

**Günter Agde**

## **Lernen in der Grauzone**

### **Die populärwissenschaftlichen Filme von Heiner Carow (1952-1957)**

**FilmDokument 85, 29. September 2006**

**Frühe Filme von Heiner Carow**

Will man das Frühwerk von Heiner Carow (1929-1997) historisch und ästhetisch verorten, so muss man die Produktionssituation des damaligen DEFA-Studios für populärwissenschaftliche Filme, in dem Carow seine Filmarbeit begann, und damit auch der gesamten DEFA berücksichtigen und frühe biografische Erlebnisse Carows skizzieren. Nur beides zusammengeführt macht den Blick auf Carows erste Filmarbeiten sinnvoll und aufschlussreich: Immerhin hat er in vier Jahren elf Filme mit insgesamt etwa 5.400 m Länge gedreht, also rund zweieinhalb Spielfilme, bevor er 1957 mit SHERIFF TEDDY im Spielfilm debütierte.

Die DEFA hatte, als Carow 1952 dort als Regisseur zu produzieren begann, die erste Zeit des Chaos und der Anarchie, der Improvisation und erster Krisen, des Suchens und Ausprobierens einer sich allmählich formierenden neuen deutschen - ostdeutschen! - Filmproduktion nach dem Zweiten Weltkrieg hinter sich gelassen. Auch waren für die damaligen Verhältnisse in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ), dann DDR die technische und logistische Sicherung und Arbeitsorganisation der Filmproduktion intakt und stabil. Wie gesagt – für damalige Verhältnisse. Vollkommen unzureichend war die Ausrüstung an existentieller Technik, vor allem mit Kameras und Tonaufnahmegeräten.

Noch immer jedoch herrschte starker Personalbedarf, obwohl viele Mitarbeiter aus alten Ufa-Zeiten, nach Krieg und Kriegsgefangenschaft, wieder zur Firma gestoßen waren. Die DEFA versuchte, dem Personalmangel auf künstlerischem Gebiet mit einer eigenen, betriebsinternen Ausbildung abzuwehren, dem heute fast vergessenen und gänzlich unerforschten DEFA-Nachwuchsstudio. Andere Gewerke wurden über einen pragmatischen Weg ausgebaut: Lehrlingen und Praktikanten wurden erste eigenständige Teilaufgaben übertragen. Meist folgten Assistenzen und bei Eignung weiterer Einsatz und größere Aufgaben. Dabei gab es begreiflicherweise auch allerlei Umwege und Irrtümer, doch wuchsen auf diese Weise viele Filmleute in die Branche hinein. Im Grunde scheint – so gesehen – durch jede Biografie eines damaligen DEFA-Debütanten das Wesen der frühen Existenz der DEFA durch. Einer davon war Heiner Carow, der nach seinem Abitur in Rostock zum Nachwuchsstudio

stieß. Nach zweijähriger Ausbildung in Fächern, die einer Theaterausbildung nahe lagen (sogar Sprecherziehung), wurde Carow in der Abteilung Kurzfilm engagiert.

**Die Frühzeit der DEFA.** Die Planung von Filmen aller Genres bildete die Grundlage der frühen DEFA-Produktion. In dieser Zeit entwickelte sich, was später thematischer Plan genannt wurde: Zur Propagierung gesellschaftlicher Schwerpunkte und Aufgaben im Lande sollte die DEFA populärwissenschaftliche Filme produzieren. Hier griffen die Führung der SED und der frühen DDR am stärksten in die Filmproduktion ein. Immer öfter wurden solche reichlich allgemeinen Planungsaufgaben von Instanzen außerhalb des Studios vorgegeben.

Die Filmemacher sahen weitgehend über die Einengung des Films als Planerfüllungsgehilfe hinweg. Sie empfanden es im Gegenteil eher als ermunternd, dass sich die DDR-Oberen von Filmen öffentliche Wirkungen erhofften, dass also offenbar Kunst, auch die Filmkunst, „etwas“ erreichen könne. Die Monopol-Filmfirma wurde vom Staat großzügig finanziert, hatte folglich dessen Aufträge zu erledigen, und wollte doch zugleich eine eigenständige Filmproduktion realisieren. Und hier befand sich auch die Einflugschneise für die zunehmende Ideologisierung der Filmproduktion.

Ein exemplarisches Beispiel, das zugleich auch für Carows Filmstart relevant war: Mit der fortschreitenden Durchsetzung einer zentralistisch organisierten Volkswirtschaft als maßgeblichem Führungsinstrument in der DDR sollte die Wirtschaftsplanung als gesellschaftliche Steuerungsmechanik popularisiert und verbreitet werden. Den Start für deren Einführung bildete der Zweijahresplan 1948, dem ein Halbjahresplan als Pilotversuch vorangegangen war und dem dann ab 1950 Fünfjahrespläne folgten. Einen taktischen Kern dieser Planungsmethode bildete die Auswertung (sprich: Übernahme) sowjetischer Methoden, vor allem schneller und mehr zu produzieren, darunter Schnell-Maurer- und Schnell-Dreher-Methoden, die im Kern lediglich auf technische Detailverbesserungen von mechanischen Abläufen hinausliefen. Alle Medien der DDR unterstützten diese Kampagnen, und Filme sollten die Themen und Methoden visualisieren und über die Kinos vervielfältigen. So kamen Filme zustande, die diverse Planungsmethoden erläuterten und anpriesen.

Carows *DIE WETTE GILT* (1954) illustriert dies auf besondere Weise, weil Carow zwar die seinerzeit aktuelle, so genannte Franik-Bewegung propagierte, zugleich aber einen durchaus persönlichen und von heute aus auch amüsanten Film gestaltete.<sup>1</sup> Vollkommen zutreffend dann die Anmerkung des Staatlichen Komitees für Filmwesen ein paar Jahre später, dass der Film nicht mehr gezeigt zu werden brauche und folglich aus dem Verleih gezogen wird, weil er

<sup>1</sup> Nach dem Zwickauer Steinkohlenhauer Franz Franik (1907-1975) benannte Methode zu rationellerer Organisation von Arbeitsabläufen.

„durch eine Reihe anderer neuer Arbeitsmethoden überholt“ sei.<sup>2</sup> Die dramaturgische Grundstruktur des Wettbewerbs, des „Kampfes“ zweier Mannschaften, bestimmt die Spannung der Geschichte. Die „Aufteilung“ der Mannschaften und die Individualisierung der Protagonisten unterfüttern diese Struktur und verlebendigen sie. Und sie gaben Carow die Chance, die er vor allem szenisch nutzte, Episoden scheinbar am Rande des Wettbewerbs frei zu fabulieren.

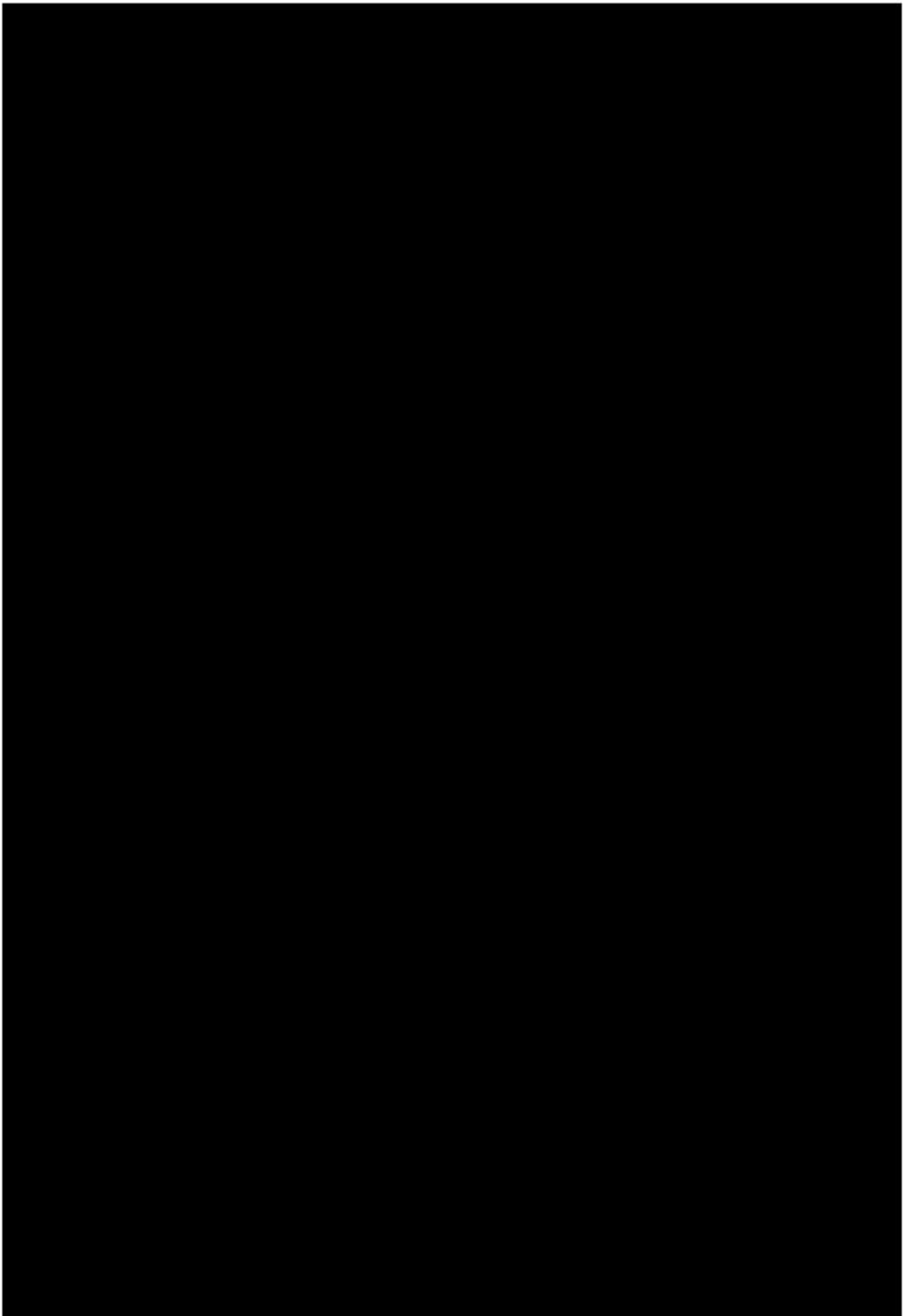
Die so genannte Kurzfilmtagung von 1949 hatte in der DEFA ein Problem sehr scharf und sehr konträr diskutiert, das damals ziemlich aktuell war und im Studio für heftige Auseinandersetzungen sorgte.<sup>3</sup> Die Frage bzw. das Problem lautete, ob man - und wenn ja: wie und wie viel- im Dokumentarfilm inszenieren könne, ob man also der abzubildenden Realität durch szenisches Arrangement nachhelfen könne - im Sinne der besten Absicht, nämlich um dem Anliegen des Films bessere Wirkung zu verschaffen. Die Debatte war unentschieden geblieben und das Problem ungelöst. Jeder DEFA-Dokumentarfilmregisseur ging anders damit um. Da kein ernstzunehmendes, praktikables Ergebnis erzielt worden war, das zum Kanon taugte und oktroyiert werden konnte, changierten viele Dokumentarfilme jener Jahre immer wieder und immer mal heftiger, mal weniger entschieden zwischen linearer Abfilmung und nachhelfendem Arrangement mit entsprechend angefügten Kommentaren und Dialogen. Die DEFA-Leitung reagierte darauf mit kurzzeitigen Umstrukturierungen, die die Arbeitsteiligkeiten zwischen den verschiedenen Filmgattungen akzeptieren und insgesamt für die Produktion von Filmen aller Art nutzbar machen sollten.

Diese variantenträchtige Grauzone hielt sich lange, und in sie stieß Carow mit seinen frühen Filmen. Er nutzte die Gunst der Stunde und dabei vor allem die Studiostreitigkeiten, den Personalmangel und die Planungsnot. „Ich [...] habe bedenkenlos angefangen, Filme zu machen, ohne eigentlich die Konsequenzen einschätzen zu können, die das hatte.“<sup>4</sup> Und er entschied rigoros und engagiert das Problem für sich, indem er Szenen strukturierte und Dialoge schrieb, die Rollen mit Laien besetzte, inszenierte und dann drehte. Carow: „Ich konnte mir nur das vorstellen, was ich sehr mühevoll in meinem Drehbuch erarbeitet hatte, und habe dann auch konsequent dieses Drehbuch verwirklicht [...] Ich habe in den Kurzfilmen über landwirtschaftliche und andere Themen - sozusagen unter der Hand - versucht, Szenen zu bauen,

<sup>2</sup> Bundesarchiv-Filmarchiv, Zulassungsprotokolle: Regierung der Deutschen Demokratischen Republik, Staatliches Komitee für Filmwesen, Filmkontrolle, Zusatzprotokoll zum Protokoll Nr. 1188 / 54 vom 13. November 1959.

<sup>3</sup> Verweis auf Abdruck des Protokolls.

<sup>4</sup> Heiner Carow: Ich bin einer aus diesem Volk. Ein Gespräch mit dem Regisseur über seinen Weg und seine Filme -- aufgezeichnet von Hartmut Albrecht. In: *Filmwissenschaftliche Beiträge*, hg. von der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR, Nr.4, 1979, S. 8.



DORF IM HERBST (1954, Regie: Heiner Carow). Junge Pioniere danken den Bauern für die gut eingebrachte Ernte. Anschließend Volksfest mit Tanz. (S. 56, 60: Bundesarchiv-Filmarchiv, Fotos aus den Filmkopien: Marian Stefanowski. © DEFA-Stiftung, Berlin)

Leute zu Dialogen zu bringen.“<sup>5</sup> Dieser individuelle Antrieb verschaffte Carow die souveräne Flexibilität, um scheinbar mühelos eine staunenswerte Themenvielfalt zu verarbeiten: die Landwirtschaft in seinem Debütfilm *BAUERN ERFÜLLEN DEN PLAN* (1952), Industrieproduktion, Schulunterricht und Erziehung, Bauanleitungen in dem Lehrfilm *FLUGMODELLBAU* (1953) und Sportreportagen in *WINTERURLAUB MIT DEM FDGB* (1953).

**Biografische Splitter.** Schließlich noch diese notwendige biografische Ergänzung, die mindestens für Carows Frühwerk mitgedacht werden muss. In seinen Spielfilm *DIE RUSSEN KOMMEN* (1968 gedreht und verboten, 1987 uraufgeführt), dem Schmerzenskind seines Gesamtwerks,<sup>6</sup> flossen eigene Erlebnisse vom Kriegsende, filmisch gefiltert und verfremdet, aber doch erkennbar, ein: Er gehörte in seiner Heimatstadt Rostock zum „letzten Aufgebot“ des NS-Regimes, zu den Hitlerjungen, die im Volkssturm die anrückende Rote Armee aufhalten sollten. Der NS-gläubige Pimpf erlebte handfest das Ende aller seiner bisherigen, frühen Werte und ahnte unsicher das „bevorstehende Neue“. Der Vater war im Krieg gefallen, die Mutter brachte den Jungen und seine Schwester mit resolutem Überlebenspragmatismus über die Nachkriegszeit und auf die Oberschule.

Die Bündelung dieser Lebenskomponenten und ihre Einlagerung in die besondere Studiosituation der DEFA entzündeten den „didaktischen Grundtenor der frühen Arbeiten“.<sup>7</sup> Und sie bestimmten den Antrieb Carows für szenische, dramatische Gestaltung und nicht für lyrische oder belletristische. Diese spezifische Mischung entwickelte sich immer mehr – und dann besonders im Spielfilm – zu der unverwechselbar persönlichen Fähigkeit Carows für dramatische Zuspitzungen und erregt-leidenschaftliche Figurenzeichnung, denen sich – gemeinsam mit den Schauspielern – Spielerisches, Sinnliches und Lockerheit zugesellten. Nicht zuletzt ist sein persönliches Temperament mitzudenken: ungestüm, sehr emotional und ungern rational, ein sicherer Instinkt für Verschärfungen und Zuspitzungen, von Anfang an auch ein besonderer Blick für Bilder im Kino.

In der intensiven Arbeit mit Laien erlebte Carow eine „hohe Schule“ der Menschenbeobachtung und legte wichtige Grundlagen für seine spätere Regiearbeit im Spielfilm. „Das war eine praktische Schule im Umgang mit Menschen. Du musstest einfach lernen, mit den Leuten auszukommen und sie aufzuschließen. Sie mussten fühlen, dass du nicht anders bist als sie und sie

<sup>5</sup> Ebenda.

<sup>6</sup> Vgl. Klaus Wischnewski: *Träumer und gewöhnliche Leute 1966-1979*. In: Filmmuseum Potsdam (Hg.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*. Redaktion Ralf Schenk. Berlin 1994, S. 239 f.

<sup>7</sup> Ralf Schenk: *Mehr Sauberkeit im Schweinestall! Über das unbekannte Frühwerk des PAUL UND PAULA-Regisseurs Heiner Carow*. In: *Berliner Zeitung*, 28.9.2006.

verstehst, damit sie ungezwungen handeln, wie du es möchtest, damit sie überhaupt bereit sind, in dem Film mitzuwirken; denn Laien bekamen kaum oder gar keine Gage. Es war zu lernen, wie es in der Wirklichkeit eigentlich zugeht, wie sie aussieht und wie die Menschen sich verhalten. Man musste beobachten lernen.“<sup>8</sup> Sieht man daraufhin die Filme durch, so wird man Carow konzedieren können, dass in seinen Filmbildern mit den Laien kaum Befangenheiten oder Verkrampfungen zu bemerken sind, kleine Unsicherheiten in nebensächlichen Szenendetails durchaus eingerechnet. Dort, wo die Laien sich selbst „spielen“ und ihre alltäglichen Werkstatt-Verrichtungen an Werkzeugen und Maschinen absolvieren, gewinnen sie die selbstverständliche Souveränität der damaligen Industrieproletarier, ihre Arbeit zu beherrschen und solide und zuverlässig zu Ende bringen zu können. Gelegentlich lassen sie sogar einen kleinen Spaß an dieser besonderen Art der Abbildung ihrer Materialität durchscheinen.

Besonders gelungen erscheint die Arbeit mit Laien in dem mit mehreren Preisen ausgezeichneten Film MARTINS TAGEBUCH (1955), der laut Zulassungsprotokoll den Untertitel „Eine Geschichte für Eltern“ trug.<sup>9</sup> Mit großer Offenheit und klarer „Aufteilung“ konträrer Positionen gestaltet der Film, dass unzureichende schulische Leistungen auch durch falsche Erziehungsmethoden im Elternhaus verursacht sein können. Etwas salomonisch notierte die Abnahmekommission des Staatlichen Komitees für Filmwesen der DDR: „Der Film [...] hat die Aufgabe, insbesondere die Eltern an ihre Pflichten zu erinnern, die schwere Arbeit des Lehrers in mancherlei Dingen zu unterstützen.“ Und: „Der Film erfüllt diese Aufgabe recht gut.“<sup>10</sup> Carow sammelte mit MARTINS TAGEBUCH auch ausgiebige Erfahrungen in der Arbeit mit Jugendlichen und Schülern, die ihm später in seinen Spielfilmen, vor allem in DAS LEBEN BEGINNT (1959) und IKARUS (1975), sehr zustatten kamen.

Carow erlag der – wie er befand – Faszination Film vor allem über Regisseure. Er traf im Studio und bei seiner Arbeit auf Leute, mit denen er sich an Mentalität, Temperament, Begabung und geradezu unbändiger Lust am Filmmachen verbunden fühlte. Dazu zählten vor allem die Regisseure Slatan Dudow (1903-1963) und Gerhard Klein (1920-1970). Dudow galt als Altmeister und Mitbegründer des proletarischen Films in Deutschland (KUHLE WAMPE, 1932) und war im Studio eine unumstrittene Autorität. Klein, nur wenige Jahre älter als Carow, ähnelte ihm im Temperament und in dem Trieb, nach adäquaten Ausdrucksmöglichkeiten für „das Neue“ zu suchen, überdies arbeitete Klein anfangs als „Nachbar“ Carows beim Kurzfilm. Aus dieser Faszinati-

<sup>8</sup> Carow: Ich bin einer aus diesem Volk, S.8 f.

<sup>9</sup> Bundesarchiv/Filmarchiv, Zulassungsprotokolle: Regierung der Deutschen Demokratischen Republik, Staatliches Komitee für Filmwesen, Filmkontrolle, Protokoll Nr. 242/55 vom 25. Juli 1955.

<sup>10</sup> Ebenda.

on entwickelte sich später eine Arbeitskollegialität und -solidarität, die zum Zusammenschluss der drei in einer Künstlerischen Arbeitsgruppe (KAG) führte, die immerhin bis zum Tode Dudows anhielt.<sup>11</sup> Carow beobachtete Dudow, Klein und Wolfgang Staudte (1906-1984) beim Drehen - „staunend und bewundernd“<sup>12</sup> - und war gefesselt, „dass dort aus dem Nichts mit Dekorationen und Schauspielern etwas wahnsinnig Sinnliches entstand“.<sup>13</sup> Diese Initialzündung inspirierte und prägte Carows späteres Spielfilmschaffen.

Daneben hatte Carow sich in seiner Frühzeit auch mit anderen Mitarbeitern auseinanderzusetzen, etwa mit dem bereits arrivierten Kameramann Werner Bergmann (1921-1990) und dem Aufnahmeleiter Otto Ziesenitz<sup>14</sup> – eigentlich das normale Rollenspiel zwischen dem sehr jungen Neuling und einer erfahrenen, auch älteren Crew. Mit Enthusiasmus, Zähigkeit und Mut und bei heftigen, auch lautstarken Auseinandersetzungen hat Carow diese Schwierigkeiten bewältigt. Was wie Fingerübungen erscheinen konnte, war das Testen und Ausreizen von kreativen Anfangsmöglichkeiten. Carow: „Bei all dem habe ich mit einer gewissen Systematik versucht, mich für das zu qualifizieren, was ich ja eigentlich wollte, nämlich Spielfilme machen.“<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Diese KAG waren ein freiwilliger Zusammenschluss von meist miteinander befreundeten DEFA-Spielfilmregisseuren mit einem Höchstmaß an gegenseitiger Information und Beratung von Filmvorhaben, Szenarien und Drehbüchern, Besetzungen etc., ein Zentrum lebhaften künstlerischen Austauschs, zugleich eine Vor-Form, innerhalb des monolithisch geführten DEFA-Studios für Spielfilme relativ selbständige, auch finanziell eigenverantwortliche Produktionsgruppen zu etablieren, zu denen dann noch Szenografen und Produktionsleiter hinzukamen.

<sup>12</sup> Ingrid Poss und Peter Warnecke (Hg.): *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*. Berlin 2006, S. 81.

<sup>13</sup> Ebenda.

<sup>14</sup> Carow: „Bei Fritz Lang war er Oberbeleuchter gewesen, und jeder dritte Satz von ihm begann mit: 'Als wir damals METROPOLIS drehten...' Mit Ziesenitz bin ich auf eine ganz merkwürdige Weise fertig geworden. Irgendwann nachts, als wir in einem Dorf drehten, fehlte ein Pferdewagen. Ich war 22, bekam einen Tobsuchtsanfall und schrie Ziesenitz an, dass ich nicht dauernd hören will, wie er METROPOLIS gedreht hat, und dass ich sofort einen Pferdewagen haben will und er gefälligst seine Arbeit machen solle. Er hat dann den Pferdewagen eigenhändig über die Dorfstraße geschoben. Von da an waren wir ein Herz und eine Seele, denn für einen Moment war es wirklich wie bei Fritz Lang.“ Zit. nach ebenda, S. 82. Zu Otto Ziesenitz konnten keine Lebensdaten ermittelt werden.

<sup>15</sup> Carow: *Ich bin einer aus diesem Volk*, S. 9.

#### DORF IM HERBST (1954)

Produktion: DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme Potsdam-Babelsberg /  
Regie: Heiner Carow / Drehbuch: Hans-Georg Wosseng / Kamera: Rudi Radünz / Musik:  
Gerd Natschinski / Schnitt: Helga Emmrich / Ton: Fred Linde / Produktionsleitung: Erich  
Wagner

Zulassung: HV Film, Zulassungsprotokoll Nr. 1090/54 vom 18.3.1954. Zusatzprotokoll  
vom 12.5.1960. Entscheid: „Der Film wird zurückgezogen. Der Inhalt des Films ist über-  
holt. Er vermittelt heute ein falsches Bild vom Leben auf dem Dorf.“

Format: 35mm, s/w, 425 m; 16mm, s/w, 170 m

Anlaufdatum: 31.3.1954

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 436 m (= 16')

#### DIE WETTE GILT (1954)

Produktion: DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme Potsdam-Babelsberg /  
Drehbuch und Regie: Heiner Carow / Idee: Peter Klabunde / Kamera: Helmut Bergmann  
/ Musik: Wolfgang Lesser / Schnitt: Waltraud Werchnow / Ton: Fred Linde / Aufnahmelei-  
tung: Günter Propp / Mitwirkende: Werk tätige des LEW Hans Beimler

Zulassung: HV Film, Protokoll Nr. 1188/54 vom 29.6.1954. Zusatzprotokoll vom  
13.11.1959: „Der Film wird zurückgezogen. Dieser Film hat seine Aufgabe erfüllt. Das  
geschilderte Beispiel der Franik-Bewegung aus dem LEW Henningsdorf ist durch eine  
Reihe anderer neuer Arbeitsmethoden überholt.“

Format: 35mm, s/w, 725 m

Anlaufdatum: 20.8.1954

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 697 m (= 25')

#### MARTINS TAGEBUCH (1956)

Produktion: DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme Potsdam-Babelsberg /  
Drehbuch und Regie: Heiner Carow / Szenarium: Rudolf Schmal / Kommentar: Fritz  
Gebhardt / Dramaturgie: Joachim Emuth / Kamera: Helmut Bergmann / Schnitt: Evelyn  
Carow / Ton: Horst Philipp / Musik: Günter Kluck / Sprecher: Rolf Ludwig / Produktions-  
leitung: Heinz Rüsich, Joachim Wendler / Aufnahmeleitung: Walter Eichner

Zulassung: HV Film, Protokoll Nr. 195/56 vom 6.2.1956. „Für Kinder unter 6 Jahren  
nicht zugelassen. Der im Film mitwirkende Pionierleiter Rohbeck erscheint dreimal im  
Bild. Diese Szenen sind zu schneiden, weil R. republikflüchtig ist. Nach Durchführung der  
Schnitte gilt der Film als zugelassen.“ / HV Film Zusatzprotokoll vom 8.9. 1959. „Der  
Film wird bis zum 31.12.1961 verlängert. Es gab keine Beanstandungen. Die im Film ge-  
schilderte Notwendigkeit der Zusammenarbeit zwischen Schule und Elternhaus zur Er-  
ziehung unserer Kinder hat auch heute nicht an Bedeutung verloren.“

Format: 35mm, s/w, 783 m; 16mm, s/w, 208 m

Anlaufdatum: 13.7.1956

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, s/w, 772 m (= 28')