ergänzen, die stärker auf die Geschichte bzw. die Politik der Amateurfilmästhetik fokussieren. Wie auch immer aber künftige Forschungsvorhaben

in diesem Bereich angelegt sein werden: Sie können von den in Forsters Standardwerk zum Amateurfilm in der DDR gesammelten Ergebnissen nur profitieren. (Vrääth Öhner)

■ Cornelia Klauß, Ralf Schenk (Hg.): **Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme.** Berlin: DEFA-Stiftung 2019 (Vertrieb: Bertz + Fischer), 416 Seiten, Abb., 2 DVDs mit 18 Filmen.
ISBN: 978-3-86505-415-9, € 29,00

Sie – unter diesem knappen Titel stellt die Schriftenreihe der DEFA-Stiftung nicht einzelne, bereits bekannte DEFA-Regisseurinnen in den Mittelpunkt eines neuen Buchs, sondern widmet sich zum ersten Mal einem Überblick über die Lebensleistungen von 63 sehr unterschiedlichen Frauen, die im Lauf der über 40-jährigen Geschichte des staatlichen Filmstudios der DDR in den Bereichen Spielfilm, Dokumentarfilm und Animation Regie geführt haben.

Zwei Insider der DDR-Filmkultur haben das stattliche Kompendium initiiert und herausgegeben und beide sind an der Seite von achtzehn Autorinnen und Autoren mit eigenen Texten beteiligt. Cornelia Klauß, einst Super 8-Filmerin außerhalb der DEFA und heute Leiterin der Sektion Film und Medienkunst an der Akademie der Künste, und der Filmkritiker, Kurator und Vorstand der DEFA-Stiftung Ralf Schenk, beide zu DDR-Zeiten an der Filmhochschule in Babelsberg filmwissenschaftlich ausgebildet, stellen sich mit diesem – hoffentlich auf Ergänzung angelegten – Projekt in Zeiten der vielstimmigen Forderung nach Sichtbarkeit des weiblichen Anteils am Filmerbe einer Aufgabe, die viel Recherche auf unbekanntem Gebiet einschloss. Ihr Dank an die große Zahl der Zeitzeuginnen und Ratgeber aus dem Umkreis der ehemaligen DEFA spricht Bände.

Das 416 Seiten starke Werk versammelt unterschiedlich fundierte Porträts, die, wo immer möglich, auf Interviews und persönlichen Statements beruhen und jeweils durch eine Filmografie der Regisseurin ergänzt werden. Dazu gibt es hilfreiche Personen- und Filmregister, Hinweise auf allgemein verfügbare DVDs sowie zwei beigelegte DVDs, die einen eigens komponierten, anregenden Querschnitt zum Filmschaffen einiger im Buch besprochener Regisseurinnen bieten. Allerdings fehlt ein einleitender Text, der die Produktionen der Regisseurinnen in die strukturellen Zusammenhänge der DEFA und ihrer einzelnen Bereiche eingeordnet hätte.

Sie listet die Porträts nicht periodisch oder nach gattungsbegrifflichen Zuordnungen ihres Filmschaffens auf, sondern alphabetisch, beginnend mit der früh verstorbenen Dokumentarfilmerin Angelika Andrees und endend mit der weitgehend unbekanntem, ebenfalls dokumentarisch arbeitenden Deutsch-Lettin Leonija Wuss-Mundeciema. So wird ein breites Spektrum abgebildet und der Objektivitätsanspruch prinzipieller Gleichbetrachtung gewahrt. Der Querschnitt durch die unterschiedlichen Medien, in denen Frauen in der DDR arbeiteten, nimmt einerseits dem üblichen Ranking, das Spielfilme als die wichtigste

Kunstform wertet, die Spitze, andererseits wird noch einmal deutlich, wie selten Frauen tatsächlich als Regisseurinnen in die hochbudgetierten Produktionsbereiche vordrangen. DEFA-Regisseurinnen blieben oft auf kurze Filmformate, Kinderfilme und Magazin-Beiträge festgelegt oder mussten sich länger als ihre Kollegen als Assistentinnen bewähren, ehe ihnen ein Spielfilm übertragen wurde.

Das Buch lenkt den Blick auf die große Zahl Regisseurinnen in üblicherweise in der Filmgeschichtsschreibung marginalisierten Künsten. Weitgehend unbekannt sind z. B. die Frauen, die den in der DDR stark vertretenen Animationsfilm mitentwickelten. META MORFOSS (1979), Monika Krauß-Andersons bezaubernde Verfilmung eines Kinderbuchs von Peter Hacks über ein kleines Mädchen, das sich in allerlei Wunschtiere verwandelt, gibt auf einer der beigegeführten DVDs ein Bild davon. Auch die TV-Dokumentarfilmerin Dagmar Langanki, die 1987 den ersten Film über AIDS drehte und schließlich im letzten Jahr der DEFA für kurze Zeit im DEFA-Dokumentarfilmstudio angekommen war – ist weitgehend unbekannt.

Die Texte gehen auf die Stoffe der Regisseurinnen ein, auch auf die Entstehungsbedingungen und Stilformen einzelner Filme, und erklären oft anhand von Selbstaussagen, wie viel Autonomie und eigene Kreativität der Frauen möglich war. Die Form der Einzelporträts kann jedoch den größeren Rahmen der Produktionsbedingungen im personalintensiven vertikalen und kulturpolitisch gelenkten Studiobetrieb der DEFA nur skizzieren. Die Frage, wie und in welchen Abteilungen sich der Einfluss der Frauen innerhalb der DEFA im Lauf der Jahrzehnte manifestierte, müsste auch die Arbeit der vielen Dramaturginnen, Regie-Assistentinnen, Kostümbildnerinnen und Schnittmeisterinnen einschließen. Das vorliegende Buch konzentriert sich auf Regisseurinnen, die zumeist auch an den Drehbüchern ihrer Projekte beteiligt waren.

Das Buch konfrontiert mit einer faszinierenden Vielfalt von Lebensentwürfen und Arbeitsbiografien, die das Selbstbewusstsein der Regisseurinnen innerhalb der gesetzten Grenzen der DEFA spiegeln und sie gelegentlich wie Autorenfilmerinnen beschreiben. Darüber hinaus schildert das Buch anschaulich, welche politischen, kulturellen und existentiellen Brüche des zwanzigsten Jahrhunderts diese exemplarischen Frauenleben geprägt haben. Die Situation der Frauen, die nach dem Krieg in der Aufbauphase der DDR über andere Berufe „zum Film“ kamen und sich durchsetzen mussten, unterschied sich von den Problemen der Generation, die wie im Fall von Helke Misselwitz vom Fernsehen zum Studium an die Filmhochschule in Potsdam-Babelsberg delegiert wurde und sich mit den daraus folgenden Anpassungszwängen auseinandersetzen musste.

Die Lektüre erschließt erfreulich subjektiv die persönlichen Hintergründe der Frauen, die schwierigen Stationen ihrer Karriere oder aber ihr Scheitern. So beschreibt Ralf Schenk Bärbl Bergmann, die erste, 1959 noch als Autodidaktin startende (Kurz-)Spielfilmregisseurin der DDR, die nach mehreren Kinderfilmen ihrem Ehegatten, dem Kameramann Werner Bergmann zu einem längeren Arbeitsaufenthalt nach Ägypten folgte und nach der Rückkehr 1967 nie mehr

die Chance für ein eigenes Spielfilmprojekt erhielt. Detlef Kannapin porträtiert Johanna Kleberg, eine Dokumentarfilmerin, die ab 1952 zahlreiche offiziell beauftragte Magazin- und Kulturfilme realisierte. Der Autor wertet einen ihrer Filmtitel *ICH WAR JA AUCH WER* (1982), das Porträt eines Chefkochs aus dem Hotel Adlon, als Metapher für ihr großes handwerkliches Geschick und bedauert zugleich, dass ihr eine eigene Stilistik gefehlt habe. Ganz anders die Dokumentarfilmregisseurin Sibylle Schönemann, deren eigenwillige zurückhaltende Ästhetik Cornelia Klauß am Beispiel des Films *DIE VERRIEGELTE ZEIT* (1990) beschreibt, in dem sich die Filmemacherin mit ihrer Haft im Stasi-Gefängnis Potsdam auseinandersetzt. An ihrem Beispiel wie auch in den Porträts von Helke Misselwitz und Petra Tschörtner wird deutlich, wie die Zensur bzw. die Veröffentlichungsverbote innerhalb der DEFA ungewöhnliche dokumentarische Ansätze, vor allem den Verzicht auf didaktisch-ideologische Off-Kommentare stigmatisierten, wie andererseits die Filmhochschule Babelsberg zumindest zeitweilig einen Schutzraum darstellte, in dem die Filmemacherinnen ihre persönlichen, von offener Zuwendung für ihre Protagonisten geprägten Handschriften entwickeln konnten.

Das Spannungsfeld zwischen eigenen künstlerischen Ambitionen, politisch-ideologischen Systemzwängen und kreativen Freiräumen zu beleuchten, ist für den überwiegenden Teil der DDR-Filmgeschichtsschreibung charakteristisch, der Leitgedanke des Kompendiums ist jedoch auch nicht ganz unbeeinflusst von der feministischen Fragestellung, ob und wie sich die filmschaffenden DDR-Frauen trotz staatlich geförderter Emanzipation mit hartnäckigen patriarchalischen Strukturen in der Männerdomäne DEFA und darüber hinaus in der sozialistischen Gesellschaft auseinandersetzten. In mehreren Porträts klingen die Vorurteile gegen kreative Frauen an. „Frauen machen keine Filme!“ – unter diesem Titel porträtiert Günter Jordan bspw. die früh an den Hierarchien gescheiterte Dokumentarfilmerin Eva Fritzsche.

Viele der in den Beiträgen genannten Filme von Frauen kreisen um die Themen Familie, Kinder und Jugendliche, Alleinerziehende, Arbeitswelt der Frauen. Helke Misselwitz' Film *WINTER ADÉ* (1988/89), der anhand von gegensätzlichen Frauenporträts ein Panorama der extremen Widersprüche zwischen dem propagierten sozialistischen Gesellschaftsbild der DDR und der tatsächlichen Lebenswirklichkeit der Frauen in unterschiedlichen Milieus und Konfliktverhältnissen wiedergibt, ist einer der signifikantesten, die Zeit überdauernden Filme zur Lage kurz vor der Wende. Der Dokumentarfilm *HEIM* (1978) von Angelika Andrees, an dem Petra Tschörtner mitarbeitete, ein teilnahmsvoll zugewandtes Porträt von Kindern und Jugendlichen, die von Gewalt und Alkoholismus in ihren Herkunftsfamilien berichten, entsprach der heilen Welt der Ideologen so wenig, dass er im Giftschränk der DEFA verschwand und erst 1990 wieder zugänglich wurde. Welche der in *Sie* genannten Filme ähnlich treffende kontroverse Zeitbilder darstellen, wäre ein großes Forschungsprojekt wert.

Von den Sujets und Formsprachen der DDR-Regisseurinnen umstandslos auf grundsätzliche Kritik am offiziellen Frauenbild oder am Gesellschaftssystem zu

schließen, wäre sicher zu kurz gegriffen. Aber auch eine Dokumentarregisseurin wie Gitta Nickel, die sich ungebrochen mit der DDR identifizierte und das Etikett einer „Frauenfilmerin“ strikt ablehnte, griff immer wieder die Perspektive und Erfahrungswelten von Frauen in ihren Filmen auf. In ihrem 1970 entstandenen Film *Sie*, an dessen Titel sich das Kompendium von Klauß und Schenk anlehnt, begleitet sie beispielsweise eine Ärztin zu Beratungsgesprächen mit Arbeiterinnen und Vorarbeiterinnen des Berliner Textilkombinats *Treffmodelle*. Ihre Aufgabe ist es, den Frauen die offizielle Gesundheits- und Familienpolitik nahezubringen, sie zu Familienplanung anzuhalten und dies mit dem damals neu in Umlauf gebrachten Verhütungsmittel Antibabypille. Deutlich wird nicht zuletzt der ökonomische Hintergrund der Kampagne: Mehr Frauen an den Web- und Nähmaschinen sollen sich für anspruchsvolle Leitungspositionen im Kombinat qualifizieren, um den Arbeitskräftemangel zu kompensieren. Familiengründung ist die eine Frage, die die meisten Frauen – vermutlich auch, um eine größere Wohnung zu bekommen – schon früh praktisch gelöst haben, so dass sie in den Interviewpassagen offen über ihre Doppelbelastung als berufstätige Mütter sprechen. Familienplanung als Baustein einer Karriere im Werk bedeutet für sie noch mehr Arbeit, noch weniger Zeit für die Kinder, die Beziehung und sich selbst. Die propagierte Emanzipation erweist sich als Motor einer idealisierten sozialistischen Leistungsgesellschaft, in der die Frauen keineswegs ihre Erfüllung sehen.

Die Facetten der widersprüchlichen Erfahrungswelten von Frauen, die größere Zusammenhänge, wenn nicht das herrschende Gesellschaftsbild sichtbar machen und in Frage stellen, ihr kreativer Beitrag, gegen die verordnete Konvention eigene Handschriften zu schärfen, ist das Oberthema der vorliegenden Porträtsammlung. Frauen werden damit nicht nach ihrem Geschlecht beurteilt, wie Ralf Schenk im Vorwort-Gespräch mit Cornelia Klauß anmerkt, der „weibliche Blick“ ist ebenso wie der männliche Blick von „Sprache und Gehirn“ geprägt, vom „erzeugt und entsprungen sein“, aber er reklamiert Räume für den Disput, ohne den auch eine offene Filmgeschichtsschreibung nicht möglich ist. (Claudia Lenssen)

■ Kyle Frackman, Faye Stewart (Hg.): ***Gender and Sexuality in East German Film. Intimacy and Alienation***. Rochester (New York): Camden House 2018, 296 Seiten, Abb.
ISBN 978-1-57113-992-4, £ 75,00

Unter dem Titel „Sex, Gender & Videotape: Love, Eroticism & Romance in East Germany“ fand 2015 das achte Summer Film Institute der DEFA Film Library der University of Massachusetts in Amherst statt, aus dem nun der Sammelband *Gender and Sexuality in East German Film. Intimacy and Alienation* hervorgegangen ist. Die Aufsätze sind unmittelbar inspiriert von einer Woche intensiver gemeinsamer Filmsichtungen, Gespräche und Diskussionen.

Gegenstand des Bandes sind fiktionale Film- und Fernsehproduktionen, Dokumentar-, Amateur- und Experimentalfilme aus der DDR. Im Zentrum steht die Frage, wie in diesen Filmen Geschlecht (sex), Geschlechtsidentität (gender) und Sexualität implizit und explizit verhandelt wurden.

Am Anfang steht John Lessards Beitrag über einen Amateurfilm der Eheleute Straßberg, *ZU JEDER STUNDE*, der Ende der 1950er Jahre entstand und 1961 im Rahmen der monatlichen Reihe *Greif zur Kamera, Kumpel!* (1959–1977) im DDR-Fernsehen ausgestrahlt wurde. Der Film dreht sich um einen pflichtbewussten Arzt, der sich entscheiden muss, ob er seiner im Sterben liegenden Ehefrau beisteht oder einer werdenden Mutter das Leben rettet. Lessard beschreibt die deutlich von patriarchalen Denkstrukturen der 1950er Jahre durchgezogene Handlung, zugleich aber, wie der Film durch die Co-Autorin Straßburg vor und hinter der Kamera sowie die starke körperliche Präsenz der beiden Mütter eine kritische feministische Position gegenüber der diskriminierenden Behandlung des mütterlichen Körpers und der mangelnden Wertschätzung mütterlicher Arbeit entwickelt.

Den Schluss des Bandes bildet ein Kapitel von Jennifer L. Creech und Sebastian Heiduschke über den in der Wendezeit realisierten Film *DER STRASS* (1991): Der Journalist Georg Bastian will darin eine erotische Fotoserie über die Tänzerin und Akrobatin „Miss Alben DDR“ realisieren, doch diese spaltet sich sukzessive in einen realen und einen imaginierten Körper auf. „Miss Albenas“ Leib repräsentiert die alte DDR und die Vision einer neuen DDR, doch ebenso wie der weibliche Körper wird auch der alte Staat und der im Film von „Miss Alben“ geborene neue Staat von hierarchischen und patriarchalen Strukturen bestimmt. Creech und Heiduschke sehen darin ein polemisches „gendered spectacle“ (S. 249).

Zwischen diesen Anfangs- und Endkapiteln liegt eine Vielzahl anderer Aufsätze: Hennig Wrage arbeitet an vier DEFA-Spielfilmproduktionen aus den 1960er und 1970er Jahren das Festhalten an stereotypisierenden Genderrepräsentationen trotz einer zunehmenden Zahl handlungstragender Frauenfiguren heraus; Victoria I. Rizo Lenshyn analysiert die Starpersona der Schauspielerin Jutta Hoffmann, und Faye Stewart enthüllt ein implizit queeres Verlangen in Hoffmanns Mutterfigur in *DER DRITTE* (1972).

Im Dokudrama *ROSI – 36 JAHRE* aus der Fernsehreihe *Guten Morgen, du Schöne* (1980) spielt Jutta Wachowiak eine unscheinbare Frau, die in einer fiktiven Interviewszene von ihrer Bisexualität und Polyamorie erzählt. Durch die Kameraführung wird im Film ein intimer Raum der Geständnisse konstruiert („a confessional space“, S. 116), den Wachowiak mit einer bemerkenswerten darstellerischen Leistung ausfüllt, wie Evan Torner darlegt. Nahaufnahme und Schauspiel versetzen Zuschauerinnen und Zuschauer in die Lage, Verständnis und Sympathie für das Sexuelleben der fremden Frau zu entwickeln. Doch handelt es sich, so Torner, um eine volatile Intimität („volatile intimacy“, S. 107), denn zugleich verfüge die Szene über einen latent observatorischen Duktus. Auf einer weiteren, impliziten Ebene thematisiert *ROSI – 36 JAHRE* den voyeuristischen, seine Bürgerinnen und Bürger kontrollierenden Gestus des Staates DDR.

Heidi Denzel de Tirado untersucht die in *BLUTSBRÜDER* (1975) auftretenden Männlichkeitsbilder und ihre ideologischen Implikationen und Larson Powell die Transformation von Frauenrollen in den 1980er Jahren, etwa im Erfolgsfilm *SOLO SUNNY* (1980), und Sonja E. Klocke die miteinander verwobenen Diskurse zu Gender, Alter, Gesundheit und Krankheit im DDR-Gesundheitssystem am Beispiel von *DIE BEUNRUHIGUNG* (1982). In *UNSER KURZES LEBEN* (1981) inszeniert Lothar Warneke eine weibliche Identität in der DDR, die, so Muriel Cormican, trotz proklamierter und auf den ersten Blick auch gelebter Gleichberechtigung durch sexistische Strukturen an ihrer Entfaltung gehindert wird und diese Strukturen schließlich sogar akzeptiert.

Zwischen 1983 und 1988 realisierte Helke Misselwitz vier experimentelle Kurzfilme in der Produktionsgruppe „Kinobox“ im DEFA-Studio für Dokumentarfilm. Wie Reinhild Steingröver zeigt, verwendet Misselwitz – anders als damals üblich – Fotografien nicht als vermeintliche Belege von Fakten oder illustrierendes Beiwerk hegemonialer Narrative. Stattdessen lotet sie mittels vielfältiger experimenteller ästhetischer Strategien den eigentlich fragilen Status von Fotografien, ihre Ambiguität und ihr Potenzial weibliche Lebensrealität zu repräsentieren aus und reflektiert den eigenen Status als Regisseurin und erzählende Instanz.

Für die Akzeptanz eines selbstbestimmten homosexuellen Lebens in der DDR setzte sich der Kurzdokumentarfilm *DIE ANDERE LIEBE* (1988) ein, dessen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsgeschichte Kyle Frackman rekonstruiert. Auf vielfältige Weise thematisiert der Film das Gefühl der Scham: von der individuellen Scham im Leben homosexueller Menschen, über homophobe Scham bis hin zu einer in der Gesellschaft weitverbreiteten kollektiven Scham. Dieses Gefühl strukturiert den Film nicht nur inhaltlich, sondern auch ästhetisch.

Der von Kyle Frackman und Faye Stewart herausgegebene Sammelband *Gender and Sexuality in East German Film* zeigt einmal mehr, welche neuen Perspektiven auf die Filmgeschichte und die audiovisuelle Kultur der DDR sich durch die Anwendung feministischer, queerer und postkolonialer Theoreme, eine umfassende historische Kontextualisierung und den Blick auf parallele oder verwandte Entwicklungen außerhalb der DDR eröffnen. Die hohe Qualität der Beiträge verdeutlicht, wie sehr sich gemeinsame Filmsichtungen und daran anschließende intensive Diskussionen als Grundlage für individuelle filmhistorische Arbeiten eignen.

Vielleicht kann die gute Lesbarkeit der Beiträge auch darauf zurückgeführt werden, dass das Summer Film Institute öffentlich ist und dadurch andere Fragen an das Material gestellt werden als im rein akademischen Kontext. Der Anspruch, über die eigene Disziplin hinaus Leserinnen und Leser zu erreichen, spiegelt sich auch darin wieder, dass die Herausgeber die organisatorischen, politischen und ideologischen Produktionskontexte und ihre Auswirkungen auf die Darstellung von Sex, Gender und Sexualität in ihrer Einführung erläutern. Zu begrüßen ist des Weiteren, dass im Band auch auf wenig bekannte Filme und unerforschte filmische Quellen eingegangen wird. (Anna Luise Kiss)

■ Thomas Heimann: **Freundschaft – Przyjaźń? Kamerablicke auf den Nachbarn. Filmkulturelle Beziehungen der DDR mit der VR Polen 1945–1990.** Berlin: DEFA-Stiftung 2017 (Vertrieb: Bertz + Fischer), 373 Seiten, Abb. ISBN 978-3-86505-412-8, € 25,00

Der Klappentext bewirbt Thomas Heimanns Arbeit als „komplexe Zusammenschau von Spielfilmen und Fernsehserien aus der DDR, die das damalige Verhältnis zum polnischen Nachbarland widerspiegelt.“ Und tatsächlich ist der in der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung erschienene Band keine – wie der Untertitel suggeriert – Beziehungsgeschichte der beiden sozialistischen Länder im Bereich Film, sondern vielmehr „eine Bestandsaufnahme der Produktionen der DEFA und des DDR-Fernsehens“ (S. 11), die den sozialistischen Bruderstaat Polen betreffen. Der Titel führt etwas in die Irre, zumal kaum polnische Quellen genutzt werden. Auch methodologisch kann man eher von einem Nachschlagewerk sprechen, das eine Fülle an Fakten- und Detailwissen zu zahlreichen Filmen präsentiert. Ein methodisch-theoretischer Zugang, der eine fundierte Beziehungsgeschichte hätte herausarbeiten können, fehlt weitestgehend.

Heimann berücksichtigt sowohl fiktionale als auch dokumentarische Formate: Reportagen, Dokumentarfilme und Wochenschauen ebenso wie Kino- und Fernsehspielfilme, Fernsehserien, Kinderfernsehen und Trickfilme. Nach einer eher knappen Einführung zu den kulturellen Beziehungen zwischen der Volksrepublik Polen und der DDR und einem thematisch an dieser Stelle irritierendem Abschnitt zum Thema „Umsiedler“, Flucht und Vertreibung, der kaum etwas mit Polen zu tun hat, folgt ein großer Abschnitt zu Filmen und Fernsehserien, die den Zweiten Weltkrieg thematisieren. Beim auch international erfolgreichen Film *JAKOB DER LÜGNER* (DDR 1974) von Frank Beyer zeichnet Heimann beispielsweise die langjährige ‚Verhinderungstaktik‘ der DDR-Kulturbürokratie nach und verweist auch auf die schließlich ablehnende Haltung der polnischen Behörden für eine Kooperation. Der Film wurde nicht in die VR Polen verkauft. Hier wäre es erhellend gewesen, auch die polnischen Quellen auszuwerten. Auch bei Frank Beyers *DER AUFENTHALT* (DDR 1982), über den sich Kulturfunktionäre an den Parteispitzen in der DDR und der VR Polen stritten, wäre eine Beziehungsgeschichte mithilfe auch der Auswertung polnischer Quellen sicherlich spannend.

Ein eigener Abschnitt thematisiert zeitgenössische Gegenwartsstoffe zwischen 1950 und 1989, unter anderem *DIE SCHLÜSSEL* (1973) von Egon Günther. Abschließend widmet sich Heimann den Gemeinschaftsproduktionen der DDR und Polens. Als besonders gelungen kann Klaus Gendries' Literaturverfilmung von Theodor Storms Novelle *Der Schimmelreiter* gelten, die das DDR-Fernsehen 1984 in Zusammenarbeit mit *Telewizja Polska* produzierte.

Heimanns Arbeit besticht durch ihre Materialfülle und eignet sich hervorragend als Nachschlagewerk – wobei eine Filmografie am Ende hilfreich gewesen wäre. Eine filmkulturelle Beziehungsgeschichte bleibt zwar noch immer ein Desiderat der Forschung, doch Heimann hat hierzu eine gute Grundlage geschaffen. (Brigitte Braun)

■ Alina Laura Tiews: **Fluchtpunkt Film. Integration von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945–1990**. Berlin: be.bra wissenschaft verlag 2017, 368 Seiten, Abb.

ISBN 978-3-95410-092-7, € 32,00

■ Verena Feistauer: **Eine neue Heimat im Kino. Die Integration von Flüchtlingen und Vertriebenen im Heimatfilm der Nachkriegszeit**. Essen: Klartext 2017, 446 Seiten, keine Abb.

ISBN 978-3-837-51786-6, € 29,95

Die „Integration von Flüchtlingen und Vertriebenen“ führen gleich zwei 2017 erschienene Studien im Titel. Die Historikerin Alina Laura Tiews analysiert in ihrer Dissertation im langen Zeitraum von 1945 bis 1990 fiktionale Filme im Ost-West-Vergleich. Verena Feistauer dagegen beschränkt ihre Untersuchung, die als literaturwissenschaftliche Doktorarbeit entstand, auf die Nachkriegszeit. Die Publikationen könnten unterschiedlicher nicht sein, was nur zum Teil aus den verschiedenen Disziplinen herrührt.

Alina Laura Tiews fragt in *Fluchtpunkt Film. Integration von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945–1990* nach dem „innergesellschaftlichen Diskurs“ und verfolgt zwei Ziele: „erstens beizutragen zur zeit-historischen Erforschung einer Nachgeschichte von Flucht und Vertreibung, zweitens zur medienhistorischen Erforschung audiovisueller Medien als gesellschaftspolitische Akteure“ (S. 11). Nach einer stringenten theoretischen Verortung begründet sie ihre Filmauswahl durch die zu ermittelnde Popularität nach Zuschauerzahlen und „plurimedialen Netzwerken“ mit Astrid Erlls Überlegungen zum Erinnerungsfilm. So wählt sie plausibel aus insgesamt 74 recherchierten Filmtiteln zehn Fallstudien aus (S. 24).

Am Beginn der ausgewogenen komparatistischen und materialreichen Arbeit stehen mit *IN JENEN TAGEN* (Britische Zone 1947, Helmut Käutner) und *DIE BRÜCKE* (SBZ 1948/49, Arthur Pohl) zwei Kinoproduktionen der unmittelbaren Nachkriegszeit sowie mit *GRÜN IST DIE HEIDE* (BRD 1951) und *SCHLÖSSER UND KATEN* (DDR 1956/57) zwei Kinofilme der 1950er Jahre, die durch ein schmales Überblickskapitel zu „Sonderfällen“ der Genres Kriegsfilm, Drama und „(Tragi-)Komödien“ ergänzt werden. Filmhistoriker, die zum Beispiel einer weiteren Analyse von *GRÜN IST DIE HEIDE* des nicht seltener untersuchten Genres Heimatfilm skeptisch entgegenblicken, werden überrascht sein: Die Autorin arbeitet mit Rückgriff auf bislang vernachlässigte Quellen (wie Drehbuchfassungen und westdeutsche Pressezeugnisse) überaus genau und reflektiert die zentralen Aspekte des Films mit Blick auf ihre Fragestellung heraus. Von genauer Quellenrecherche, Kontextualisierung der Filmanalysen durch verfügbare Materialien zur Rezeptionsgeschichte und dem durchdachten Forschungsdesign ist die gesamte Arbeit geprägt. Dadurch wird der lange Untersuchungszeitraum „bewältigt“ und der Vergleich zwischen fiktionalen Produktionen beider deutscher Staaten bestens ausbalanciert. Mit der STAHLNETZ-Folge REHE

(BRD 1964) kündigt sich unter der Popularitätsprämisse der Abschied vom Kino an, der im Kapitel „Übergänge und Umbrüche (1965–1975)“ hinsichtlich der Eigenarten west- und ostdeutscher Film- und Fernsehgeschichte skizziert wird. Mit Überlegungen zum Generationenwechsel analysiert die Autorin im letzten großen Teil der Arbeit die „DDR-Fernsehromane“ *WEGE ÜBERS LAND* (1968) und *DANIEL DRUSKAT* (1976) sowie die ARD-Serie *JAUCHE UND LEVKOJEN* bzw. die Fortsetzung *NIRGENDWO IST POENICHEN* (1977/78). Im Anschluss an den „Geschichtsboom im westdeutschen Fernsehen“ der 1980er Jahre stehen *HEIMATMUSEUM* (1988, Egon Günther) und als „Wiederentdeckung der Umsiedler“ *MÄRKISCHE CHRONIK* (1983, Hubert Hoelzke) im Mittelpunkt. Schließlich wird der 1981 verbotenen DEFA-Film *JADUP UND BOEL* angerissen. Resümierend reflektiert Alina Laura Tiews schließlich die Gemeinsamkeiten, etwa den gemeinsamen „integrativen Impetus“ (S. 322) der untersuchten Gegenwartsfilme bis in die 1960er Jahre, ebenso wie die unterschiedlichen systemischen Vorzeichen und Implikationen. Ob sich der ausbleibende Zuschauererfolg jener Filme aus dem „Scheitern der Vertriebenenankunft und -integration“ monokausal erklären lässt (S. 323), erscheint allerdings sehr fragwürdig. Auch zeitigt der lange Untersuchungszeitraum medienhistorische Ungenauigkeiten: Die 1950er-Jahre waren kein durchgehendes Jahrzehnt des „Booms westdeutscher Filmwirtschaft“ (S. 93), wie die Autorin nahelegt, sondern vielmehr von filmwirtschaftlichen Krisen am Beginn und am Ende gekennzeichnet, sodass auch die vorgestellten „Sonderfälle“ (S. 145–160) hier sorgfältiger zu verorten wären. Die Vorgänge um die „damals übliche Bundesbürgerschaft“ (S. 159), um die das Produktionsteam von *MAMITSCHKA* (1955, Rolf Thiele) mit dem Bürgerschaftsausschuss rang und die der Film trotz der Einwände auch bekam, sind ebenfalls komplizierter. Das zweite Bürgerschaftsprogramm endete 1955, gefördert wurden in den Jahren 1953 bis 1955 76 Filme (von 338 in den Verleihjahren produzierten). Eine letzte Frage scheint mit Blick auf die „Sonderfälle“ von Flüchtlingen und Vertriebenen im Genrekinobereich der 1950er Jahre auf: die Materialbasis abseits der durch Popularität klar begründeten Einzelanalysen. Es fehlt etwa der erfolgreichste Film des Verleihjahres 1953/54, *WENN AM SONNTAGABEND DIE DORFMUSIK SPIELT* (1953, Rudolf Schündler), in dem Rudolf Prack als „jugendlicher“ Liebhaber ebenfalls einen Vertriebenen spielt, dessen Handlungsmotivation gar aus seiner Geschichte entsteht und insofern dramaturgisch bedeutsam ist.

Verena Feistauer hat durch die Beschränkung auf die Nachkriegszeit und die Bundesrepublik in *Eine neue Heimat im Kino* diesen und weitere Filme ermittelt und analysiert. Es wäre darauf zu hoffen gewesen, dass Tiews Befunde zum westdeutschen Kino der Adenauer-Zeit entsprechend ausdifferenziert und ergänzt würden, aber um es vorwegzunehmen: weitgehend vergeblich. Die Filmrecherche, basierend auf Willi Höfigs Standardwerk zum Heimatfilm von 1973 und umfangreichen eigenen Sichtungungen von „über 100 Heimatfilmen aus den Jahren 1948 bis 1974“ (S. 29), ergab ein Korpus von 16 Filmen, in denen Flucht und Vertreibung „unterschiedlicher Intensität“ thematisiert werden, und neun Filmen, „deren Beschäftigung mit Flüchtlingen und Vertriebenen insgesamt eher oberflächlich, eher

stereotyp und weniger ausführlich erfolgt“ (S. 29f.). Wie lässt sich der filmische „Stereotyp“ eines Flüchtlings oder Vertriebenen am Beginn der Studie bestimmen? Unter der Überschrift „Hintergründe und Voraussetzungen“ legt die Autorin begriffsgeschichtliche Grundlagen von „Heimat“, „Identität“ und zum „Heimatgenre“ auf Basis zahlreicher Forschungsarbeiten vergangener Jahrzehnte, deren Befunde und Thesen ausführlich zitiert werden. Fragwürdig wird es, wenn das komplexe Thema Filmindustrie der 1950er Jahre auf viereinhalb Seiten abgehandelt und so auf Basis der Einschätzungen von Forschern verschiedener Disziplinen die „Stereotypizität des Heimatfilms“ (S. 64) und auch noch das „Ende des Heimatfilmbooms“ erklärt wird (S. 67). Das bedeutet nicht, dass die zitierten Aussagen falsch wären, aber hier wird erstens eine Kausalität zwischen filmwirtschaftlichen Rahmenbedingungen und (eigener, fremder oder pauschaler) ästhetischer Bewertung der Filme ohne eigene medienökonomische Analysen entworfen. Zweitens fehlt trotz der umfangreich hinzugezogenen Sekundärliteratur deren Verortung und Reflexion der Ansätze. Denn insbesondere die Forschung zum Heimatfilm der Adenauer-Zeit hat in den vergangenen Jahrzehnten unterschiedliche Akzentsetzungen erfahren. Statt einer konzentrierten Auseinandersetzung mit wichtigen Entwicklungslinien und Prämissen der Filmgeschichtsschreibung werden Einschätzungen der letzten 50 Jahre schlicht mit eigenen Überlegungen verwohen. Drittens drängt sich schon vor dem eigentlichen Analysekapitel die Frage auf, ob hier Analyse und ästhetische Werturteile nicht doch zu eng beieinander liegen.

Auch Feistauer beginnt mit Trümmerfilmen und schreitet chronologisch voran: Die Handlungen der Filme werden unter Einbindung existierender Forschungen vorgestellt und für die Studie relevante Figuren sowie Dialoge über (verlorene) Heimat, Flucht und Vertreibung zitiert und interpretiert. Nach knapp hundert Seiten folgen die Analysen der vier zentralen Heimatfilme. Die GRÜN IST DIE HEIDE (BRD 1951) gewidmete ist mehr als doppelt so lang wie jene von Alina Laura Tiews und folgt einer deutlich anderen Akzentsetzung. Während Tiews den Film kontextualisiert, die Befunde der Forschung voranstellt und knize „Filmflüchtlinge“ und Heimatinszenierung, Drehbuchfassungen und Filmkritiken analysiert, fokussiert Verena Feisthauer Einzelaspekte in Großkomplexen (etwa die „[U]ebenspraktische Integration der Filmfiguren“, die „emotionale Integration“ einzelner Figuren vor allem anhand ausführlich zitierter Dialoge, „Heimatdiskurse und Repräsentationen ‚Heimat‘“ und die „filmische[n] Imaginationen der Integration“, S. 110–151). Während Tiews schlicht anführt, dass es eine „beiläufige Bemerkung“ gibt, die Hautfiguren stammten aus „Neuenburg“, was auf einen Ort „bei Marienwerder in Ostpreußen“ deute, aber nicht spezifiziert würde (S. 100), identifiziert Feistauer gleichnamige Städte und Dörfer in Westpreußen, Westpommern und Mittelböhmen, schlussfolgert sodann „dass hier gar kein realer Ort gemeint ist“ und weist umfassend fehlerhafte Angaben in filmhistorischen Forschungsarbeiten nach (S. 111f.). Abschließend wird GRÜN IST DIE HEIDE als „fester Bestandteil des ‚Erinnerungsortes‘ Flucht, Vertreibung und Integration“ (S. 155) aufgrund der DVD-Auswertung und anhaltender Fernsehausstrahlungen kritisch diskutiert (den historischen Weg zum

„Erinnerungsort“ skizziert Tiews, S. 98f.). Mit Blick auf die Nachkriegsidentität ist eines der zentralen Argumente, dass „das im Film gezeichnete Bild der Flüchtlinge und Vertriebenen und ihrer Integration sich von dem, was die realen Flüchtlinge und Vertriebenen erlebt haben, massiv unterscheidet“ (S. 156).

Der Vergleich mit „den realen Flüchtlingen und Vertriebenen“ erscheint auch in den folgenden Analysen, bei denen neben einem weiteren „Klassiker“ zum Thema, WALDWINTER (1956, Wolfgang Liebeneiner), auch die weniger bekannten und seltener untersuchten Filme WENN AM SONNTAGABEND DIE DORFMUSIK SPIELT (1953, Rudolf Schündler), ÄNNCHEN VON THARAU (1954, Wolfgang Schleif) und HEISSE ERNTE (1956, Hans H. König) im Mittelpunkt stehen. Auch hier finden sich vor allem lange Handlungsbeschreibungen, ausführlich zitierte Dialogpassagen und auffällig oft Vergleiche mit den „realen Flüchtlingen und Vertriebenen“ (u. a. S. 176, 201, 233, 259 usw.). Unabhängig wie diese Vergleiche im Einzelfall ausfallen und wie diese methodisch und theoretisch zu beurteilen wären, fällt doch auf, dass den Herkunftsorten und Milieus der Filmfiguren ausführlich nachgegangen wird, die „realen Flüchtlinge und Vertriebenen“ dagegen weitgehend pauschal als Folie dienen. Differenzierungen der heterogenen Gruppe nach Herkunftsregionen, Ankunftsgebieten oder Religionen werden so verwischt, was der Quellenlage geschuldet sein könnte, aber auch nicht von sorgfältiger Reflexion entbindet.

In der Schlussbetrachtung schließlich fasst die Autorin ihre Befunde in sieben Thesen zusammen und endet mit einer Episode bzw. einem Dialog aus einer SCHWARZWALDKLINIK-Folge von 1988: Der Verwaltungsdirektor identifiziert eine Patientin als seine „auf der Flucht verschollene Ehefrau“ und lernt nach 42 Jahren seine Tochter kennen, was noch ein letztes Mal zeigen soll, dass „der Verweis auf Flucht und Vertreibung hier ausschließlich ein Mittel [ist], um Rührseligkeit zu evozieren“ (S. 413f.). Wer eine differenzierte und konzise Geschichte der Verhandlung von Flucht und Vertreibung in populären Filmen bis in die 1980er Jahre lesen möchte, sei Alina Laura Tiews Studie ans Herz gelegt. (Stefanie Mathilde Frank)

■ Robert Dassanowsky: **Screening Transcendence. Film under Austrofascism and the Hollywood Hope, 1933–1938.** Bloomington: Indiana University Press 2018, 444 Seiten, Abb.
ISBN 978-0-253-03362-8, \$ 66,00

■ Klaus Christian Vögl: **Angeschlossen und gleichgeschaltet. Kino in Österreich 1938–1945.** Wien: Böhlau Verlag 2018, 447 Seiten
ISBN 978-3-205-20297-4, € 60,00

So unterschiedlich die Geschichte des österreichischen und des deutschen Films im 20. Jahrhundert auch verlief, so deutlich ist sie doch auch von politischen, wirtschaftlichen und personellen Verflechtungen gekennzeichnet. Das gilt besonders für die Jahre 1933 bis 1945, wie bereits Armin Loackers *Anschluß im ¾-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930–1938* (Trier

1999) und mehrere Publikationen des Filmarchiv Austria gezeigt haben. Robert Dassanowskys *Screening Transcendence. Film under Austrofascism and the Hollywood Hope, 1933-1938* und Klaus Christian Vögls *Angeschlossen und gleichgeschaltet. Kino in Österreich 1938-1945* schließen inhaltlich an diese Arbeiten an und geben der Reflexion über das Verhältnis des österreichischen Filmschaffens zum Kino des „Dritten Reichs“ wichtige neue Impulse.

Dassanowsky, der an der University of Colorado lehrt und im englischen Sprachraum einer der besten Kenner der österreichischen Filmgeschichte ist, knüpft in *Screening Transcendence* an frühere Schriften an. Er präsentiert eine breit angelegte Untersuchung des österreichischen Films und der österreichischen Filmindustrie zwischen 1933 und 1938, also zwischen der Machtübergabe an die NSDAP in Deutschland und dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich. Ausführlich beschreibt er zunächst den historischen Kontext, nämlich den Wandel von der demokratischen Ersten Republik zum austrofaschistischen Staat unter Dollfuß und Schuschnigg, die eine Annexion durch Deutschland verhindern wollten. Ideologisch geprägt war dieser Ständestaat vom Katholizismus und den Bemühungen, eine österreichische Identität zu konstruieren. Dadurch geriet speziell die jüdische Bevölkerung in eine komplizierte Position, da sie der konservativen Ideologie vielfach zustimmte, aber aus religiösen Gründen de facto ausgeschlossen war. Diese Politik- und Kulturgeschichte setzt Dassanowsky in einen Dialog mit der Filmgeschichte. Durch genaue Analysen repräsentativer Filme schafft er einen umfassenden Überblick über die damalige Filmindustrie und deren wiederholte Versuche, Verbindungen mit Hollywood aufzubauen. Ebenso geht er auf die Entwicklung der Genres, des Stils und der politischen Ausrichtungen der Filme ein und untersucht ihre Rezeption durch Publikum und Kritik.

Eine Neubetrachtung des Wiener Films, der in den Werken Willi Forsts und Walter Reischs seinen Höhepunkt erlebte, steht am Anfang. Dassanowsky fragt, ob dieser Wiener Film eine potenzielle Alternative zum Film im „Dritten Reich“ war – und wie die Ideologie dieser Filme, die eigentlich dem Nationalsozialismus zuwiderlief, in Deutschland missbraucht werden konnte. Als nächstes wendet er sich dem Emigrantenfilm zu, also den von Filmschaffenden jüdischer Abstammung, die in Deutschland nach 1933 nicht mehr „erwünscht“ waren, selbstständig produzierten Filmen. Hier untersucht Dassanowsky vor allem, wie jene Filme, in denen der Katholizismus thematisiert wird, nicht nur eine religiöse, sondern auch eine nationalpolitische, dem deutschen Nationalismus entgegengesetzte Identität konstruierten. Die folgenden Kapitel widmen sich den Geschlechterrollen, dem wichtigen Genre des Künstler- und Musikfilms, in dessen österreichischer Form Dassanowsky sozialkritische Elemente identifiziert, den politisch teilweise umstrittenen Verwechslungskomödien und der Entwicklung eines „nationalen“ Filmstils. Auch befasst er sich mit den Bemühungen, eine neue österreichische Identität zu definieren, die mit der Verlegung des kulturellen Zentrums vom kosmopolitischen Wien in die viel weniger nationalspezifischen Alpen verbunden war. Zuletzt kommt Dassanowsky zu den Strukturen der Filmindustrie

und -wirtschaft zurück und legt dar, wie die für Film zuständigen Ämter und Firmen versuchten, mit Hollywood eine strategische Zusammenarbeit aufzubauen. Das Ziel war es, trotz des enormen wirtschaftlichen Drucks von Seiten Deutschlands eine unabhängige österreichische Filmproduktion aufrechtzuerhalten. Dieses Vorhaben misslang. Viel wichtiger als die relativ kleine österreichische Filmindustrie war für Hollywood bis Ende der 1930er Jahre der deutsche Markt.

Mit Blick auf die Geschlechterrollen stellt Dassanowsky beispielsweise die These auf, dass der ideologische Kampf zwischen politischem Katholizismus, pan-germanischer Nazi-Propaganda und Kapitalismus von bestimmten Frauenfiguren verkörpert werde. Paula Wessely erscheint etwa aktiv und emanzipiert in Willi Forsts *MASKERADE* (1934) und Walter Reischs *EPISODE* (1935), die beide von negativen Sozialnormen und positiven weiblichen Eigenschaften handeln; in diesen Rollen ist sie für Dassanowsky eine unabhängige Frau, die sich zugleich über herkömmliche Geschlechterrollen hinwegsetzt und traditionelle sexuelle Beziehungen respektiert. Im Gegensatz dazu sei Wesselys Rolle in Géza von Bolvárys *ERnte* bzw. *DIE JULIKA* (1936) beispielhaft für die Aufwertung weiblicher Aufopferung: Sie befindet sich nur deshalb nicht vollständig im Einklang mit nationalsozialistischen Idealen, weil ihre Figur verbunden ist mit der „tieferen Botschaft eines transkulturellen österreichischen Imaginären, das durch den katholischen Glauben transzendiert“ werde (S. 123). Der Endpunkt dieser Entwicklung ist für Dassanowsky mit der negativen Darstellung weiblicher Bildung und Ambition in E. W. Emos *DIE UNENTSCULDIGTE STUNDE* (1937) erreicht, in der die ideologisch-politischen Verschiebungen in der Wiener Filmindustrie und Filmkritik nach dem umkämpften und schließlich aufgeschobenen deutsch-österreichischen Filmabkommen von 1937 erkennbar würden. So überzeugend Dassanowsky die Frauenrollen hier untersucht, so wäre es doch interessant, gerade dem Wandel noch genauer nachzugehen, etwa in Relation zu Forsts späteren Filmen, wie *WIENER BLUT* (1942).

Dassanowskys sorgfältig recherchierte Arbeit liefert eine vorzügliche Darstellung des österreichischen Films jener Jahre und bildet auch dank des Verzeichnisses der produzierten Filme eine gute Grundlage für weitere vertiefende Analysen. Wünschenswert wäre ein genaueres Lektorat (die Zahl der Tipp- und Druckfehler stört ein wenig) gewesen sowie ein Register der Filmtitel; beim Filmverzeichnis fehlen leider Hinweise auf die Verfügbarkeit der Filme, also etwa auf Archivkopien.

Anders als Dassanowskys Buch ist Klaus Christian Vögl *Angeschlossen und gleichgeschaltet. Kino in Österreich 1938–1945* explizit keine Filmgeschichte, sondern eine Kinogeschichte. Vögl betrachtet das Kino dabei als wirtschaftliche Institution, als konkreten Ort und Objekt juristischer und amtlicher Regelungen, die im Laufe des rapiden „Anschlusses“ vom März 1938 wirksam wurden. Die Quellenbasis seiner chronologisch angelegten Arbeit bilden Akten der Reichsfilmkammer in Österreich aus den Jahren 1938 bis 1945, die er bereits 1981 im Bestand der Wirtschaftskammer Wien auffand. Vögl, der selbst in der Wirtschaftskammer Wien tätig ist, knüpft mit dem neuen Buch an seine Diplomarbeit von 1991 an.

Während Dassanowsky in seiner Darstellung die Analyse der filmindustriellen Entwicklungen und die filmanalytische Arbeit verbindet, trennt Vögl diese Bereiche ausdrücklich, obwohl sie auch für ihn verwandt sind: „Wohl kann letztlich das Kino ohne Film nicht existieren [...], doch ist ‚Kino‘ – vor allem in dem behandelten Zeitraum – mehr als bloß Film: Es ist Freizeit- und Kommunikationsstätte, Kulturinstitution. [...] Die Geschichte des Kinos als Betriebs- und Filmvorführungsstätte, seiner Interessenvertretung und der dafür maßgebenden Rechtsnormen und politischen wie wirtschaftlichen Strukturen sind ein durchaus eigenständiger Bereich, der bisher kaum in vorrangiger Weise untersucht worden ist.“ (S. 15f.)

Ausführlich arbeitet Vögl eine Fülle an Details zu den wirtschaftlichen und betrieblichen Strukturen der Wiener Kinos und den juristischen Regelungen heraus. Vor allem interessiert ihn, wie sich die Strukturen und Regelungen mit dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich änderten und welche Folgen die „Gleichschaltung“ für die Wiener Kinowirtschaft hatte.

Vögl beginnt mit einem Überblick der historischen Entwicklung des Kinos in Österreich bis 1938, wobei die Ausführungen zum Zeitraum 1933–1938 und zu den Verbindungen zum Deutschen Reich recht knapp ausfallen, wohl aufgrund fehlender Quellen. Danach beschreibt er die behördliche Behandlung des Kinos im „Dritten Reich“ als „öffentliche Kulturstätten“ (S. 55) und die Bedeutung des Films als politisches Medium und Träger der nationalsozialistischen Ideologie. Diese herausgehobene Rolle des Films und der Propaganda bedingte eine grundlegende Neubewertung der Institution des Kinos: Die bis dahin konkurrierenden, privatwirtschaftlich organisierten Kinos in Österreich verwandelten sich unter dem Nationalsozialismus zu öffentlichen Stätten, die direkter staatlicher Kontrolle unterlagen und so de facto zum Instrument der Regierungspolitik wurden.

Im Zentrum der nationalsozialistischen Film- und Kinopolitik steht bei Vögl die „Arisierung“ von Kinos jüdischer Besitzer oder Teilhaber. Anhand einer Vielzahl historischer Textquellen zeichnet Vögl den Prozess der systematischen Enteignung der jüdischen Kinobetreiber und -angestellten nach sowie die Flut neuer Gesetze, die jede Phase der „Arisierung“ regelten und ihr einen rechtsgültigen Anschein gaben. Ebenso erläutert Vögl an konkreten Beispielen die Auswirkungen der „Arisierung“ auf die Enteigneten und die Profiteure, nämlich loyale Parteimitglieder. Über die Zuweisung „arisiert“ Kinos in Wien schreibt Vögl: „Vorrangig behandelt wurden [...] Juli-Putschisten des Jahres 1934 oder Witwen ‚justifizierter Nationalsozialisten‘. Im ersteren Sinn gingen Anteile des Mozart-Kinos an Rudolf Strasser sowie das Kruger-Kino an Josef Fleischer, der 27 Monate inhaftiert gewesen war. Ferner wurden drei Witwen bedacht: Gabriele Planetta, die Witwe des Dolfuß-Mörders Otto Planetta, sollte als ‚Versorgung‘ 70% der Anteile des gut gehenden Astoria-Kinos zugewiesen bekommen, enteignet wurde das jüdische Ehepaar Alfred und Elsa Epstein“ (S. 160). Obwohl sich Vögl hauptsächlich auf die rechtlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Regelungen zu den Kinos in Österreich unter der „Okkupation“ (so sein im juristischen Sinne verwendeter Begriff) konzentriert, verdeutlichen die von ihm angeführten Beispiele auch die Folgen der neuen Strukturen im Einzelfall.

Mit *Angeschlossen und gleichgeschaltet* erschließt Vögl ein bis jetzt zu wenig erforschtes Gebiet und lenkt den Blick darauf, wie wichtig die Untersuchung der Kinowirtschaft für die Filmgeschichtsschreibung ist. Dass sich bestimmte Angaben und Argumente wiederholen und eine Straffung dem Buch gutgetan hätte, ändert nichts an seiner außerordentlichen Bedeutung für die Erforschung der österreichischen Filmgeschichte. Vögl zeigt, wie der nationalsozialistische Staat Strukturen aufbaute, die ihm ermöglichten, schnell und effektiv seine ideologischen und hier vor allem antisemitischen Ziele zu erreichen. Aufgrund seines umfangreichen Anmerkungsapparates, der im Anhang enthaltenen Statistiken und Daten zu Kinos samt Informationen zur Zahl der Sitzplätze, zu Arisierungsverfahren und Kriegsbeschädigungen sowie mehrerer Register eignet sich Vögls Buch auch sehr gut als Nachschlagewerk.

So unterschiedlich sie sind, stellen die Bücher von Dassanowsky und Vögl nicht nur profunde Beiträge zur Forschung dar, sondern machen auch aufmerksam auf weiter bestehende Lücken in der Filmgeschichtsschreibung. Sie sind ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Schließung dieser Lücken und liefern reichlich Ansatzpunkte und Material für weitere Arbeiten. (Anjeana K. Hans)

■ Michael Kamp: ***Glanz und Gloria. Das Leben der Grande Dame des deutschen Films Ilse Kubaschewski 1907 bis 2001.*** München: August Dreesbach Verlag 2017, 374 Seiten, Abb. ISBN 978-3-944334-58-5, € 48,00

Ilse Kubaschewski (1907–2001) war eine der bedeutendsten und einflussreichsten Persönlichkeiten der deutschen Filmgeschichte. Mit der Gründung ihres Gloria-Filmverleihs 1949 und der Produktionsfirma Divina vier Jahre darauf mischte Kubaschewski, die von Kollegen, Freunden und Journalisten respektvoll „die Kuba“ genannt wurde, die Filmszene auf und gab danach wie kaum jemand anderes die künstlerische, thematische und wirtschaftliche Richtung des westdeutschen Nachkriegskinos vor. Zwischen 1949 und 1973 produzierte und verlor sie die sogenannte „Filmkönigin“ mehr als 500 Filme, darunter Ufa-Reprisen, Klassiker des Heimatfilmgenres wie *GRÜN IST DIE HEIDE* (1951) und der Zweiteiler über die Trapp-Familie 1956–1958, ebenso aber auch internationale Erfolge wie Federico Fellinis *LA DOLCE VITA* (*DAS SÜSSE LEBEN*, 1960) und Luchino Viscontis *LUDWIG II* (1973). Kubaschewskis herausragender Erfolg basierte dabei auf einer Vernetzung von Produktion, Nachwuchsunterstützung und Verleih. Sie betrieb außerdem eine Reihe von Kinos in Berlin und München und veranstaltete in den 1950er Jahren opulente Bälle, wodurch sie den Publikumsgeschmack aus erster Hand kennenlernte und Tendenzen frühzeitig verstehen und mitbestimmen konnte. Legendär ist ihr Gespür für die Vorlieben der Zuschauer; man behauptet sogar, sie habe sich immer wieder mit ihrem Dienstmädchen und ihrem Chauffeur beraten. Berühmt ist sie vor allem als Förderin sentimentaler Heimatfilme, doch war auch ihre Arbeit in anderen neuen Genres bahnbrechend: Sie war es, die den Schlager-, den Pauker-, den Sex- und Aufklärungsfilm in Deutschland populär machte.

Trotz ihrer Pionierarbeit liegt erst jetzt eine umfangreiche Biographie der „Kuba“ vor: Im Auftrag der Ilse Kubaschewski Stiftung hat Michael Kamp eine fundierte und gründlich recherchierte Studie verfasst und füllt damit eine Lücke. Bisher sind ihr Leben und Werk nur sporadisch in Memoiren oder Biographien männlicher Kollegen wie Artur Brauner und Franz Marischka erwähnt worden; daneben finden sich einige Informationen in Studien von Claudia Dillmann-Kühn und Ursula Kähler.

Kubaschewski hat vor allem in einer Männerwelt agiert. Kamp schildert nun erstmals die Beziehungen zu einflussreichen Männern der Filmbranche auch aus ihrer Sicht. So fließen in Kamps Erzählung zahlreiche Zitate aus ihren Briefen, Tagebüchern und Erinnerungen, aber auch aus Interviews mit engen Freunden, Weggefährten und Mitarbeitern ein – darunter ihre Haushälterin Lydia Kerler, Angela Waldleitner, Karl Spiels und Helmut Lydtin. Die Biografie wird dadurch lebendig und vielstimmig. Zur Sprache kommen die Ehe und die enge berufliche Partnerschaft mit Hans Kubaschewski, ihre private und geschäftliche Beziehung zu Luggi Waldleitner und ihre langjährige Zusammenarbeit etwa mit Artur Brauner, Paul May und Roy Black.

Das Buch ist chronologisch angelegt und in sechs Kapitel aufgeteilt, die Leben und Werk Kubaschewskis stets auch in den sozialen, politischen und geschäftlichen Kontext in Westdeutschland und Europa stellen.

Die ersten zwei Kapitel umfassen das Leben Ilse Kubaschewskis, geborene Kramp, von ihrer Geburt 1907 in Berlin bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. Schon als Mädchen begleitete sie ihre Mutter ins Kino, wo diese arbeitete, verkaufte dort Karten und schlich sich in Vorstellungen hinein. Wichtige Erfahrungen sammelte sie später im Filmverleih und im Filmvertrieb Siegel Monopolfilm: „Im Allgemeinen setzte Siegel auf einfache Unterhaltungsfilm und versorgte mit ihnen vor allem Provinzkinos“ (S. 39), bemerkt Kamp und arbeitet Parallelen zwischen der Leitung dieser Firma und Gloria aus. Im gleichen Zeitraum baute sich Ilse Kramp noch vor der Heirat mit Hans Kubaschewski ein zweites Standbein auf: Sie gründet 1937 ein kleines Kino, die „Rudower Tonlichtspiele“ (RuToLi), die sie mit Eltern und Schwester bis in die 1950er Jahren führte, bevor sie die Familie nach München holte.

Besonders erhellend ist Kamps Beschreibung von Kubaschewskis frühem „Netzwerk“, das „zu einem wesentlichen Teil aus Personen bestand, die sie aus den Berliner Jahren kannte und die in der NS-Zeit beim deutschen Film tätig und erfolgreich gewesen waren.“ (S. 125) 1952 realisierte sie mit dem Regisseur Gustav Ucicky *BIS WIR UNS WIEDERSEH'N*, 1953 arbeitete sie eng mit Veit Harlan und Kristina Söderbaum zusammen. Sie verstand sich dabei „in erster Linie als Filmmacherin, die sich durch den Erfolg an den Kinokassen messen lassen wollte. Ein erfolgsorientierter Pragmatismus im Umgang mit NS-belasteten Filmschaffenden ist bei ihr festzustellen.“ (S. 131) Der Gründung der Gloria folgten frühe Erfolge mit Ufa-Reprisen wie *KORRA TERRY* (1940) und *LA HABANERA* (1937) sowie mit *EINE NACHT IM SÉPARÉE* (1950). Der Aufstieg der Firma verlief rasant; in den ersten fünf Jahren wuchs die Gloria um „unglaubliche 997 Prozent“ (S. 121). Das war kein Wunder, denn die Gloria profitierte von Hans Kubaschewskis guten Kontakten

zu amerikanischen Kulturoffizieren und zu Warner Bros., wodurch mehrere Filme von Republic Pictures International in ihren Verleih kamen. Schon hier zeigte sich Kubaschewskis eigene Stärke – ihr berühmtes Gespür für Publikumserfolge; eine besondere Bedeutung kam dabei GRÜN IST DIE HEIDE (1951) als Prototyp des Heimatfilms zu. Wie andere Geschäftsfrauen der Nachkriegszeit zeichnete sich Kubaschewski durch ihre Arbeitsmoral aus; Kamp stellt Bezüge her zu Grete Schickedanz, der Gründerin des Versandhauses Quelle, zu Maria Zach, Filmverleiherin und Produzentin von Märchen- und Bergfilmen in den 1910er und 1920er Jahren, sowie zu Lonny van Laak, einer jüdischen Unternehmerin, die mit ihrem Luitpold-Kino in München eine erhebliche Rolle in der Nachkriegszeit spielte.

Ausführlich behandelt Kamp die goldenen Jahre der Gloria, die Gründung der Divina Produktion und die Eröffnung des Gloria-Filmpalastes in München. Detailliert geht er hier auf Kubaschewskis Geschäftsstrategien ein: Dazu gehörten erstens die Gloria-Filmbälle, die Eigenwerbung für die Gloria-Filme waren und gleichzeitig eine Art Jobbörse – hier wurden Zukunftsprojekte beschlossen, Aufträge vergeben und Rollen besetzt. Zweitens gehörte dazu die Idee, den Markt auch durch Kinos wie den Gloria-Filmpalast zu erobern. Um das entstehende Netzwerk von Kinos kümmernten sich die Eltern und die Schwester; sie alle wohnten in der neuen Villa der erfolgreichen Tochter. Familienleben und Geschäft waren eng verflochten; ihr Familiensinn hallte nach im Engagement für Schauspieler und Nachwuchsregisseure. So verbindet Kamp den unerhörten Erfolg mit der Trapp-Serie mit Kubaschewskis Bemühungen, sich eine eigene „Filmfamilie“ aufzubauen: Sie wirbt um Regisseure wie Wolfgang Liebeneiner und Robert Siodmak und beginnt ihre jahrelange Partnerschaft mit Artur Brauner. Immer wieder arbeitet sie gezielt mit Schauspielerinnen wie Hildegard Knef und Zarah Leander und hilft ihnen aus beruflichen oder finanziellen Schwierigkeiten. Dieses Netzwerk wird zur Voraussetzung dafür, dass sie die große Kinokrise durch das erstarkende Fernsehen überwinden kann.

„Erfolge in Zeiten der Kinokrise“ heißt das vorletzte Kapitel. Kamp nimmt hier Kubaschewskis große internationale Produktionen mit Partnern in Frankreich und Italien wie bei ANGÉLIQUE (1964), die Zusammenarbeit mit der DEFA und ihre Erfolge im Mainstreamkino unter die Lupe. Im Umgang mit Produzenten und Regisseuren erwies sie sich als kreativ und zeigte ihre Risikobereitschaft, in dem sie neben Komödien und Schlagerfilmen auch in neue Genres wie Pauker-, Sex- und Aufklärungsfilm investierte und eine lukrative Marktnische füllte. Erfolgsgaranten waren die mit Brauner coproduzierten Karl-May-Filme, darunter Robert Siodmaks international besetzte Filme DER SCHATZ DER AZTEKEN (1965) und DIE PYRAMIDE DES SONNENGOTTES (1965), die für den kontinuierlichen Aufstieg der Gloria sorgten. Kubaschewski produziert und verleiht wie am Fließband: 1969 werden ihre Erfolge mit dem Bundesverdienstkreuz gewürdigt.

Das letzte Kapitel widmet sich dem Verkauf der Gloria 1973 und Kubaschewskis privatem Leben. Beim Verkauf ihrer Firma macht sie Profit in einer Zeit, in der andere Verleiher und Filmstudios insolvent gingen. Allerdings wurde ihr Lebensabend danach durch Enttäuschungen durch Geschäftspartner und ihren neuen

Lebensgefährten getrübt. Mit langjährigen Freunden wie Luggi Waldleitner und Artur Brauner kam es zu Konflikten. Bald stellte auch die Divina den Betrieb ein. Ein letzter Höhepunkt war die Gründung der Ilse Kubaschewski Stiftung 1994, die Schauspieler finanziell unterstützt. „Früher hab ich fest an ein Happy-End geglaubt“, zitiert Kamp die Grande Dame (S. 295). „Heute weiß ich, dass kein Mensch ganz glücklich ist.“

Kamps reich mit Privatfotos, Briefen, Werbematerial, Plakaten und Archivadokumenten bebildertes Buch liefert einen seltenen Einblick in die Rolle von Produzenten und Verleihern in der westdeutschen und europäischen Filmbranche. Es handelt von einer besonderen Frau, die sich in einer Männerwelt durchzusetzen wusste – und ist damit auch ein wichtiger Beitrag zur deutschen Filmgeschichtsschreibung. (Mariana Ivanova)

■ William Gillespie: **Legion Condor. Karl Ritter's lost 1939 feature film.** Potts Point: German Films Dot Net 2019, 244 Seiten, Abb. ISBN 978-0-9808612-6-6, € 30,00

Mit dem Titel LEGION CONDOR verknüpft sich ein Phantom. Der aus geostrategischen Gründen (Hitler-Stalin-Pakt) unvollendet gebliebene Luftwaffen-Spielfilm der Ufa, den der auf militärische Themen spezialisierte Propaganda-Experte Karl Ritter am Vorabend des Zweiten Weltkrieges zu drehen begann, ist in der filmhistorischen Literatur oft mit einem der nichtfiktionalen Propagandafilme über den Spanischen Bürgerkrieg verwechselt worden, deren Korpus nicht leicht zu überschauen ist. Obgleich von LEGION CONDOR nicht ein einziger Meter überliefert ist, steht der Titel auf einer Liste von 41 Vorbehaltsfilmen, die im Internet weite Verbreitung fand, und weckte bei Liebhabern anscheinend solche Begehrlichkeiten, dass er sogar – als *Fake* freilich – im Sortiment von Militaria-Mailordern auftauchte, die Raubkopien von NS-Filmen auf DVD vertreiben.

Der Australier William Gillespie, Ritter-Spezialist und Sammler von Memorabilien zum deutschen Film vor 1945, legt nun mit *Legion Condor. Karl Ritter's lost 1939 feature film* eine quellenreiche Monografie vor, in deren Mittelpunkt das lange verschollene Drehbuch steht, das Gillespie 2018 in einem Berliner Antiquariat erwarb. Das Buch schließt Gillespies im Selbstverlag publizierte Ritter-Trilogie ab, zu der auch *Karl Ritter. His Life and ‚Zeitfilms‘ under National Socialism* von 2012 (rezensiert in *Filmblatt* 49, Sommer 2012) und *The Making of THE CREW OF THE DORA* von 2016 (rezensiert in *Filmblatt* 60, Herbst 2016) gehören. Wie die beiden Vorgänger stützt sich auch *Legion Condor* auf die in Argentinien lagernden Tagebücher Ritters, die dessen Enkel, Michael Ritter, Gillespie zur Verfügung stellte.

Das Buch umfasst 17 Kapitel, denen eine auf die Jahre 1936–38 beschränkte, an der Darstellung Antony Beevors orientierte Chronologie des Spanischen Bürgerkrieges vorangestellt ist. Dass sich die Länge der Kapitel zwischen zwei und 83 Seiten bewegt, macht bereits deutlich, dass der Leser hier keine verdichtete Abhandlung vor sich hat, sondern das Resultat von Grundlagenforschung, deren

Ergebnisse Gillespie mitunter in summarischer Form darbietet. So enthalten etwa die Kapitel fünf bis acht Angaben über die Produktionsvorbereitungen, das Budget und den Stab des Films, die zum überwiegenden Teil ebenso gut als Anhänge hätten präsentiert werden können. Spannungsreich dagegen sind die minutiösen Rekonstruktionen des Entstehungsprozesses der Aufnahmen zu *IM KAMPF GEGEN DEN WELTFEIND*, die Ritter zwischen Ende Januar und Anfang März 1939 in Spanien drehte (Kapitel 3), der Genese des Drehbuchs, an dem Ritter parallel zum Schnitt des vorgenannten Films und zum Dreh von *KADETTEN* arbeitete (Kapitel 4), und des Verlaufs der Dreharbeiten zu *LEGION CONDOR* bis zu deren Abbruch am 26. August 1939 (Kapitel 10). Dass Ritters Spielfilmprojekt bereits seit 1939 mit dem nichtfiktionalen Film *IM KAMPF GEGEN DEN WELTFEIND* verwechselt wird, arbeitet Gillespie im ersten Kapitel („Decades of Confusion“) heraus. Der Aufklärung dieses Sachverhaltes dient das dritte Kapitel, in dem sich der Autor detailliert mit der Spanien-Berichterstattung in der deutschen Wochenschau- und Dokumentarfilmproduktion auseinandersetzt. Eine vertiefte Ausarbeitung hätte man sich zum Thema des auf nur vier Seiten beschränkten zwölften Kapitels gewünscht, das die Dramaturgie und die ersten sieben Szenen von *LEGION CONDOR* vor dem Hintergrund des Ritterischen Zeitfilm-Konzeptes einordnet. Das 16. Kapitel dokumentiert eine Sichtung des unter dem Archivtitel *Legion Condor* im Bundesarchiv liegenden Materials, das Gillespie *IM KAMPF GEGEN DEN WELTFEIND* zuordnet, zu dem er aber auch anmerkt, dass es möglicherweise als Rückpro-Material für *LEGION CONDOR* kompiliert wurde.

Zentraler Bestandteil des Buches ist die ins Englische übersetzte Fassung des Drehbuchs, die es – neben den begleitenden Werk- und Pressefotos – erstmals ermöglicht, sich ein Bild des Films zu machen. Das Resultat ist wenig überraschend. Wäre *LEGION CONDOR* vollendet worden, so hätte man ihn zurecht als einen archetypischen Ritter-Film bezeichnen können. Neben der Darstellung von Luftkämpfen steht ein dem Zeitgeist entsprechendes Kameradschaftspathos im Vordergrund. Ähnlich wie in *STUKAS* (1941) und *BESATZUNG DORA* (1942/43) ergehen sich auch hier holzschnittartige Draufgänger-Typen in beinahe zwanghafter Fröhlichkeit. Bemerkenswert erscheint eine Szene, in der die im Geheimen reisenden Angehörigen der Legion in Hamburger Hafen für emigrationswillige Juden gehalten werden. Die recht breit ausgespielten Verhöre durch die Tscheka im letzten Filmdrittel muten realistischer an als die Szenen gleichen Themas, die Ritter 1942 in G.P.U. präsentierte.

Auch wenn das Drehbuch den Film als schabloniertes Propaganda-Vehikel erkennen lässt, liefert Gillespies Publikation nicht nur wertvolles Material für zukünftige Forschungsarbeiten, sondern wirft auch Fragen auf, die bislang kaum gestellt wurden. Dies betrifft etwa die Nähe zwischen Karl Ritter und Adolf Hitler, der Einfluss auf Ritters propagandistischen und filmischen Stil nahm: Immerhin verabschiedete der Diktator den Regisseur vor dessen Spanien-Reise im Frühjahr 1939 persönlich. Wie man in Hans Severus Zieglers Materialsammlung *Wer War Hitler?* (Tübingen 1970) nachlesen kann, beinhaltete die Empfehlung, die Hitler Ritter für dessen Dreharbeiten mitgab, unter anderem: „Beobachten Sie, lassen Sie sich erzählen, leben Sie mit [...]“. Gillespies Buch kann man nun entnehmen, dass Ritter

dieser Aufforderung in Spanien nachkam, indem er etwa eine Szene mit einem erblindeten Kriegsveteranen, den er in einem Hotel in Sevilla beobachtete, unmittelbar ins Drehbuch einfließen ließ. Es handelt sich um einen von zahlreichen Anhaltspunkten für einen bestimmten Realismus-Begriff, der sich mit Ritters Zeitfilm-Konzept verknüpfte und einer näheren Untersuchung wert ist.

Wie im Fall der vorhergegangenen Bände mag man auch der LEGION CONDOR-Monografie das Fehlen eines analytischen Ansatzes vorwerfen, wendet sie sich doch in erster Linie an Propaganda-Liebhaber und Spezialisten, die Gillespies akribische Recherchen zu würdigen wissen. Solange jedoch keine Edition der Ritter-Tagebücher vorliegt, stellt Gillespies Ritter-Buchtrilogie für die Forschung zum NS-Kino eine unverzichtbare Referenz dar. Es wäre sehr zu wünschen, dass sich Ritters Erben von der Editierung oder zumindest weiteren Zugänglichmachung dieser film- und zeitgeschichtlich wertvollen Quelle überzeugen ließen. (Dirk Alt)

■ Ilka Brombach, Tina Kaiser (Hg.): **Über Christian Petzold**. Berlin: Vorwerk 8 2018, 264 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-940384-99-7, € 19,00

„Je mehr man über einen Film reflektiert, umso reicher schaut er zurück.“ (S. 65) Diese Maxime formuliert der Filmemacher Christian Petzold in einem Gespräch mit Michael Baute und Volker Pantenburg, das sich seiner Studienzeit an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) widmet. In den Seminaren seiner Lehrer und Mentoren Harun Farocki und Hartmut Bitomsky eröffnete sich für Petzold ein reflektierter Zugriff auf Film und erzählte Wirklichkeit, der sich in seinen Arbeiten bis heute nachweisen lässt.

Ein im Verlag Vorwerk 8 erschienener, filmwissenschaftlicher Sammelband mit dem lakonischen Titel Über Christian Petzold nähert sich zum ersten Mal in deutscher Sprache dem Werk eines der profiliertesten Regisseure des deutschen Gegenwartskinos. In einem für die folgenden Texte als programmatisch zu lesenden Grußwort greift der Filmemacher Dominik Graf die Maxime seines Regiekollegen auf, indem er eine einzelne Szene aus Petzolds Kinodebüt DIE INNERE SICHERHEIT (2000) detailliert nacherzählt und daraus zentrale Strategien und Verfahren von Petzolds Arbeitsweise herausarbeitet: „Du weißt ja: ‚über Film reden‘ und schreiben, Film beschreiben, über Film lesen ist manchmal das Wichtigere, als die Filme zu sehen“ (S. 15), schreibt Graf, der 2011 gemeinsam mit Petzold und Christoph Hochhäusler die Fernsehtrilogie DREILEBEN realisierte.

Im insbesondere mit Blick auf seine späteren Filme aufschlussreichen Gespräch über die Zeit an der dffb erinnert sich Petzold an seine frühen, zum Teil unvollendet gebliebenen Studentenfilme, denen auch der US-amerikanische Filmwissenschaftler Marco Abel einen Beitrag widmet. „Wenn man etwas nicht beendet, steckt noch immer ein Versprechen drin“ (S. 24), resümiert der Filmemacher in einem zweiten, das Gesamtwerk umfassenden Interview, das Ilka Brombach mit Petzold geführt hat. Darin berichtet er gewohnt leidenschaftlich und inspiriert

über sein filmisches Denken und gewährt freigiebig Einblick in Arbeitsmethoden und Produktionszusammenhänge. Das Sprechen über das eigene Filmemachen erscheint bei Petzold als Teil eines selbstreflexiven Prozesses, der sein filmisches Arbeiten von Beginn an begleitet und geprägt hat.

Wie sehr Petzold in seinem Werk die immer gleichen Themen umkreist und variiert, zeigen die Beiträge, in denen Filmwissenschaftler und Filmwissenschaftlerinnen sowie Filmkritiker und Filmkritikerinnen aus Deutschland, Frankreich, England und den USA einzelne Filme analysieren, wiederkehrende Motive untersuchen und (film)historische Bezüge freilegen. Insbesondere das Motiv der Arbeit wird in mehreren Beiträgen in den Blick genommen. Am überzeugendsten ist in dieser Hinsicht der Aufsatz von Sabine Nessel, die Petzolds Darstellungsweisen kapitalistischer Verhältnisse präzise herausarbeitet. Indem sie Petzolds Film *YELLA* (2007) unter Rückgriff auf Farockis filmische Beobachtung einer Private Equity-Verhandlung in *NICHT OHNE RISIKO* (2004) betrachtet, rückt sie die Ebene des Performativen in den Vordergrund und zeigt eindrücklich, wie „[d]as Wissen von der Inszenierung der New Economy“ (S. 133) bei Petzold die Körper, Handlungen und Beziehungen der Protagonisten steuert. Malte Hagener dagegen konzentriert sich in seinem Text auf Petzolds Umgang mit Filmgeschichte. Es ist allgemein bekannt, dass Petzold als äußerst cinephiler Autor filmhistorische Referenzen aufgreift und modifiziert. Originell ist Hageners Ansatz, die Vertauschung als zentrale Metapher in Petzolds Werk zu lesen. Der Begriff ist Harun Farockis *Filmkritik*-Text „Vertauschte Frauen“ entnommen, der sowohl dessen Spielfilm *BETROGEN* (1985) als auch Petzolds Film *PHOENIX* (2014) zugrunde liegt. Versteht man mit Hagener die Vertauschung als Übertragung von Bedeutung, so kann mit ihr gewinnbringend über Petzolds Aneignung von Filmgeschichte nachgedacht werden.

Harun Farocki hat seit Petzolds späten dffb-Filmen bis zu seinem plötzlichen Tod 2014 an allen Drehbüchern Petzolds mitgeschrieben. In Petzolds jüngeren Kinofilmen *BARBARA* (2012), *PHOENIX* und seinem aktuellen Werk *TRANSIT* (2018), der im vorliegenden Band leider nicht mehr berücksichtigt wird, tritt das gemeinsame Interesse Petzolds und Farockis für deutsche Geschichte ins Zentrum. Ihm sind mehrere Beiträge gewidmet. Hervorzuheben ist Tobias Ebbrecht-Hartmanns Analyse des reflektierten Geschichtsverständnisses, das diesen Filmen zugrunde liegt. Ebbrecht-Hartmann gibt erhellende Einblicke in die den Filmen vorausgehende Recherchearbeit und zeichnet exemplarisch nach, wie historische Materialien und Bezüge Eingang in die Filme finden. „Die Verbindung zur Gegenwart muss sichtbar bleiben“ (S. 176), zitiert er Petzold, der in seinen Filmen die Konstruktion offen mitverhandelt. Es wäre interessant, die komplexe Vermengung von Vergangenheit und Gegenwart an seinem aktuellen Kinofilm *TRANSIT* nachzuzeichnen, in dem Petzold auf eine klare Unterscheidung der beiden Zeitebenen verzichtet.

Der letzte Abschnitt des Bandes stellt Texte und Filmkritiken von Petzold selbst vor und liefert zahlreiche Beispiele, an denen seine filmische Denkbewegungen

und seine erzählerische Prägnanz nachvollzogen werden können. Es bleibt zu wünschen, dass die überfällige filmwissenschaftliche Würdigung des Werks Christian Petzolds mit seinen jüngsten (und künftigen) Filmen fortgeschrieben wird. Bedauerlich ist einzig die durchgängig schlechte Abbildungsqualität. Den beiden Herausgeberinnen Ilka Brombach und Tina Kaiser ist ein hervorragend konzipierter Sammelband gelungen, der sich kenntnisreich mit den Filmen Christian Petzolds auseinandersetzt. (Kerstin Parth)

■ Uli Jürgens: **Louise, Licht und Schatten. Die Film pionierin Louise Kolm-Fleck.** Wien: Mandelbaum 2019, 242 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-85476-599-8, € 20,00

„Weibliche Regisseure sind zur Zeit noch eine Seltenheit“, stellen im Oktober 1927 die *Frauen-Briefe* fest, die Zeitschrift der Katholischen Frauenorganisation der Erzdiözese Wien, „aber allmählich beginnen auch hier die Frauen festen Fuß zu fassen und die schwierigen und verantwortungsvollen Aufgaben, die gerade an die Filmregisseure gestellt werden, zu bewältigen. Die erste weibliche Filmregisseurin ist eine Wienerin, Frau Louise Kolm, Direktorin des ‚Wiener Kunstfilm‘, die eigentliche Begründerin der österreichischen Filmindustrie.“ (S. 161)

Der Ort, an dem diese Einschätzung damals publiziert wurde, ist etwas ungewöhnlich, für den deutschsprachigen Raum aber stimmt die Aussage: Die 1873 geborene Louise Kolm, deren Vater Ludwig Veltée ein umtriebiger Schausteller war und in Wien Erfolge mit seinem Stadtpanoptikum feierte, begründete 1908 mit ihrem ersten Ehemann Anton Kolm die Filmproduktion in Wien – zunächst mit der „Ersten Österreichischen Kinofilms-Industrie“ (die 1910 in die „österreichisch-ungarische Kinoindustrie GmbH“ umgewandelt wurde) und 1911 mit der „Wiener Kunstfilm-Industrie Gesellschaft“. Das Ehepaar Kolm war in Österreich die treibende Kraft bei der Etablierung des Films als ein respektables bürgerliches Unterhaltungsmedium, das auch künstlerischen Ansprüchen genügte. Das gelang insbesondere durch die Adaption bekannter literarischer Stoffe, darunter Theaterstücke von Ludwig Anzengruber, Franz Grillparzer, Victor Hugo und Johann Nestroy. Daneben entstanden vor allem Melodramen und Komödien, im Ersten Weltkrieg auch Propagandafilme.

Während Anton Kolm sich vor allem um das Geschäftliche kümmerte, war Louise Kolm für die Inszenierung der Filme zuständig, die sie von Beginn an im Duo mit dem früheren Kameramann und Geschäftspartner Jakob Fleck realisierte. In der langen gemeinsamen Karriere, die bis in die 1940er Jahre reichte, inszenierten die beiden vermutlich mehr als 100 Spielfilme. Zu den von ihnen entdeckten Stars gehörte u. a. Liane Haid, die 1915 in einer Produktion der „Wiener Kunstfilm“ debütierte. Nach Kriegsende floriert die 1919 in Vita-Film umbenannte Firma weiter, gerät dann aber in Turbulenzen: Die bis 1920 anhaltend starke Produktion bricht 1921 vollkommen ein. 1922 stirbt Anton Kolm. Zwei Jahre später heiratet die Witwe Louise Kolm ihren Regiepartner Jakob Fleck. Die Krise der österreichischen

Filmproduktion veranlasst sie, ab 1926 in Deutschland zu arbeiten, wo sich das Ehepaar Fleck schnell einen Namen macht: Bis 1933 entstehen unter ihrer Regie an die 25 Filme, durchweg „Mittelfilme“. Es sind darunter keine ganz großen Kas senknüller, gemessen an ihrem mittleren Budget schneiden sie aber auf den Erfolgslisten des *Film-Kuriers* recht gut ab, etwa *DER BETTELSTUDENT* (1927, P: Aafa), *DER FRÖHLICHE WEINBERG* (1927, P: F.P.S.), *DER ORLOW* (1927), *DER ZAREWITSCH* (1928) und *FRAUENARZT DR. SCHÄFER* (1928), die letzten drei produziert von Liddy Hegewald. 1933 gehen die Flecks zurück nach Österreich, wo es für den Juden Jakob Fleck aufgrund der Abhängigkeit der dortigen Filmproduktion vom deutschen Markt und antisemitischer Einfuhrbeschränkungen immer schwerer wird. 1937 drehen die Flecks mit *DER PFARRER VON KIRCHFELD* (1937) den letzten „unabhängigen“ österreichischen Film vor dem „Anschluss“. Nach dem Einmarsch der Wehrmacht wird Jakob Fleck in Dachau und Buchenwald interniert; nach seiner Entlassung emigriert er 1939 mit seiner Frau nach Shanghai, wo sie mit dem chinesischen Regisseur Fei Mu den Film *SHIJIE ERNÜ* (Kinder der Welt, 1941) drehen. Unter großen Entbehrungen überleben sie den Zweiten Weltkrieg, kehren 1947 nach Österreich zurück, wo Louise Fleck 1950 im Alter von 76 Jahren stirbt.

Unter Filmhistorikern ist die Bedeutung von Louise Kolm-Fleck seit längerem bekannt. So hat Markus Nepf die Werkphase bis zum Ersten Weltkrieg bereits 1991 in seiner Wiener Diplomarbeit erforscht und 1999 im von Francesco Bono u. a. herausgegebenen Sammelband *Elektrische Schatten* vorgestellt, Robert von Dassanowsky *DER PFARRER VON KIRCHFELD* (1937) im Kontext des Austrofaschismus untersucht (in *Screening Transcendence. Film under Austrofascism and the Hollywood Hope, 1933-1938*. Bloomington 2018) und Guoqiang Teng 1994 in der Zeitschrift *Film-Exil* die Jahre in Shanghai aufgearbeitet. Der einzige dort gedrehte Film wurde jüngst von Karl Sierek näher analysiert (in *Der lange Arm der Ufa. Filmische Bilderwanderung zwischen Deutschland, Japan und China 1923-1949*. Wiesbaden 2017). Außerdem liegen kompakte Überblicksdarstellungen vor u. a. von Gabriele Hansch und Gerlinde Waz (1998), Robert von Dassanowsky (2004) und Claudia Walkensteiner-Preschl (2013).

Wenden sich die bisherigen Arbeiten über Louise Kolm-Fleck vor allem an ein Fachpublikum, so adressiert die Journalistin Uli Jürgens mit ihrer neuen, schön gestalteten Biografie eine breitere Leserschaft und setzt auf das Interesse am ereignisreichen Leben ihrer Protagonistin. In den Fokus rückt die Geschichte einer Frau, die sich als Pionierin in einer von Männern dominierten Branche durchsetzt, die als Unternehmerin, Regisseurin, Ehefrau und Mutter kreativ, erfolgreich, klug und resolut erscheint und in deren Leben sich nicht nur das Wohl und Wehe der österreichischen Filmgeschichte bis 1945 spiegelt, sondern auch die Geschichte der Judenverfolgung und des Überlebens in einem Land, das im Zusammenhang mit dem Filmexil leicht vergessen wird.

Jürgens fächert die vorliegenden Informationen über Louise Kolm-Fleck breit auf, ergänzt sie um Details und spannt historische Bögen. Ausführlich zitiert sie Inhaltsangaben von Filmen, Rezensionen und Berichte über Firmen aus der

zeitgenössischen, mittlerweile digital erschlossenen und online recherchierbaren Filmpublizistik. Da es außer einigen Erinnerungen von Familienangehörigen und ehemaligen Kollegen kaum Selbstzeugnisse oder Firmenunterlagen gibt, die den Lesern die Persönlichkeit von Louise Kolm-Fleck näherbringen, bleibt hier eine Leerstelle. Leider versucht die Autorin, wirkliche Wissenslücken mit uninteressanten Spekulationen zu stopfen oder zu überdecken. (Beispiel: „Es ist zu vermuten, dass Louise diesen Artikel beim morgendlichen Kaffee liest. Vermutlich lacht sie herzlich“, S. 72; „Ob Anton und Louise Kolm [...] nach diesem schwierigen Jahr dennoch am Silvesterabend angestoßen haben, ist zwar nicht überliefert, aber sehr wahrscheinlich [...]“, S. 80). Grundlegend neue Erkenntnisse – etwa zu der bislang unerforschten Schaffensphase in Deutschland – liefert Jürgens nicht.

Das Buch gibt sich den Anschein der Wissenschaftlichkeit. Doch 666 Fußnoten – darunter eine einzeilige Auskunft darüber, wer Adolf Hitler war – sind das eine, schludriges Zitieren von Quellen ohne Autorennamen das andere. Und was soll man von dem Hinweis halten, dass sich ihre Ausführungen im ersten Teil weitgehend auf die bereits genannte Diplomarbeit von Markus Nepf beziehen, die „daher im Literaturverzeichnis als Quelle angeführt, allerdings im Fließtext nicht zitiert“ werde? (S. 6) In wissenschaftlicher Hinsicht ist ihr Buch eine Enttäuschung. Der Titel des Buches passt da ins Bild: *Louise, Licht und Schatten* suggeriert mit dem Vornamen eine nicht einlösbare emotionale Nähe und deutet mit der abgedroschenen Metapher von Licht und Schatten auf eine Gespaltenheit der Person, die vollkommen abwegig ist.

Zu Recht spricht Uli Jürgens die trotz aktiver Sammeltätigkeit des Filmarchiv Austria unbefriedigende Überlieferungssituation der Filme an – und es ist deshalb eigentlich eine gute Idee, dass sie in der Filmographie auch Angaben zur Kopienlage macht. Allerdings sind diese Angaben weder vollständig noch besonders zuverlässig: Claudia Walkensteiner-Preschl hat auf der Website des *Women Film Pioneer Project* (WFPP) weitaus genauere Informationen zu Archivstandorten zusammengetragen. (<https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/louise-kolm-fleck/>)

Louise Kolm-Fleck ist zuallererst wegen ihrer Filme eine bedeutende Persönlichkeit – und sie verdient es, dass man ihr gemeinsam mit Jakob Fleck geschaffenes Werk würdigt, auch wenn es nur unvollständig erhalten ist. Umso wichtiger wäre es für eine Biografin, einen unabhängigen Blick auf die Filme selbst zu wagen, statt sich auf schnell geschriebene Pressebesprechungen, also Urteile aus zweiter Hand (und männlicher Rezensentensicht) zu verlassen. Im Fazit heißt es: „Louise Fleck spielte mit den Geschlechterrollen, übte leise Kritik an den patriarchalischen Strukturen und stärkte die weibliche Identität – moderne Ansätze, allerdings recht altmodisch aufbereitet. Louise Fleck war keine feministische Filmemacherin, es waren meist recht stereotype und klischeehafte Frauenbilder, die Louise Fleck in ihren Filmen zeichnete.“ (S. 218) Mag sein, dass das stimmt. Vielleicht stimmt es auch überhaupt nicht. Eine Begründung für diese Einschätzung auf der Basis der überlieferten Filme gibt es jedenfalls nicht. Es bleibt was zu tun. (Philipp Stiasny)

Mitarbeiter dieser Ausgabe

Dirk Alt ist Historiker, Dokumentarfilmmacher und Referent in der politischen Erwachsenenbildung. Er engagiert sich publizistisch für den Langzeiterhalt des deutschen Filmerbes, u.a. als Redakteur der Webseiten <http://kinematheken.info> und <https://filmdokumente-retten.org>. Vorstandsmitglied von CineGraph Babelsberg. In Kürze erscheint: *Ausschnitte der Wirklichkeit. Nichtfiktionale Filmdokumente der NS-Zeit in der historisch-politischen Bildungsarbeit* (Hannover 2019).

Anne Barnert ist Kultur- und Filmwissenschaftlerin. Arbeitsgebiete: DDR-Film, Untergrundkultur, Archivtheorie und -geschichte. Publikationen u. a.: *Filme für die Zukunft. Die Staatliche Filmdokumentation am Filmarchiv der DDR* (Berlin 2015) und *Mit Behutsamkeit. Hans Wintgens Filmbeobachtungen der DDR* (Berlin 2018).

Brigitte Braun ist Mitarbeiterin der WHU – Otto Beisheim School of Management in Vallendar. Sie forscht zu den deutsch-polnischen und deutsch-französischen Filmbeziehungen im 20. Jahrhundert und speziell zu Filmpolitik und Propaganda. Mitglied von CineGraph Babelsberg. Mitherausgeberin u. a. von *Unterwegs zum Nachbarn. Deutsch-polnische Filmbegegnungen* (Trier 2015).

Ralf Forster ist Filmtechnikhistoriker am Filmmuseum Potsdam, stellvertretender Sammlungsleiter und Ausstellungskurator. Sammler von Amateur-, Privat- und Heimfilmen (www.schmalfilmkino.de). Mitglied von CineGraph Babelsberg. Zahlreiche Publikationen, u. a. zur DDR-Kinderzeitschrift BUMMI (*Vom Spielzeugland in die ostdeutsche Wirklichkeit*. Reckahn 2017, mit Jeanette Toussaint) und zum Amateurfilm in der DDR (*Greif zur Kamera – gib der Freizeit einen Sinn*. München 2018).

Stefanie Mathilde Frank ist Film- und Medienhistorikerin. Seit 2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Autorin von *Wiedersehen im Wirtschaftswunder. Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik 1949–1963* (Göttingen 2017). Mit-Kuratorin der Reihe *Wiederentdeckt*, *Filmblatt*-Redakteurin und Vorstandsmitglied von CineGraph Babelsberg.

Borjana Gaković ist medienpolitische Sprecherin des Bundesverbandes kommunale Filmarbeit und Redakteurin der kinopolitischen Zeitschrift *Kinema Kommunal*. Sie studierte Europäische Medienwissenschaft in Potsdam und Filmwissenschaft in Berlin. Kuratorin historischer Filmprogramme auf Festivals und in Kinos. Mitglied von CineGraph Babelsberg.

Jeanpaul Goergen ist Filmhistoriker, Autor und Kurator von Filmprogrammen, u.a. der Reihe *Berlin.Dokument* im Zeughauskino. Er war zuletzt Wissenschaftlicher Mitarbeiter des DFG-Forschungsprojekts „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland (1945–2005)“. Mitglied von CineGraph Babelsberg.

Anjeana Hans ist Associate Professor für German Studies an Wellesley College in Massachusetts. Sie forscht gegenwärtig zu den zwischen 1933 und 1937 in Österreich produzierten Exilfilmen und zum Topos der ‚Zigeuner‘ in frühem Film. Autorin u. a. von *Gender and the Uncanny in Films of the Weimar Republic* (Detroit 2014).

Mariana Ivanova ist Assistant Professor für German Studies an der Miami University in Oxford, Ohio. Ihre Forschungsgebiete sind das deutsche Nachkriegskino, die DEFA, europäische Koproduktionen und Produzenten. In Kürze erscheint ihr Buch *Cinema of Collaboration: DEFA Film Coproductions and Exchange in Cold War Europe* (New York 2019).

Anna Luise Kiss ist Leiterin des Bereichs Forschung, Transfer und Gründung an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Promotion mit der Studie *Topografie des Laiendarsteller-Diskurses. Zur Konstruktion von Laiendarstellern im Kinospielefilm* (Wiesbaden 2019). Ab Dezember 2019 führt sie an der Filmuniversität das BMBF-geförderte Forschungsprojekt „Das filmische Gesicht der Städte“ durch. Mitglied von CineGraph Babelsberg.

Frederik Lang hat an der Freien Universität Berlin zum Gesamtwerk von Hartmut Bitomsky promoviert. Mitglied von CineGraph Babelsberg, Co-Kurator von *Wiederentdeckt* und Redakteur von *Filmblatt*. Kurator von Filmreihen, u. a. „Schillernd Grau. Französisches Kino unter Nazi-Herrschaft“ (2019, mit Ralph Eue) im Metro Kino (Wien). Zuletzt Mitherausgeber von *Das Gesicht hinter der Maske. Hommage an den Schauspieler Peter Lorre* (Wien 2018).

Claudia Lenssen ist Filmkritikerin und Filmhistorikerin, Buchautorin und Kuratorin. Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik und Publizistik in Köln und Berlin (FU). Ausbildung zur Radio- und TV-Journalistin beim SFB (heute RBB). Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der FU beim Aufbau des Filmstudiengangs. Redakteurin der Zeitschrift *Frauen & Film*. Jüngst erschien: *Andres Veiel. Streitbare Zeitbilder* (Marburg 2019).

Vrääth Öhner ist Film-, Medien- und Kulturwissenschaftler und ist seit 2018 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Ludwig Boltzmann Institute for Digital History. Publikationen u. a.: *Sichtbarmachen. Politiken des Dokumentarfilms*. Hg. mit Elisabeth Büttner und Lena Stölzl (Berlin 2018) und *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*. Hg. mit Siegfried Mattl, Carina Lesky und Ingo Zechner (Wien 2015).

Kerstin Parth ist Universitätsassistentin für Medien- und Filmwissenschaft an der Filmakademie Wien, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Zuvor war sie Programmleiterin der Österreichischen Filmgalerie Krems und arbeitete als Filmkuratorin. Publikationen u. a.: *Digital Film Restoration within Archives*. Hg. mit Thomas Ballhausen und Oliver Hanley (Wien 2013).

Christian Rogowski ist Professor of German am Amherst College in Massachusetts. Er publiziert zur deutschsprachigen Literatur, zum Drama, zur Oper und zum Film. Mitglied von CineGraph Babelsberg. Jüngst erschien von ihm *Wings of Desire* (Rochester, NY 2019) in der Reihe *German Film Classics*.

Philipp Stiasny ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Filmmuseum Potsdam und der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF und im ERC-Projekt „The Healthy Self as Body Capital“ am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Berlin. Mitglied von CineGraph Babelsberg und Redakteur von *Filmblatt*. Mit Bennet Toggler Autor von: *Twilight of the Dead*. In: Nicholas Baer u. a. (Hg.): *Unwatchable* (New Brunswick u.a. 2019).

Wolfgang Thiel ist Musikwissenschaftler und Komponist (Orchester- und Kammermusik, 50 Filmmusiken). Forschungen u. a. zur Filmmusik im NS-Staat, zur Geschichte der europäischen Filmmusik und zu Hanns Eislers Filmmusiken nach 1948. Von 1992 bis 2013 Honorarprofessor für Filmmusik und Kompositionslehrer im Studiengang Medienmusik an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin.

Jan Uelzmann ist Associate Professor of German am Georgia Institute of Technology in Atlanta. Er forscht zur deutschen Kultur, Literatur und Film des 20. Jahrhunderts, insbesondere zu Demokratisierungsprozessen, Geschlechterrollen und Amerikanisierung in der Adenauerzeit. Jüngst erschien: *Staging West German Democracy. Governmental PR Films and the Democratic Imaginary, 1953–1963* (London u.a. 2019).

Anett Werner-Burgmann ist Kunsthistorikerin. Studium der Neueren und Älteren deutschen Literatur und Sprache sowie Kunstgeschichte an der Technischen Universität Dresden und der Humboldt-Universität zu Berlin. 2015 Promotion zu Literaturverfilmungen der DEFA an der Humboldt-Universität zu Berlin im Forschungsprojekt *Spielräume. Szenenbilder und -bildner in der Filmstadt Babelsberg* in Kooperation mit dem Filmmuseum Potsdam.

Impressum

Filmblatt, 24. Jg., Heft 69, Herbst 2019

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

Vorstand: Dirk Alt, Stefanie Mathilde Frank, Jürgen Kasten, Fabian Tietke

Redaktion

Stefanie Mathilde Frank (V.i.S.d.P.), Oliver Hanley, Frederik Lang, Philipp Stiasny, 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

Redaktionsanschrift

Karl-Marx-Allee 124, 10243 Berlin, c/o Frank, E-Mail: redaktion@filmblatt.de

Vereinsanschrift

Finckensteinallee 11, 12205 Berlin, c/o Günter Agde

Website

www.filmblatt.de, www.cinegraph-babelsberg.de

Abonnement

Filmblatt erscheint dreimal jährlich. Bestellungen über 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: BELADEBEXXX

Titel

Umschlagbild: Andreas Schmidt in PLUS-MINUS NULL (1998) (Deutsche Kinemathek)

Dank

Für ihre freundliche Hilfe bei der Beschaffung von Abbildungen danken wir Julia Riedel und
Claire Villiers von der Deutschen Kinemathek, Sabine Söhner von der DEFA-Stiftung, Michael
Schneider und Jürgen Rudow.

Satz

Jochen Ebert, Geschichte und Gestaltung, Kassel

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

© CineGraph Babelsberg 2019

Inhalt

I Editorial

- 3 Die „echte Fontaneluft“ mit neuer Heldin. Aus *Frau Jenny Treibel* wird CORINNA SCHMIDT (1951)
- 23 Wolfgang Thiel: Misslungener Film, gute Musik. Innovative Trends in der Filmmusik und Günter Kochans Komposition für *ITALIENISCHES CAPRICCIO* (DDR 1961)
- 31 Ralf Forster: Auf den Spuren individueller Geschichte. Drei Studentenfilme von Helke Misselwitz
- 41 Christian Rogowski: Berlins kurzer Sommer der Anarchie. Thomas Braschs Erstlingsfilm *ENGEL AUS EISEN* (1981)
- 55 Anne Barnert: Visuelle Anthropologie im DDR-Film. Der Regiekameramann Jürgen Rudow bei *GESPRÄCHE IN EINER STRAHLENTHERAPEUTISCHEN KLINIK* (1985)
- 69 Frederik Lang: Berliner Dogma-Film mit Lebensfreude. Eoin Moores *PLUS-MINUS NULL* (1998)
- 85 Jeanpaul Goergen: Malocher auf zwei Rädern. *HELDEN DER LANDSTRASSE* (BRD 1950) – Ein abendfüllender Kultursportfilm über die Deutschlandrundfahrt 1950

Review Essay

- 97 Philipp Stiasny: Falsche Engel, wahre Liebe. Die *Edition Deutsche Vita* findet ein anderes Kino der Bundesrepublik
- 103 Frederik Lang, Borjana Gaković: Babelsberger Freiheiten – Ulmer Dramaturgien. Entdeckungen aus den Archiven der Filmhochschulen

Rezensionen

- 110 Mila Ganeva: *Film and Fashion Amidst the Ruins of Berlin. From Nazism to the Cold War*. Rochester (New York): Camden House 2018 (Jan Uelzmann)
- 113 Ralf Forster: *Greif zur Kamera, gib der Freizeit einen Sinn. Amateurfilm in der DDR*. München: edition text + kritik 2018 (Vrääth Öhner)
- 115 Cornelia Klauß, Ralf Schenk (Hg.): *Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme*. Berlin: DEFA-Stiftung 2019 (Claudia Lenssen)
- 118 Kyle Frackman, Faye Stewart (Hg.): *Gender and Sexuality in East German Film. Intimacy and Alienation*. Rochester (New York): Camden House 2018 (Anna Luise Kiss)

- 121 Thomas Heimann: *Freundschaft – Przyjaźni? Kamerablicke auf den Nachbarn. Filmkulturelle Beziehungen der DDR mit der VR Polen 1945–1990*. Berlin: DEFA-Stiftung 2017 (Brigitte Braun)
- 122 Alina Laura Tiews: *Fluchtpunkt Film. Integration von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945–1990*. Berlin: be.bra wissenschaft verlag 2017 // Verena Feistauer: *Eine neue Heimat im Kino. Die Integration von Flüchtlingen und Vertriebenen im Heimatfilm der Nachkriegszeit*. Essen: Klartext 2017 (Stefanie Mathilde Frank)
- 125 Robert Dassanowsky: *Screening Transcendence. Film under Austrofascism and the Hollywood Hope, 1933-1938*. Bloomington: Indiana University Press 2018 // Klaus Christian Vögl: *Angeschlossen und gleichgeschaltet. Kino in Österreich 1938–1945*. Wien: Böhlau Verlag 2018 (Anjeana Hans)
- 129 Michael Kamp: *Glanz und Gloria. Das Leben der Grande Dame des deutschen Films Ilse Kubaschewski 1907 bis 2001*. München: August Dreesbach Verlag 2017 (Mariana Ivanova)
- 132 William Gillespie: *Legion Condor. Karl Ritter's lost 1939 feature film*. Potts Point: German Films Dot Net 2019 (Dirk Alt)
- 134 Ilka Brombach, Tina Kaiser (Hg.): *Über Christian Petzold*. Berlin: Vorwerk 8 2018 (Kerstin Parth)
- 136 Uli Jürgens: *Louise, Licht und Schatten. Die Filmpionierin Louise Kolm-Fleck*. Wien: Mandelbaum 2019 (Philipp Stiasny)
- 139 **Mitarbeiter dieser Ausgabe**
- 142 **Impressum**



In fünf Jahrzehnten hat Volker Koepf über 60 Dokumentarfilme gedreht und ist damit einer der wenigen DEFA-Regisseure, die sich vor und nach 1989 mit einem bedeutenden Œuvre in die internationale Filmgeschichte eingeschrieben haben. Menschen und Landschaften, die Vergangenheit im Gegenwärtigen sind Koordinaten dieses Werks.

In größeren und kleineren Gesprächsrunden über und mit Volker Koepf geben

Menschen Einblick in die Zusammenarbeit mit dem Regisseur und ihre Begegnung mit seinen Filmen. Der Band ist zugleich eine Fallstudie über die Ästhetik und Ethik des Dokumentarfilms, Produktionsbedingungen und ihren Wandel, über Ost und West, Poesie und Magie.

Grit Lemke

Unter hohen Himmeln. Das Universum Volker Koepf

Gespräche und Reflexionen

ca. 300 Seiten | 35 Fotos | Hardcover

€ 25,- [D] / € 25,70 [A] | ISBN 978-3-86505-416-6

Weitere Titel der Schriftenreihe finden Sie unter:

www.berzt-fischer.de/defa-stiftung.html

mail@berzt-fischer.de

Newsletter: berzt-fischer.de/newsletter

Wem gehört die Wahrheit



Der politische Gegner im Visier der Kamera

Symposium Do 31.10.2019 | Fr 1.11.2019 Eintritt frei.

Um Anmeldung wird gebeten: symposium@dok-leipzig.de

Kupfersaal, Leipzig #VertieftEuch

Eine Veranstaltung von DOK Leipzig, www.dok-leipzig.de

gefördert von der Bundeszentrale für politische Bildung, www.bpb.de