

LEUCHT  
KRAFT  
2022

Journal der DEFA-Stiftung | 5



anschauen & entdecken: Die Filme von Frank Beyer

© 1978 DEFA - FILMWERKSTÄTTE BABELSBERG  
SCHULZ/CLASSEN/11



Regie:  
**Frank Beyer**

Ein DEFA-Film der Gruppe „Johannisthal“  
mit Jutta Hoffmann, Manfred Krug, Marita Böhme, Dieter Mann,  
Alfred Müller, Martin Trettau u.a. Buch: Jurek Becker  
Produktionsleitung: Rolf Martius, Kamera: Jürgen Brauer  
Bauten: Harry Leupold, Musik: Günther Fischer



# DAS VERSTECK



**Sie** (Dokumentarfilm von Gitta Nickel, 30 min, 1970)

## Ein Jahr wie dieses

Es gibt laute und leise Jahre. Das hinter uns liegende würde ich als ein lautes einstufen, ein dramatisches, ein Jahr, das mit Krieg begann und durch das uns der Krieg weiter begleitete. Es war ebenso gezeichnet vom Tod uns nahestehender Personen wie vom wirtschaftlichen Niedergang enger Partner. All diese lauten Ereignisse prägten die Arbeit an diesem Heft und finden sich in den Themen wieder.

Wir hinterfragen den Umgang mit dem sowjetischen Filmerbe, beleuchten das Filmschaffen geflüchteter Künstlerinnen und Künstler aus Chile in ihrem Exil DDR, wir wagen einen ersten Blick auf DEFA-Filme mit Umweltthemen. Der Lärm des letzten Jahres lässt uns nicht ohne Sorgen in die Zukunft blicken. Welche Zukunftsszenarien die DEFA entwarf, wird in einem Beitrag zur Produktionsgruppe des Dokumentarfilmstudios defa futurum untersucht. Ein Abgleich mit der Gegenwart, der damaligen Zukunft, lädt zum Schmunzeln ein. Allein dafür lohnt sich die Entdeckung dieser Filme.

Das Jahr war aber für die DEFA-Stiftung auch geprägt von einem angenehmen Grundrauschen, das ich nicht unerwähnt lassen möchte: Ein zunehmendes Interesse am weiblichen DEFA-Filmschaffen. Die Auffindbarkeit dieser Filme ist durch die von Conny Klauß und Ralf Schenk 2019 herausgebrachte Publikation »Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme« denkbar einfach. Die Zugänglichkeit wird durch die Vielzahl der bereits digitalisierten Filme ermöglicht. Der MDR

platzierte rund um den Frauentag im März die Filmreihe »Frauenland!? – Starke Filme von DEFA-Regisseurinnen«. Über das ganze Jahr hinweg fanden national und international Retrospektiven und Werkschauen statt. Angefangen mit Petra Tschörtner bei achtung Berlin, Marion Rasche beim Internationalen Trickfilmfestival in Stuttgart, Helke Misselwitz in Spanien, *Die Dokumentaristinnen der DDR* beim DOK Leipzig und die *Retrospektive Frauenrollen im Sozialismus und danach* beim Filmfestival in Cottbus. Unaufgeregt, aber mit großem Interesse wurden diese Veranstaltungen wahrgenommen. Die Publikation von Conny Klauß und Ralf Schenk ist nun auch als E-Book verfügbar und lädt weiter dazu ein, dieses gesunde Grundrauschen zu unterstützen. Es ist ein Rauschen, das nicht weniger wichtig ist als die lauten Ereignisse des Jahres. Diese Wertschätzung sollte und darf uns trotz des allgegenwärtigen Lärms nicht abhandenkommen.

Das Team der DEFA-Stiftung wünscht Ihnen besinnliche und friedliche Feiertage und ein schönes leises nächstes Jahr.

Ihre **Stefanie Eckert**,  
Vorstand der DEFA-Stiftung, im November 2022



Es gibt verschiedene Methoden, um andere Schriftarten in das lateinische Schriftsystem zu übertragen. Wir haben uns für die Variante der Transkription ins Deutsche entschieden. Bei allen in den Texten verwendeten Namen, Filmtiteln und Begriffen, die in ihrem Ursprung mit kyrillischen Zeichen geschrieben werden, haben wir uns bei der Übertragung in das lateinische Schriftsystem um Einheitlichkeit bemüht. Ausnahmen berufen sich auf das Recht des Autors. Die Transkription orientiert sich an der phonetischen Wiedergabe der Wörter, das heißt, dass alle, die die Zielsprache Deutsch verstehen, auch die umgeschriebenen Worte aus der Ausgangssprache – mehr oder weniger – richtig aussprechen können. Zu beachten ist, dass es im Gegensatz zur Transliteration, die durch eine DIN geregelt ist, für die Methode der phonetischen Übertragung ins Deutsche keine Eindeutigkeit gibt.

Wenn bereits in Deutschland erschienene Publikationen oder Texte zitiert werden, verwenden wir die originalgetreue Umschrift, selbst wenn diese nicht den aktuellen Richtlinien entspricht. Dies gilt ebenso für Autoren, welche unter einem bestimmten Namen veröffentlicht haben bzw. bekannt geworden sind.

### DEFA.Geschichte

#### Leute mit Landschaft

Linda Söffker im Gespräch mit dem Regisseur Andreas Voigt zu den Produktionsbedingungen der DEFA-Auftragsproduktion des ZDF – Kleines Fernsehspiel

97

#### Traum

Erinnerungen an Roland Dressel von Rainer Simon

106

#### Freie Hand in der Kinderfilm-Programmgestaltung

Bernd Sahling im Zeitzeugengespräch mit Christel Strobel

109

### DEFA.Archiv

#### Komfortzone für DEFA-Schätze

Die Sammlungen des Filmmuseum Potsdam beziehen ein neues Depot von Ralf Forster

115

#### DEFA-Geschichte als Teil der deutschen Filmgeschichte

Zusammenarbeit von Deutscher Kinemathek und DEFA-Stiftung  
Linda Söffker im Gespräch mit Anke Hahn vom Filmverleih und dem Künstlerischen Direktor der Deutschen Kinemathek Rainer Rother

121

### DEFA.Ausflug

#### »An sein Inneres ließ der Sowjetmensch ja ungern jemanden ran!«

Werkstattgespräch mit Regine Kühn und Eduard Schreiber von Ralph Eue

126

#### Miszelle

von Archivarius

137

#### Briefe an M.

von Günter Jordan

138

### DEFA.Stiftung

#### Rückblick/Ausblick

142

#### Autorenverzeichnis

146

#### Service + Impressum

147

#### Bildnachweise

148



## Jenseits der Gewissheit. Fragen erlaubt! Gedanken zum sowjetischen Filmerbe.

Kuratorinnen, Filmhistoriker, Autorinnen  
und Programmgestalter suchen Position

Über 2.500 sowjetische Filmproduktionen gehören zum Bestand der DEFA-Stiftung. Die deutschen Sprachfassungen sind bis 1992 im DEFA-Studio für Synchronisation entstanden. Neben den Filmen aus den dominierenden russischen Studios Mosfilm und Lenfilm umfasst dieser Rechtebestand auch die Produktionen, die in allen anderen Filmstudios der verschiedenen Sowjetrepubliken entstanden sind, u.a. in Kyjiw im Dowschenko Filmstudio, in Kischinau bei Moldowa-Film, in Tbilissi bei Grusia-Film oder in Jerewan bei Armenfilm. Die Filme zeigen vielfältige, bunte, oftmals auch nachdenkliche Kulturen. Viele sowjetische Filmschaffende entwickelten eine besondere Filmsprache, die das internationale Kino und die spezifische Bildtradition ihrer Heimat verbanden.

Vor dem Hintergrund des russischen Angriffskriegs

haben wir elf Experten und Expertinnen gebeten, ihre Gedanken mit uns und unseren Lesern und Leserinnen zu teilen. Wie hat sich ihr Blick auf das sowjetische Filmerbe seit dem 24. Februar 2022 verändert? Welche Parameter spielen für ihre Arbeit als Filmhistorikerinnen, Kuratoren, Kritikerinnen, Journalisten, Filmwissenschaftlerinnen und Kinobetreibende eine Rolle? Müssen einzelne Filme im historischen Kontext neu gesehen und bewertet werden?

Der eine schrieb kurz und knapp, die andere äußerte ausführliche Gedanken, warf neue Fragen auf und markierte nächste Forschungsschwerpunkte. Der archivarische Blick in die Vergangenheit fand ebenso Eingang wie das Wissen um das Weltkino von heute.

Dank an alle, die mit sich gerungen haben!

---

## Widersprüche der heftigen Art

### ■ Günter Agde

Geboren 1939. Umfangreiche filmpublizistische und kuratorische Tätigkeiten, Herausgeber und Autor filmhistorischer Publikationen. Themenschwerpunkte: deutsch-sowjetische und deutsche Filmgeschichte, DEFA.

---

Ich habe vor einigen Jahren in einem größeren Forschungsprojekt die »Bildsprache der Okkupanten« untersucht, deutsche Filmaktivitäten in der von der Wehrmacht besetzten Ukraine. Die Ergebnisse habe ich an zwei Filmabenden im Berliner Zeughauskino und in einer Studie im »Filmblatt« vorgestellt. Dafür habe ich außerordentlich viel Dokumentarfilmmaterial durchgesehen – NS-deutsches, ukrainisches, sowjetisches – und die Bestände im russischen Dokumentarfilmarchiv Krasnogorsk (RGAKFD). Da tauchten all die Orte und Städte auf, die auch heute in den Kriegsreportagen genannt werden: Cherson, Michajlowsk, Charkiw (früher Charkow), Kyjiw (früher Kiew), auch Dörfer und die Flüsse sowieso.

In einer aktuellen ukrainischen Reportage für eine lokale Fernsehstation zeigte ein junger Historiker Fotos von markanten architektonischen Punkten in Kyjiw: Magistralen-Ecken, Plätze, Verwaltungsgebäude. Wie

sahen sie aus vor der NS-Okkupation, dann während der NS-Zeit – und nach der Befreiung und dann Anfang der 2000er-Jahre? Nun sehe ich dieselben Orte heute im Fernsehen – bombardiert und zerstört von den russischen Invasoren unter Putins Anleitung. Und ich komme nur schwer damit klar, dass wieder deutsche Waffen – wie damals! – im Einsatz sind und genau dieselben Zerstörungen anrichten. Gewiss, die Unterschiede zwischen »damals« und »heute« sind gewaltig, und jeder wäre ein Narr, sie zu ignorieren. Aber übersehen kann man die Analogien nicht, kann ich sie nicht: weder sie noch die Unterschiede.

Wie gehen wir mit sowjetischer/russischer/ukrainischer Filmgeschichte um? Wie geht man mit ukrainischen Filmen in Deutschland um? Und wie mit russischen? Und wie mit sowjetischen »von früher«?

Das kleine, tapfere Berliner Programm kino »Krokodil« war noch vor einem halben Jahr auf russische Filme aller Couleur spezialisiert, hat sich nun freilich entschieden, Filme »aus dem osteuropäischen Raum« zu zeigen. Ausschlusskriterium ist die Staatsnähe: Wenn ein Film Gelder vom russischen Staat oder dessen Organen bekommt, so wird er nicht gezeigt. Eine deutliche, nachvollziehbare Entscheidung, die auch die Berlinale-Leitung (bisher) mitgetragen hat. Jegliche Putin-Nähe soll vermieden werden. Der Spielfilm *Krym* (Krim, 2017) von Alexej Pimanow gehört sicher dazu: Er wurde vom Moskauer Verteidigungsministerium finanziert: eine Romeo-und-Julia-Story mit



James-Bond-Zutaten und komplett aufgefüllt mit Hinwendungen zu pro-russischen Aktivitäten.

Das renommierte Moskauer Programmkino »Illusion«, eine jahrzehntelange feste und verlässliche Größe beim Zeigen von Filmen aus der sowjetischen Filmgeschichte, weicht immer häufiger auf außer-russische, außer-sowjetische Filmgeschichte aus. Das Berliner Kino »Arsenal« hat eine für September vorgesehene Reihe mit sowjetischen Stummfilmen der 1920er-Jahre kommentarlos gestrichen, ebenso die allsummerliche Retrospektive mit Filmen von Andrej Tarkowski.

Der Verband der ukrainischen Filmkritiker hat in einem sehr zornigen, fast wütenden offenen Brief an seine europäischen Kollegen gefordert, alle russischen Filme zu boykottieren. Man kann diese Haltung zur Kenntnis nehmen, aber gutheißen kann man sie nicht – kann ich sie nicht. Man kann nicht Filme wie *Ballada o soldatje* (*Die Ballade vom Soldaten*, Grigori Tschuchraj, 1959), *Letjat shurawli* (*Die Kraniche ziehen/Wenn die Kraniche ziehen*, Michail Kalatosow, 1957), *Idi i smotri* (*Geh und sieh*, Elem Klimow, 1985) oder die Filme von Larissa Schepitko aus der Öffentlichkeit verbannen, wie man auch nicht Tschechow, Tolstoi, Pasternak oder Jewtuschenko streichen kann. Sie gehören zum kulturellen Welterbe, Punktum. Wer sie liquidieren will, spielt den Expansionsplänen Putins und seiner Administration in die Hände. Auch um die neuesten Filme von Sergej Loznitsa wird heftig gestritten, und er streitet auch selbst mit. Alle diese Filme muss man historisch einordnen und ihre Produktionshintergründe befragen. Und man muss sie öffentlich diskutieren, nicht in irgendwelchen dubiosen Gremien (Wer besetzt solche Gremien? Wer sind die Mitglieder? Wem sind sie verpflichtet?).

Der ukrainische Kulturminister Oleksandr Tkatschenko begrüßt, dass es »Sanktionen gegen regime-nahe russische Künstler im Westen gibt«, aber er warnt auch: »... wenn europäische Kollegen vorschlagen, dass ukrainische Künstler gemeinsam mit russischen Künstlern auftreten sollen für den Frieden. Daran würden sich wohl nicht viele ukrainische Künstler beteiligen.«

Und wie geht man mit Klassikern sowjetischer, ukrainischer Produktion um? Zum Beispiel mit den Filmen von Oleksandr Dowschenko (früher Dowshenko), der mit *Semlja* (*Erde*, 1930) und *Arsenal* (1929) gültige Klassiker des frühen sowjetischen Avantgarde-Kinos geschaffen hat? Diese Filme waren ukrainische Produktionen, wurden dann zu sowjetischen Filmen und schließlich Weltkino und sind bis heute feste Bausteine einer internationalen Filmsprache. Aber Dowshenko hat auch *Bitwa sa naschu Sowetskuju Ukrainu* (*Die Schlacht um unsere Sowjetukraine*, 1943) gedreht. Kein anderer sowjetischer Film über den Zweiten Weltkrieg hat solche starken filmischen Bilder gefunden wie dieser: Sonnenblumen und Kalaschnikows. Er zeigt schonungslos die Verbrechen der NS-Wehrmacht in der Ukraine und den harten Kampf der Roten Armee (der auch ukrainische Soldaten angehörten) um die Befreiung der Sowjetukraine als Teil der Befreiung der Sowjetunion. Und doch hat Dowshenko Propaganda, hat er Anti-Kriegs- und Anti-Faschismus-Propaganda mit Ukraine-Patriotismus verbunden. Dieses Amalgam hat wahrscheinlich auch verhindert, dass zu Sowjetzeiten dieser Film in die Reihe der »gültigen« Weltkriegsfilme aufgenommen wurde. Und erst sehr spät wurde er in der DDR gezeigt, erst anlässlich einer Retrospektive beim Leipziger Dok-Film-Festival 1967. (Das RGAKFD Krasnogorsk hält auf seiner Homepage immerhin einen Ausschnitt über die »Befreiung von Charkow« bereit, jedoch ohne Stalin und Chruschtschow, die noch im Dowshenko-Original breiten Raum einnahmen.)

In Dowshenkos Film *Arsenal* wird eine Figur »Bist du Ukrainer?« gefragt. Der Mann antwortet: »Ich bin Arbeiter.« Damit hebt Dowshenko seinen Film über das National-Ukrainische und National-Sowjetische hinaus ins Klassenkämpferische, Proletarische. So konnte Dowshenko seinen Ukraine-Patriotismus in eine zeitgenössische Ambivalenz einfügen, mit der er leben und arbeiten konnte. (Seine denkbare innere »Zerrissenheit« ist nie öffentlich geworden.)

Auch über solche Zusammenhänge sollte man öffentlich streiten (können). Das geht aber nur, wenn man sich den Filmen stellt und sie zeigt.

September 2022 ■



## Fall eines Imperiums und »Schatten vergessener Ahnen«

### ■ Anna Bohn

Geboren 1968. Slawistin, Filmwissenschaftlerin, Bibliotheks- und Informationswissenschaftlerin. Seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Zentral- und Landesbibliothek Berlin und Lehrbeauftragte an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Die Filmdatenbank der DEFA-Stiftung weist bei der Suche nach dem Produktionsland »Sowjetunion« 2.888 Filme nach;<sup>1</sup> kombiniert mit der Suchfacette »DEFA-Studio für Synchronisation« ergeben sich 2.716 Treffer. Die Ergebnisse mit Produktionsland »Sowjetunion« lassen sich weiter nach Produktionsfirmen filtern. Neben den dominierenden Studios Mosfilm (509) in Moskau oder Lenfilm (204) in Leningrad finden sich solche aus anderen Orten des »Sechstels der Erde«: aus Aschchabad, Alma-Ata, Taschkent, Minsk, Riga, Vilnius, Tallin, Baku, Jerewan, Tbilissi, Kischinow, Kyjiw, Jalta oder Odessa. Anhand eines ukrainisch-sowjetischen Films, dem ukrainischen Filmerbe und der DEFA-Filmdatenbank diskutiere ich die Folgen des russländischen Angriffskriegs für den Umgang mit dem sowjetischen Filmerbe.

*Tini sabutyh predkiw* (*Feuerpferde - Schatten vergessener Ahnen*, 1965) des Regisseurs Sergej Paradschanow ist einer der Filme im Bestand der DEFA-Stiftung. Die ukrainische Originalfassung *Tini sabutyh predkiw* wurde 1964 in dem nach Oleksandr Dowschenko benannten Filmstudio in Kyjiw nach Motiven der gleichnamigen Novelle des ukrainischen Schriftstellers Mychajlo Kozjubynskij zu dessen 100. Geburtstag gedreht. *Schatten vergessener Ahnen* erzählt eine Romeo-und-Julia-Geschichte aus dem »von Gott und den Menschen vergessenen« Land der Huzulen, eines Karpatenvolkes auf dem Gebiet der heutigen Westukraine - die Liebesgeschichte des Mädchens Maritschka und des Jungen Iwan, deren Familien miteinander verfeindet sind. Paradschanow äußerte 1988 beim Filmfest München in einem Interview mit Ron Holloway über die Wirkung seines Werks: »Als der Film die Intelligenzija erschütterte, führte dies zu Beunruhigung und mir wurde vorgeschlagen, eine russische Fassung zu machen. Der Film wurde nicht nur in ukrainischer Sprache gedreht, sondern im huzulischen Dialekt. Sie schlugen mir vor, den Film auf Russisch zu synchronisieren. Aber ich habe das kategorisch abgelehnt.«<sup>2</sup> Der 1924 als Sarkis Paradjanian in eine armenische Familie in Tbilissi geborene und in Georgien aufgewachsene Paradschanow studierte

von 1945 bis 1951 in Moskau an der Staatlichen Filmhochschule WGIK Regie bei Igor Sawtschenko und Oleksandr Dowschenko.<sup>3</sup> Seine ersten Filme drehte Paradschanow in der Ukraine; *Schatten vergessener Ahnen* erregte weltweit Aufsehen und begründete die »Ukrainische Schule des poetischen Films«. Nach der Fertigstellung dieses Films, so Paradschanow, habe die Tragödie ihren Lauf genommen:

»Ich bin Armenier, lebte in der Ukraine, behandelte die ukrainische Thematik. Ich habe 23 Goldmedaillen für *Schatten vergessener Ahnen* erhalten - die erste in Mar del Plata, die letzte in Cádiz. (...) Ich war in der Ukraine beliebt und anerkannt. Meine Frau war Ukrainerin, mein Sohn war Ukrainer. (...) Aber das gefiel bestimmten Kreisen nicht. Ich wurde isoliert, fünf Jahre ins Gefängnis gesperrt, in ein Lager strengen Regimes.«<sup>4</sup>

Nach Jahren der Repression wurde Paradschanow 1973 verhaftet und saß von 1974 bis 1977 im Lager. 1988 reflektierte er aus der Perspektive der Perestrojka sein filmisches Schaffen:

»Ich arbeitete und litt unter drei Despoten. Die Despoten waren dort im Kreml. (...) Jeder Film, der in jenen Jahren in der Sowjetunion gedreht wurde - und nicht nur meine - ist wie ein Kardiogramm des Schreckens. Ein Kardiogramm der Furcht, dass sie dir deinen Film wegnehmen und du vor Hunger stirbst. Oder sie dir einfach die Arbeit wegnehmen.«<sup>5</sup>

### Ukrainisches Filmerbe

Meine ersten Reisen in die Sowjetunion führten mich nach Leningrad und Moskau. Es war die Zeit des Umbruchs der beginnenden 1990er-Jahre. Bei meinem Studienaufenthalt 1991 in Moskau fotografierte ich die Geschehnisse des Augustputsches. Als ich Wochen später nach Samarkand und Buchara reiste, hatte Usbekistan bereits seine Unabhängigkeit erklärt. Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion 1991 ging das filmische Erbe der Sowjetunion auch auf die Nachfolgestaaten der unabhängig gewordenen ehemaligen Sowjetrepubliken über. In München gründeten wir den »Russischen Filmclub« beim Filmmuseum München; ich übersetzte Zwischentitel sowjetischer Stummfilme aus dem Russischen, Aljoscha Zimmermann begleitete die Vorführungen musikalisch. 1992 reiste ich im Rahmen einer studentischen Brigade erstmals nach Kiew - dann schon Kyjiw - zu Restaurierungsarbeiten am Kiewer Höhlenkloster. 1994 - ein Jahr vor dem 100. Jubiläum des Films - wurde in Kyjiw das Dowschenko Centre<sup>6</sup> als nationales Filmarchiv der Ukraine gegründet. Bei meinem Besuch dort im Jahr 2000 überreichte mir Serhij Trymbatsch einen Katalog mit dem Titel »100 Filme des Ukrainischen Kinos«, der mit Unterstützung des UNESCO-Programms »National Cinematic Heritage« 1996 in Kyjiw zweisprachig ukrainisch-englisch

erschienen war. Laut Vorwort war es der erste Versuch, das ukrainische Filmschaffen seit den 1920er-Jahren wissenschaftlich zu katalogisieren.<sup>7</sup> Für die Ukrainischen Kulturtage in Deutschland kuratierte ich im November 2000 im Filmmuseum München die Filmreihe »Sonnenblumen im Wind«, wir zeigten neben Filmen von Oleksandr Dowschenko und Kira Muratowa auch Filme der »Ukrainischen Schule des poetischen Films«, darunter *Schatten vergessener Ahnen* im ukrainischen Original mit Untertiteln.

### Dekolonisierung der DEFA-Filmdatenbank

In den Geschichts- und Politikwissenschaften ist seit dem Angriffskrieg Russlands die Debatte um Russland als Kolonialstaat mit imperialem Machtstreben verstärkt entbrannt. »Es ist Zeit, Russlands imperiale Unschuld infrage zu stellen«, fordern Botakoz Kassymbekova und Erica Marat: »Die russische Invasion der Ukraine könnte den schmerzhaften Prozess der Dekolonisierung Russlands starten.«<sup>8</sup> Eine ihrer Forderungen lautet, »die Souveränität und Gleichheit anderer Länder und Kulturen zu akzeptieren und Verantwortung für die sowjetische völkermörderische koloniale Vergangenheit anzuerkennen«. *Der Krieg, der in Russland nicht »Krieg« genannt werden darf, drängt auch uns, die wir uns für die Vermittlung des sowjetischen Filmerbes engagieren, dazu, den hegemonialen Blick zu hinterfragen und die Herrschafts- und Abhängigkeitsverhältnisse zu benennen: Wird die Sowjetunion mit Russland, wird der sowjetische Film mit dem russischen Film gleichgesetzt? Wie kann eine postkoloniale Sicht auf das Filmschaffen der Sowjetunion aussehen?*

Um die Vielgestalt sowjetischen Filmschaffens besser sichtbar zu machen, könnte ein erster Schritt sein, in der Filmdatenbank der DEFA-Stiftung Angaben zur Originalsprache und Originaltitel recherchierbar zu machen. *Schatten vergessener Ahnen* wäre dann in der Filmdatenbank nicht nur unter dem aus dem Russischen transkribierten Titel *Teni sabytych predkow*<sup>9</sup> und dem deutschen Verleihtitel *Schatten vergessener Ahnen*, sondern auch unter dem ukrainischen Originaltitel *Tini sabutytych predkiw* auffindbar. Die Katalogdaten könnten mit Normdaten wie zum Beispiel der Gemeinsamen Normdatei GND vernetzt werden, um Werke, Personen und Körperschaften eindeutig zu identifizieren und leichter auffindbar zu machen. Eine Vernetzung mit Daten für die Georeferenzierung wie zum Beispiel »GeoNames« könnte ermöglichen, mit Suchbegriffen wie »Ukraine« Filme zu finden, die in Filmstudios in Kyjiw oder Odessa produziert wurden.

Der völkerrechtswidrige Angriffskrieg Russlands gegen die Ukraine führt uns vor Augen, wie hochgradig gefährdet unser Kulturgut ist. Das fragile filmische Kulturgut ist selbst in Friedenszeiten bedroht, da analo-

ge Filmmaterialien zerfallen und es an Mitteln für die Restaurierung, Digitalisierung und Langzeitsicherung fehlt. Der Krieg bedeutet eine Katastrophe für das Kulturerbe: Nicht allein durch direkten Beschuss oder Bombardierung drohen unwiederbringliche Verluste, sondern ebenso durch gezielte Zerstörung von Infrastruktur und Ausfälle der Stromversorgung, durch Cyberangriffe, Plünderungen sowie durch die Tatsache, dass Menschen, die sich für den Schutz von Kulturgut einsetzen, verletzt werden, sterben, oder sich zur Flucht gezwungen sehen.

Seit dem 24. Februar 2022 sind Millionen Menschen innerhalb der Ukraine oder ins Ausland geflüchtet, viele auch nach Deutschland. In dieser Situation sehen sich die Öffentlichen Bibliotheken in Berlin und andernorts vor der Herausforderung, für ein breites Publikum Zugang zu Werken der ukrainischen Kultur zu geben – darunter auch zu Filmen, und dies nicht nur auf Trägermedien wie DVD oder Blu-ray, sondern auch Online im Video-Stream. Es stellt sich darüber hinaus die Aufgabe, beim Kulturgutschutz international zusammenzuarbeiten, um filmisches Kulturgut zu digitalisieren und redundant an unterschiedlichen Orten der Welt zu sichern. Die Filme der DEFA-Stiftung aus sowjetischer Produktion sind ein wertvoller Schatz, den es digital zugänglich zu machen und zu kontextualisieren gilt.

Oktober 2022 ■

### Endnoten

- 1 Filmdatenbank DEFA-Stiftung, Suche nach Produktionsland »Sowjetunion«. <https://www.defa-stiftung.de/filme/>.
- 2 *Parajanov. A Requiem*. Regie: Ron Holloway. Dokumentarfilm, 1994. Kino International. TC 28:04-28:26. <https://www.youtube.com/watch?v=v9AdhP-iTtQ>; vgl. dazu Ron Holloway: Sergei Parajanov Speaks Up. In: KINEMA. Spring 1996 issue. <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/834/758>.
- 3 James Steffen: The Cinema of Sergei Parajanov. Madison: University of Wisconsin Press, 2013.
- 4 *Parajanov. A Requiem*. TC 25:12-25:54. <https://www.youtube.com/watch?v=v9AdhP-iTtQ>.
- 5 *Parajanov. A Requiem*. TC 34 :06-35:06. <https://www.youtube.com/watch?v=v9AdhP-iTtQ>.
- 6 The Oleksandr Dovzhenko National Center (Dowschenko Centre). <https://uaculture.org/organisations/the-oleksandr-dovzhenko-national-center-dovzhenko-center/>.
- 7 100 fil'miv Ukrajin'skoho kino. 100 Films of the Ukrainian Cinema. Centenary of Cinema 1895-1995. Annotated Catalogue (under UNESCO Project »National Cinematic Heritage«). Kyjiw 1996.
- 8 Zit. aus Botakoz Kassymbekova, Erica Marat: Time to Question Russia's Imperial Innocence. In: PONARS Eurasia Policy Memo No. 771, April 2022. <https://www.ponarseurasia.org/time-to-question-russias-imperial-innocence/>.
- 9 Filmdatenbank: *Teni sabytych predkow*. *Schatten vergessener Ahnen*. <https://www.defa-stiftung.de/filme/filme-suchen/teni-sabytych-predkow/>.

## Die Filmkultur Russlands hat ihre Unschuld verloren

### ■ Bernd Buder

Geboren 1964. Freischaffender Kurator und Kulturmanager. Programmdirektor des FilmFestival Cottbus und des Jüdischen Filmfestivals Berlin Brandenburg.



Seit Beginn des russischen Angriffskrieges gegen die Ukraine werden Boykottaufrufe gegen russische Filme diskutiert. Boykottforderungen im Kultur- und vor allem Filmbereich unterliegen oft dem Missverständnis, dass vorausgesetzt wird, Filmfestivals würden die Länder, deren Filme sie einladen, feiern. Hier wird ein Roter-Teppich-Effekt unterstellt, der schon seit Jahrzehnten nicht mehr zutrifft. Er wurzelt in der Zeit, als Länder »ihre« Filme an Festivals »geschickt haben«, zur Repräsentation einer wie auch immer gearteten »Nationalkultur«, durchaus vergleichbar mit der Entsendung von Sportlerinnen und Sportlern zu Wettkämpfen oder Musikerinnen und Musikern zum Eurovision Song Contest. Zwar sind Filme oft Ausdruck der Kultur eines Landes, weisen meist aber vor allem auf deren Widersprüche hin. Sie werden als künstlerischer und inhaltlicher Ausdruck der Filmschaffenden programmiert und wahrgenommen. Sie treten meist nicht für die Länder an, in denen sie entstanden sind und von denen sie oftmals finanziert wurden. Daher kann man Film, wie Kunst generell, schon längst nicht mehr ethnisch denken. Die Inhaftierungen kritischer Filmschaffender zeigen, wie fragil die Lage für viele von ihnen ist, von der »Schere im Kopf« bis zur Verurteilung zu langjährigen Haftstrafen. Diese kritischen Stimmen durch einen allgemeinen, ethnisch definierten Boykott auszuschließen, wäre fatal. Zumal sie zu den wenigen Anknüpfungspunkten gehören, bei denen ein Dialog aufrechterhalten werden kann - und muss.

Eine kulturelle Isolation sowjetrussischer und russischer Filme spielt der Regierung von Wladimir Putin in die Hände, da die kritischen Stimmen verstummen. Sie bekommen weder eine Plattform noch Förderung aus dem Ausland. Die einseitige Kündigung des deutsch-russischen Koproduktionsabkommens, die nach langen Verhandlungen vor einigen Jahren durch die russische Seite erfolgt ist, zeigt, dass Koproduktionen, dass internationale Zusammenarbeit hier offenbar nicht gefragt ist. Fast zeitgleich übrigens erfolgte damals die Verhaftung des ukrainischen Regisseurs Oleh Senszows durch den russischen Geheimdienst auf der besetzten Krim. Senszow wurde später mit dem fadenscheinigen Vorwurf, terroristische Aktivitäten geplant zu haben, zu mehrjähriger Lagerhaft verurteilt. Dass Senszow damals nicht nur

seine Stimme gegen die völkerrechtswidrige Besetzung der Krim erhob, sondern auch voll in die europäische Koproduktionslandschaft integriert war, könnte ein wesentlicher Grund für seine Inhaftierung gewesen sein - Schikane gegen einen, der mit »dem Westen« zusammengearbeitet hat. Ein Exempel.

Wir sollten die Kosmopoliten, die den Dialog suchen, nicht vor den Kopf stoßen. Andererseits sind die Boykottaufrufe ukrainischer Filmschaffender gegen das russische Kino verständlich. Da, wo im Namen Russlands seit Beginn des Angriffskriegs Leben, Landschaften, Infrastruktur und die materiellen Grundlagen und Erinnerungslandschaften hunderttausender Familien zerstört wurden, fällt es schwer, von russischer »Kultur« zu sprechen. Die Frage zum Umgang mit dem russischen und wesentlich von russischer Kultur beeinflussten sowjetischen Filmertebe stellt sich gerade in diesem Zusammenhang sehr komplex dar.

Da ist zunächst die deutsche Perspektive auf die ehemalige Sowjetunion. Nicht nur die Ukraine wird im kollektiven Bewusstsein hinter Russland kaum wahrgenommen. Dass die Sowjetunion ein »Vielvölkerstaat« war, wie es auch heute noch die Russische Föderation ist, dämert vielen hierzulande erst seit dem 24. Februar 2022, und auch das nur äußerst zögerlich. Bis dato wurde vorwiegend das offizielle Narrativ Russlands übernommen, dass sich als Erbe der Sowjetunion inszeniert. Die politische Abgrenzung gegen angebliche »Nazis« in anderen Ländern ist wesentlicher Teil dieses Narrativs, das einen roten Faden vom »Großen Vaterländischen Krieg« bis zur »militärischen Spezialoperation« gegen die Ukraine spinnt. Es ist eine nationale Mythologie, die auch auf die vergangene Größe der Sowjetunion rekurriert - und dabei einen russischen Führungsanspruch formuliert.

In Deutschland vermischt sich dieses Narrativ mit pejorativ besetzten antirussischen Reflexen und Romantisierungen der »russischen Seele« - einerseits ist es immer »der Russe«, der am Ende des Zweiten Weltkriegs in Deutschland »einmarschierte«, und es ist die »russische Mafia«, die unseren Gewaltfantasien nach der »Wende« noch mehr auf die Sprünge half als die Ndrangheta. Andererseits träumen wir von den Weiten der Steppe, den Tiefen der Literatur, dem Bolschoi-Ballett und der Länge der Transsibirischen Eisenbahn. Negativ-Klischees wie Romantisierungen haben eines gemeinsam: Fast immer geht es nur um »Russen«, selten um Geschichte, Gegenwart und Kultur der anderen Völker der Sowjetunion - und heute Russlands.

Immerhin hat der Angriffskrieg gegen die Ukraine die Zahl der Publikationen zur ukrainischen Geschichte und Kultur in die Höhe schnellen lassen. Verwundert reiben wir uns die Augen, wenn wir zur Kenntnis nehmen, dass verhältnismäßig mehr Ukrainer und Belarussen dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer fielen als Russen, darüber,

dass die Ukraine von der Stalin-Administration in den 1930er-Jahren fast ausgehungert wurde, darüber, dass ein Großteil der Soldaten, die Europa im Zweiten Weltkrieg vom Faschismus mitbefreiten, eben keine Russen waren, sondern Ukrainer, Belarussen, Zentralasiaten ... Mit diesen Projektionen wurde Russland in unseren Köpfen zur kulturellen und historischen Macht, was ganz dem Narrativ Russlands von der imperialen Nation, vom »Russki mir« entspricht, hinter dem die anderen Nationen im Osten im Schatten stehen.

Entsprechend handelt es sich auch beim »sowjetischen Filmerbe« nicht um ein »russisches Filmerbe«. Auch hier müssen gängige Denkmuster hinterfragt, vorgebliche Gewissheiten neu gedacht werden. Etwa anzuerkennen, dass Dsiga Wertows wesentliche Werke in der Ukraine entstanden. Dass Michail Kalatosow, Regisseur von *Letjat shurawli (Die Kraniche ziehen, 1957)* 1903 als Micheil Kalatosischwili im georgischen Tbilissi geboren wurde. Filmschaffende wie Sergej Paradschanow und Kira Muratowa haben internationale und damit auch sowjetische Filmgeschichte geschrieben. Muratowa drehte die meisten ihrer Filme in russischer Sprache, dennoch sind ihre Filme ukrainisch.

Für viele sowjetische Filmklassiker, bekannte und zu entdeckende, liegt die kreative Herkunft wesentlich in der Auseinandersetzung mit den kulturellen Traditionen und Widersprüchen ihrer ukrainischen, georgischen, kaukasischen, zentralasiatischen und sibirischen Heimat. So betrachtet, wird der russische Beitrag zum sowjetischen Filmerbe immer kleiner, auch wenn zahlreiche Filme etwa bei Mosfilm entstanden sind und Moskau und St. Petersburg zu kulturellen Schmelztiegeln wurden. In den letzten Jahren kamen immer wieder Filme aus Zentralasien, aber auch aus den heute noch zur Russischen Föderation gehörenden Landesteilen im Osten wie Jakutien oder Burjatien oder aus dem Süden wie Dagestan zu internationalen Festival-Ehren. Das Filmerbe all dieser Länder gehört dekolonisiert, seine Eigenständigkeit anerkannt. Das wäre ein erster wichtiger Schritt, unsere eigene mentale Fixierung auf Russland aufzugeben.

Die Filmkultur Russlands dagegen sehen wir seit dem 24. Februar 2022 mit anderen Augen. Sie hat ihre Unschuld verloren. Es gibt auf Seiten von Filmfestivals keine Lust mehr, sie zu programmieren, und keine bei den Zuschauern, sie zu sehen. Die Magie eines Alexander Sokurow ist hinter den leeren Fensterhöhlen von Sjewjerodonezk verloren gegangen, die metaphysische Kraft von Andrej Tarkowski hat die Massenmorde von Butscha nicht überstanden, der feinsinnige Humor der experimentellen Filme der Brüder Alejnikow ist der Folter in den Verhör-Kellern der Region Luhansk zum Opfer gefallen, die humanistischen Botschaften von Elem Klimow sind zu Papiertigern geworden, die im Phosphor-

bombenregen auf das Stahlwerk Asow-Stahl mit kurzen Schreien erstickt sind.

Die »russische Seele« hat sich als Illusion erwiesen, viele russische Filmemacher, vor allem jüngere, von denen etliche ihr Land inzwischen verlassen haben, hatten vor deren Abgründen gewarnt. Vor der Gewalt, die sich zu schnell Bahn bricht, wenn der Takt nicht mehr stimmt. Vor dem Frust hinter den Demütigungen der autoritären Gesellschaft. Aktuelle Filme wie Natalja Merkulowas und Alexej Tschupows *Kapitan Wolkonogow beshal (Captain Volkonogov Escaped, 2021)* oder Alexander Chants [engl: Aleksandr Khant], *Meshsjesonje (In Limbo, 2021)* beschreiben die repressive Deformation der vielzitierten »russischen Seele« von den Zeiten des »Großen Terrors« bis heute.

Ein Kunstwerk, also auch der Film, ist Ausdruck seiner Zeit, damit aber auch einer Vergangenheit, um die die derzeitige russische Regierung ihr Land beraubt hat. Nie wieder wird man Tarkowskis und Klimows Filme wahrnehmen, wie man es vor Beginn des Angriffskriegs getan hat. Nie wieder sich unschuldig von diesem umwerfenden Action-Kino wie *Metro (Metro - Im Netz des Todes, Anton Megerditschew [engl: Megerdichev], 2013)*, *Ogon (Fire - Im Kampf gegen die Flammenhölle, Alexej Nuschny, 2020)* oder *Ledjanow Demon (The Ice Demon, Iwan Kapitonow, 2021)* begeistern lassen können, dessen dramaturgische Perfektion und unvorhersehbare Wendungen bis in die allerjüngste Vergangenheit Hollywood oft in den Schatten stellen.

Es ist ein Filmerbe, das irgendwann als Erbe einer neurotischen Nation in die Filmgeschichte eingehen wird, als Beweisführung über eine Gesellschaft, die den Humanismus verlernt hat. Doch auch bis dahin werden 15, 20 Jahre vergehen. Bis dahin wird das russische Kino eine Existenz im Schatten der Kriegstreiberei und Propagandalügen führen, sich als exilrussisches Kino im Baltikum, der Türkei, Israel oder Westeuropa neu erfinden. Die zahlreichen Kreativen, die Russland verlassen haben, werden in die kulturelle Vielfalt ihrer neuen Heimat diffundieren, in der man endlich auch außerhalb der Film- und Geschichtswissenschaft zu erkennen beginnt, dass sowjetisches Filmerbe in der Mehrzahl der Fälle kein russisches ist. Und damit gibt es jede Menge Klassiker neu zu entdecken – aus der Ukraine, Georgien, Zentralasien, Burjatien, Dagestan und Jakutien und anderen Ländern, die wir, mit Geschichtsblindheit geschlagen, zu oft leichtfertig unter »Russland« subsumiert haben. Hier heißt es, (Film-)Geschichte neu zu denken und (film-)kulturelle Zentren jenseits der Hauptstadt Moskau zu entdecken – in der früheren Sowjetunion genauso wie in ihren Nachfolgestaaten – und auch in der heutigen Russischen Föderation.

Juli 2022 ■

## (In-)Fragstellung

### ■ Oksana Bulgakowa

Geboren 1954. Filmwissenschaftlerin.  
Forschungen und Publikationen über Sergej Eisenstein und Dsiga Wertow, über die Wechselbeziehungen zwischen dem deutschen und sowjetischen Film der 1920er-Jahre und über Filmemigranten in den USA und Europa.



Danke für Ihre Einladung, an der Diskussion um das sowjetische Filmerbe teilzunehmen. Ich vermute, Ihr Wunsch, dieser Frage ein ganzes Heft zu widmen, ist der Debatte um die Verbannung der russisch-sowjetischen Kultur, Kunst und Künstler infolge des Krieges in der Ukraine geschuldet. Ich möchte mich an dieser absurden Übung nicht beteiligen. Ich verstehe nicht einmal die (In-)Fragstellung.

Mit freundlichen Grüßen, Oksana Bulgakowa

Juni 2022 ■

## (Post-)sowjetisch? (Post-)kolonial? Decolonizing the (Post-) Soviet Screen

### ■ Heleen Gerritsen

Geboren 1978 in den Niederlanden, lebt seit 2003 in Deutschland. Studierte Slawistik und Wirtschaftswissenschaften in Amsterdam und St. Petersburg. Seit 2017 Leiterin des »goEast«-Festivals des mittel- und osteuropäischen Films.



2023 wird im Rahmen der 23. Ausgabe von »goEast« ein Symposium unter dem Arbeitstitel »(Post-)sowjetisch? (Post-)kolonial? Decolonizing the (Post-)Soviet Screen« stattfinden. Wir knüpfen damit an Diskussionen an, die vor allem anlässlich des russischen Angriffskriegs in der Ukraine beim Festival im April 2022 angestoßen wurden.

Im Vorwort des 2019 erschienenen Katalogs der Ausstellung »VUFKU - Lost & Found«<sup>1</sup> schrieb Iwan Koslenko, damaliger Direktor des ukrainischen Dowschenko Centers: »How should we deal with Ukrainian Soviet art from the 1920s? Ban or acknowledge it? What place does it have within contemporary

Ukrainian identity? Is it possible to »de-communise« it? Is it fair to represent national communism of the 1920s as a peculiar form of nationalism, or view the Ukrainian avant-garde as a purely aesthetic system whilst overlooking its political substance? Is it right to victimize the 1920s with the term »executed renaissance«<sup>2</sup>, thereby ignoring the obvious achievements of the period? There are no simple answers to these questions. However their public discussion will be incomplete without a comprehensive presentation of the cinematic phenomenon of the 1920s.«<sup>3</sup>

Koslenko formuliert damit Fragen und Ansichten, die auch in Bezug auf das gesamt-sowjetische Filmerbe nach wie vor relevant und unterbeleuchtet sind. Damit eine Diskussion stattfinden kann, muss man die Filme auch zeigen – so viel steht fest. Der Umgang mit dem sowjetischen Filmerbe der ehemaligen Republiken ist unterschiedlich, aber bringt überall Herausforderungen mit sich – ob im Baltikum, Zentralasien, Georgien oder auch in Russland selbst. Der »Dekolonialisierungs«-Begriff ist hier sicherlich sinnvoll, auch wenn man ihn in einem osteuropäischen Kontext anpassen muss.

Zwei weitere wichtige Fragen sind: Wem gehört das Filmerbe? Und wie definieren wir »sowjetisch«? Das Filmerbe der Sowjetunion ist extrem vielfältig: Neben offensichtlicher Agitprop aus den 1920er- und 30er-Jahren, gibt es das Kino der Tauwetterjahre, Klassiker wie Andrej Tarkowski oder auch das rohe Kino der Perestroika-Jahre.

Die Agitprop-Rolle des Kinos wurde in der Sowjetunion nicht nur genutzt, um neue Politik schmackhaft zu machen, sondern auch, um schwarze Seiten der Geschichte (Zwangsumsiedlungen, die gezwungene Kollektivierung der Landwirtschaft, die Russifizierung von indigenen Minderheiten, die Opfer im Zweiten Weltkrieg usw.) unter den Teppich zu kehren, Säuberungen von politischen Gegnern und Gegnerinnen zu rechtfertigen und den Mythos des »Vielvölkerstaats« zu verherrlichen (Letzteres zum Beispiel im stalinistischen Musical *Zirk (Der Zirkus)* von Grigori Alexandrow aus dem Jahr 1936). Wenn eine Diskussion über dieses Filmerbe etwas bewirken soll, muss sie breit und intersektional geführt werden, unter Einbezug von diversen Gruppen, Minderheiten, Akademikerinnen und Akademikern aus Ost und West.

An das stalinistische Filmerbe denkend fällt mir schließlich ausgerechnet ein YouTube-Video ein: Juri Duds Videodokumentation *Kolyma* aus dem Jahr 2021. Laut Befragungen des Lewada-Zentrums hat fast die Hälfte der 18- bis 24-Jährigen in Russland noch nie etwas von stalinistischen Säuberungen gehört. Das nahm Dud – ein in Russland sehr beliebter Videoblogger, der eigentlich vor allem Stars und

Sternchen interviewt – zum Anlass, in Sibirien eine Dokumentation zu drehen und mit den Nachfahren von Gulag-Häftlingen und Bediensteten zu sprechen. In Sibirien und weiten Teilen des Landes, aber auch in anderen ehemaligen Sowjetrepubliken wie Kasachstan, leben die Nachfahren von Henkern und Insassen bis heute nebeneinander. Fast jede Familie war vom Stalinterior betroffen – als Opfer, als Helfer – oder beides.

Die Aufarbeitung der sowjetischen Vergangenheit und der massiven Menschenrechtsverletzungen, die damit einhergingen, nahm in den 90er-Jahren des 20. Jahrhunderts einen Anfang, aber stagnierte unter Wladimir Putin. In der Putin-Ära wurden Archive geschlossen, Geschichtsbücher aus den Klassenzimmern verbannt, und als 2021 die Nicht-Regierungsorganisation Memorial nach einem Gerichtsbeschluss offiziell aufgelöst wurde, war klar, dass Vergangenheitsbewältigung in der Russischen Föderation offiziell unerwünscht war. In Russland und den Sowjetunion-Nachfolgestaaten gab es nie einen Historikerstreit, so wie er in Deutschland stattgefunden hat.

Ich freue mich, dass unser Filmfestival 2023 dieser wichtigen und vielschichtigen Diskussion in einem filmhistorischen Kontext eine Plattform bieten kann.

September 2022 ■

#### Endnoten

- 1 VUFKU: Vse-Ukrains'ke Foto Kino Upravlinnia (Ukrainische Foto- und Film-Behörde, gegründet 1922, 1930 als Ukrainfilm neu konfiguriert und als Außenstelle von Sojus kino [ab 1935 Mosfilm], einverleibt). Siehe auch: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:vufku-8424>.
- 2 »Rosstriljane widrodschennja« – »Hingerichtete Wiedergeburt/Renaissance«. In den 1930er-Jahren wurden viele ukrainische Schriftstellerinnen und Schriftsteller, Publizisten, Künstlerinnen und Künstler der ukrainischen kulturellen Renaissance der 1920er-Jahre inhaftiert und hingerichtet, darunter auch viele für VUFKU tätige Künstler. Andere kamen im Gulag um.
- 3 »Wie sollen wir mit ukrainisch-sowjetischer Kunst der 1920er-Jahre umgehen? Verboten oder anerkennen? Welchen Stellenwert hat diese Kunst in der zeitgenössischen ukrainischen Identität? Kann man sie »entkommunizieren«? Ist es fair, den nationalen Kommunismus der 1920er-Jahre als eine besondere Form des Nationalismus darzustellen oder die ukrainische Avantgarde ausschließlich als ein ästhetisches System zu betrachten, ohne ihren politischen Hintergrund zu berücksichtigen? Ist es gerechtfertigt, die 1920er-Jahre durch den Begriff »Hingerichtete Renaissance« nur mit Opfertum zu assoziieren und dabei die offensichtlichen Errungenschaften dieser Zeit zu ignorieren? Auf diese Fragen gibt es keine einfachen Antworten. Aber sie öffentlich zu diskutieren, wäre unzureichend, wenn nicht auch eine umfassende Präsentation des cineastischen Phänomens der 1920er-Jahre stattfinden würde.«

## Untersuchen und Befragen

Arbeitsschwerpunkt: sowjetisches und russisches Kino

### ■ Ulrich Gregor

Geboren 1932. Filmhistoriker, Autor und Programmgestalter. Mitbegründer der Freunde der Deutschen Kinemathek und Mitgründer des Kinos Arsenal. Zwischen 1980 und 2000 Leiter des Internationalen Forums des Jungen Films der Berlinale. Nach 2000 freier Autor, Filmkritiker und Kurator von Filmretrospektiven.



Im November 1954, nach Abitur und Studiensemester an der Hamburger Uni, ging ich nach Paris an die Sorbonne – mein Hauptgrund dabei war allerdings der Wunsch, in der Cinémathèque Française möglichst viele Filme zu sehen.

In Paris angekommen, besuchte ich als Erstes das Kino der Cinémathèque (ein gemütlicher, kleiner Vorführraum, damals noch in der Rue de Courcelles). Und was sah ich dort: den Film *Schinjel (Der Mantel)* von Kosinzew und Trauberg, einen sowjetischen Stummfilm aus dem Jahre 1926. Der Film hinterließ bei mir durch seine expressionistische Gestaltung (und weil es der erste Film war, den ich in Paris sah) einen bleibenden Eindruck, obwohl ich damals noch nicht viel von FEKS, der »Fabrik des Exzentrischen Schauspielers«,<sup>1</sup> wusste.

In der folgenden Zeit wurde ich Stammgast der Cinémathèque, ich frequentierte besonders die Retrospektive des sowjetischen Kinos, die Henri Langlois veranstaltete und in deren Verlauf ich praktisch alle sowjetischen Klassiker sehen konnte, die Werke von Eisenstein, Pudowkin, Dowschenko, Wertow und Kuleschow. Ich war von diesen Filmen begeistert, fand sie formal und inhaltlich aufregend. Ich sah nicht nur die berühmten Meisterwerke, sondern auch Filme wie *Junost Maxima (Maxims Jugend)*, Grigori Kosinzew, Leonid Trauberg, 1935) und *Tschapajew* (Georgi und Sergej Wassiljew, 1934). Vielleicht sah ich diese Filme damals in einem gewissen romantischen Überschwang (später erzählte mir Konrad Wolf, dass er sich in seiner Jugend auch für *Tschapajew* begeisterte). Die Gelegenheit, so viele sowjetische Filme im Zusammenhang zu sehen, war einmalig, es war ein Beitrag zu meiner filmischen Sozialisation. Ähnlich, wie es der finnische Filmhistoriker, Autor und Regisseur Peter von Bagh in seiner bewegenden Filmchronik *Sosialismi* (dt.: Sozialismus, 2014) beschreibt.

Wieder in Deutschland, stürzte ich mich in die Film-



Stolperstein empfunden habe. Mir fehlte so etwas wie ein »Russenkino« in Berlin, in dieser angeblich ostwärts gelegenen europäischen Mitte. Da gab es nur diesen »Unort«, das »Russische Haus« in der Friedrichstraße, diesen stillen gestrandeten Tanker, in dessen leeren Hallen es nicht nach Öl, dafür aber bis heute nach sowjetischem Putzmittel riecht. Schon immer reizte es mich, dort im Foyer laut auf den Fingern zu pfeifen, um das Echo auszuprobieren und diese kunstlederne Leere zu füllen. Bisher habe ich es allerdings immer gelassen, erstens, weil ich gar nicht so gut pfeifen kann, und wichtiger noch, weil dort die Stasi immer an der Pforte sitzt. Die alten Genossen wachen da noch, jedenfalls kommt es mir so vor, Schild und Schwert der Partei, ältere ostdeutsche Männer in den Uniformen eines privaten Sicherheitsdienstes, Hand in Hand mit Putins FSB. So fühlte es sich schon immer an und so bleibt es für mich auch im Sommer 2022. Heute stehen wir mitten im Krieg.

Meine Generation, Anfang der 1970er-Jahre in der DDR geboren, kannte die Russen meist nur aus Büchern, Filmen oder als schwächliche blasse Soldaten hinter stacheldrahtbewehrten Toren, auf LKW-Pritschen oder als uniformierte Touristengruppe in Marschformation. Doch anders als wir sagten, handelte es sich bei vielen der jungen Männer gar nicht nur um Russen, sondern auch um Georgier, Kasachen oder Usbeken. In der Zeit von Glasnost und Perestroika hatte ich Ende der 1980er-Jahre den »Russenfilm« entdeckt. Die »Russenfилme« kamen wie die Soldaten der Westgruppe der Sowjetischen Streitkräfte ebenfalls nicht unbedingt aus Russland, sondern oft aus anderen Republiken der Sowjetunion. »Russenfилme« sah kaum jemand freiwillig und das davon 1988 sogar einige verboten worden waren, bestärkte meine Neugier auf die Filme und das für den Individualtourismus geschlossene Land. Für Reisen dahin brauchte es eine Einladung, die meine Eltern für uns über einen in unserem Dorf verheirateten belarussischen Akademiker besorgten. Als wir im August 1989 in den baltischen Republiken eintrafen, sammelten sich die Litauer, Letten und Esten dort gerade zum Protest gegen die mit deutscher Unterstützung zustande gekommene sowjetische/russische Besetzung ihrer Republiken vor fünfzig Jahren. Fast alle sprachen damals selbstverständlich Russisch mit uns, die russische, eigentlich jüdische Gastgeberfamilie in Riga, die Leute auf den Straßen in Litauen, eine uralte Memelländerin in einem Dorf östlich von Sowjetsk/Tilsit, die schnell ins ostpreußische Deutsch wechselte und unsere estnischen Gastgeber in Tallinn, bei denen wir uns ob ihres modernen Lebensstils mit finnischem Fernsehen wie im Westen wähten. Außer unseren Wirtsleuten in Riga hätten wir niemanden von ihnen als Russen bezeichnet, obwohl sie mit uns Rus-

sich als Lingua franca des Ostens sprachen.

Wenige Jahre später arbeitete ich als Praktikant bei der evangelisch-lutherischen Kirche in Kaliningrad. Die meisten Deutschen unserer Gemeinde stammten aus Kirgisien oder Kasachstan. Nur die ältesten von ihnen sprachen ein altertümliches Deutsch. Sie waren einst von Stalin in den fernen Osten deportiert worden. Ihre erwachsenen Kinder kommunizierten ausschließlich Russisch. Weil sie in ihren sowjetischen Pässen als Deutsche gebrandmarkt waren, konnten sie ihren »Verbannungsort« lange nicht verlassen. Nun hatte man sie in den unabhängig gewordenen asiatischen Republiken als Russen des Landes verwiesen. Von diesen Leuten lernte ich Russisch.

Dabei hatte ich als Kind und Heranwachsender Russisch in der Schule immer gehasst. Der Westen galt uns Jugendlichen allein schon in ästhetischer Hinsicht als weit überlegen. Von unserer Schulabschlussfahrt, einer Jugendtourist-Reise nach Leningrad im selben Jahr, hatte ich nur eine Schallplatte einer sowjetischen Heavy Metal-Band mitgebracht, dafür mehrere von westlichen Gruppen: Led Zeppelin, Deep Purple und von den Stones.

Dann fiel die Mauer. Westplatten verloren den Reiz des Unerreichbaren. Ich fand das Anstehen und die Gier meiner Landsleute nach Begrüßungsgeld peinlich und ob ich wollte oder nicht, blieb ich doch einer von ihnen. Statt wie die meisten gen Westen reiste ich bald wieder nach Osten und wurde in Russland, in Abgrenzung zu den Leuten aus der alten Bundesrepublik, überraschend als sowjetischer Deutscher oder Ge-De-eR-tschik bezeichnet. Russen stellten mich anderen Russen gegenüber auch als einen von »uns«, als »Nasch« (Unserer) vor. Das schmeichelte mir. Später gab es dann die »Naschi« (die Unsrigen, Putins Jugendorganisation). Mit dem Wissen um die neuere politische und die neue-alte völkische Konnotation scheint mir die Zuschreibung »Nasch« - »Unserer« heute unerträglich.

Für die ursprüngliche Bezeichnung unseres Hauses als »Kino für russischen Film« bin ich allein verantwortlich. Wenige Jahre später erklärten wir, nach langen Diskussionen innerhalb unseres Betreibervereins, einen Kurswechsel, sprachen selbstironisch von »West-erweiterung« und schrieben »Filme aus Russland und Osteuropa« dazu.

Warum beginne ich meine Erzählung mit dem »Russischen Haus«, wenn es mir vielleicht schon immer um mehr als um russisches Kino ging? Angesichts deutscher Verbrechen in Belarus und der Ukraine würde ich weder von Opferperspektive noch von Stockholm-Syndrom sprechen. Doch ging es mir nicht immer auch um Filme aus Belarus, Litauen oder Georgien? Manchmal haben wir den Begriff »Russenkino« ironisch verwen-



# BAND DER FREUND- SCHAFT

SOWJETISCHE FILME  
IN DEUTSCHLAND

det. So ähnlich wie es früher »Russendisco« hieß. Wegen meines sächsischen Dialekts hält mich im Kino niemand für einen Russen, meine aus Italien stammende Kollegin schon. Auch wenn es manche nicht wahr haben wollen, lässt sich die Sache leicht aufklären. Wir sind keine Russen, auch nicht in fünfter Generation, und weil die Sache manchem so unglaublich erscheint, fragen diese Leute trotzdem doppelt nach. Einer in Minsk geborenen, katholisch getauften Freundin stellt niemand solche Fragen. Dafür gratulierten ihr ihre deutschen Schwiegereltern, trotz Widerspruch, alle Jahre wieder zum russisch-orthodoxen Weihnachtsfest. Was verletzt sie daran? Wie ich sie kenne, geht es ihr gar nicht nur um Nationalität oder Religion. Es geht auch um das Desinteresse an ihrer Person, an ihren Erfahrungen, ihren Gefühlen und an ihrer Geschichte. Vielleicht fühlte sie sich auch von allen nicht ernst genommen? Wenigstens der Begriff »Russland« soll den Namen unseres Kinos nicht mehr dominieren!

Aber bisher habe ich noch nicht auf die eigentlich gestellten Fragen geantwortet: »Inwieweit beeinflusst die derzeitige weltpolitische Lage mit konkretem Blick auf Russland und die Ukraine eure kuratorische und filmwissenschaftliche Arbeit? Wie hat sich der Blick

auf das sowjetische Filmerbe im letzten halben Jahr verändert? Braucht es einen neuen Blick?«

Die Verbrechen und der Blick auf die Opfer des Krieges in der Ukraine machen uns sprachlos. Alle anderen Probleme scheinen vor diesem Hintergrund nebensächlich. Wer sind wir eigentlich, wer wollen wir sein, wie sehen uns andere und zu wem werden wir von anderen gemacht? Nicht nur auf der Suche nach Antworten auf diese Fragen spielen wir Kino. Vor 18 Jahren haben wir unser Filmtheater mit *Segodnja my postroim dom* (dt.: Heute bauen wir ein Haus, 1996) von Serhij Losnyzja (russ. Sergej Loznitsa) und Marat Magambetow eröffnet. Magambetow stammt aus Kasachstan, Losnyzja aus der Ukraine. Beide studierten in Russland. Heute, in Zeiten des Krieges, wurde Losnyzja, der wahrscheinlich bekannteste ukrainische Filmemacher, unter dem Vorwurf des Kosmopolitismus aus der nationalen ukrainischen Filmakademie ausgeschlossen.

Die Vergangenheit lässt uns nicht los, doch es geht um die Zukunft, um unser Leben, wie wir heute leben und darum, wie wir leben wollen. **Wie stark verstellen unsere Erzählungen über die Vergangenheit den Blick auf die eigene Geschichte? Wir sollten genau hinschauen, uns einlassen im Kino, in andere Rollen schlüpfen und die Welt mit anderen Augen sehen und dabei Gefahr laufen, in uns selbst und unserer eigenen Geschichte Unangenehmes zu entdecken.**

Vielleicht verbinden uns in Mittel- und Osteuropa doch gemeinsame Erfahrungen. Wir kennen den farblosen Osten und wissen auch, wie das Bunt der neuen Welt vom Wesentlichen ablenkt, auch von der neuen Diktatur des Marktes. Ich denke an das von Werbung verstellte Bukarest in Radu Jude's *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* (*Bad Luck Banging or Loony Porn*, 2021). Wir vom »Krokodil« haben im Moment keine Lust auf unterhaltsame Programme mit sowjetrussischen Komödien. Wir wollen kein Kino wie Willi Schwabes *Rumpelkammer* sein. Es gilt, neu hinzusehen. Die Opfer des Regimes in Belarus brauchen unsere Solidarität und die ihrer ukrainischen Nachbarn. Erst unlängst haben wir Entsolidarisierung erlebt: Ein ukrainischer Film sollte nicht neben einem Film über die weißrussische Opposition laufen. So verletzt reagieren ukrainische Filmleute in Zeiten des Krieges. Wir verstehen, wenn die meisten Ukrainer unter den aktuellen Bedingungen kein Russisch hören und keine russischen Filme sehen wollen. Andere wenige fühlen sich ebenso angegriffen und wollen trotzdem weiter Russisch sprechen. Unlängst war eine solche Filmemacherin in unserem Kino zu Gast. Wem gilt unsere Solidarität, wie würden wir reagieren, wie reagieren wir, mit den Erfahrungen des 20. Jahrhunderts, gefangen zwischen Anpassung und Widerstand?

Vielleicht sollten wir Eisensteins *Iwan Grosny (Iwan der Schreckliche, 1945)* ins Programm nehmen und über den Film und die Umstände seiner Entstehung sprechen. Vielleicht spielen wir auch Alexej Germans *Moj drug Iwan Lapschin (Mein Freund Iwan Lapschin, 1984)*? Wir haben keine Visionen für eine Zeit nach dem langen Winter.

Wir müssten über Wertow reden, der nun manchen als Ukrainer gilt, gemeinsam, im Kino, mit einem Publikum aus Ost und West oder West und Ost. Dann wäre Kino noch nicht tot. Ein dämlich pastoraler Schluss, eine kindische Hoffnung – in Wahrheit sind wir einfach verzweifelt und haben keine einzige Antwort auf die vielen neuen drängenden Fragen.

31. Juli 2022 ■

## Putin ist nicht Russland

### ■ Andreas Kötzing

Geboren 1978. Seit 2013 Lehrbeauftragter an der Universität Leipzig und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Hannah-Arendt-Institut der TU Dresden. Forschungsschwerpunkte: Deutsch-deutsche Nachkriegsgeschichte sowie film- und medienhistorische Themen im 20. Jahrhundert.



Alles, was ich über den Krieg weiß, habe ich nicht selbst erlebt. Zum Glück. Alles, was ich über den Krieg weiß, weiß ich aus den Erzählungen meiner Großeltern, die ihn miterlebt haben, aus Büchern – und natürlich aus dem Kino. Wo, wenn nicht dort, wurden meine Vorstellungen vom Krieg geprägt? Wo, wenn nicht im Kino, manifestieren sich die Bilder von der brutalen Zerstörungskraft und der Gewalt, die Menschen anderen Menschen antun können? Zu meinen eindringlichsten Seherfahrungen zählen nicht zuletzt sowjetische Filme über den Krieg, die ich als Jugendlicher im Fernsehen oder später im Kino und auf Festivals sah. *Iwanowo detstwo (Iwans Kindheit, 1962)* von Andrej Tarkowski vor allem, *Idi i smotri (Geh und sieh/Komm und sieh, 1985)* von Elem Klimow oder auch *U wojny nje shenskoje lizo (Der Krieg hat kein weibliches Gesicht, 1980–1984)* von Wiktar Datschuk und viele andere. Wie verändert sich der Blick auf diese Filme – angesichts des russischen Angriffs auf die Ukraine? Sollte man sie heute besser nicht mehr zeigen?

Zugegeben: Mich haben diese Fragen sehr nachdenklich gemacht, denn bei aller Abscheu für Putins

Regime erscheint es mir falsch, die sowjetische Filmkultur rückwirkend in Abrede zu stellen. Natürlich gab es im sowjetischen Kino stets viel Propaganda, gerade wenn es um den »Großen Vaterländischen Krieg« ging, auf den sich auch Putin bezieht, wenn von der »Befreiung« der Ukraine von vermeintlichen Faschisten die Rede ist. Aber die erwähnten Filme stehen für etwas anderes. Sie idealisieren den Krieg nicht, sie hinterfragen ihn. Und sie zeigen, wie vielschichtig (und widersprüchlich) der Umgang mit der Vergangenheit im sowjetischen Kino war, trotz all der monumentalen Denkmalfilme, die das heroische Bild der Roten Armee geprägt haben.

Daneben wirkt etwa Tarkowskis poetisch-künstlerischer Ansatz wie eine dauerhafte Mahnung aus der Vergangenheit. In *Iwans Kindheit* erlebt ein kleiner Junge nicht nur die Schrecken des Krieges – alle Angehörigen sind gefallen. Er greift auch selbst ins Kriegsgeschehen ein, während er sich in seinen Träumen in die Zeit des Friedens zurücksehnt. Iwans Geschichte erinnert mich heute unweigerlich an die zahllosen ukrainischen Kinder, die täglich ähnliche Erfahrungen machen. Seine Geschichte ist universell, wo immer der Krieg seine Spuren hinterlässt. Filme wie *Iwans Kindheit* müsste man daher heute erst recht zeigen. Als Zeichen gegen den Krieg, aber auch als Zeichen dafür, dass Putin nicht Russland und schon gar nicht die russische Geschichte repräsentiert. Ein pauschaler Boykott russischer Filmkultur macht in meinen Augen wenig Sinn.

Juli 2022 ■

## Den »Potemkin« verbieten?

Anmerkungen zum Umgang mit sowjetischer und realsozialistischer (Film-)Kultur

### ■ Claus Löser

Geboren 1962. Filmwissenschaftler, freiberuflicher Kurator, Autor, Filmemacher und Musiker, beschäftigt sich vorrangig mit subversiven Denkansätzen und der kulturellen Praxis unter totalitären Bedingungen.



Jedes totalitäre System nutzt die Möglichkeiten des Kinos für seine Zwecke. Lenins berühmter Satz von der »wichtigsten aller Künste« zielte geradewegs auf dieses Potenzial. Noch heute werden die frühen sow-

jetischen Filme aus westlicher Perspektive primär als kinematografische Pionierleistungen wahrgenommen und gewürdigt, nicht als propagandistische Vehikel für die Vermittlung demagogischer Inhalte. Prinzipiell, das heißt vor allem auch juristisch, gibt es aber gar keinen Grund, Propagandafilme aus der UdSSR oder aus deren unmittelbarem Einflussgebiet (also den sogenannten Warschauer-Block-Staaten, somit auch der DDR) anders zu behandeln als nationalsozialistische Filmproduktionen. Liegen in Filmen zum Beispiel Tatbestände der »Aufforderung zu Gewalt- oder Willkürmaßnahmen«, der »Beschimpfung von Bekenntnissen, Religionsgesellschaften und Weltanschauungsvereinigungen« oder des »böswilligen Verächtlich-Machens« vor, dann fallen sie unter die entsprechenden Definitionen des Strafgesetzbuches und können nach Anzeigen als Straftaten geahndet werden. Der Vorbehalt der Kunstfreiheit ist dann nur bedingt anwendbar.

In zahlreichen sowjetischen Filmen aus der Stalinzeit sowie auch in einer Reihe von DEFA-Spiel- und Dokumentar-Filmen aus den 1950er- und 1960er-Jahren finden ohne Zweifel justitiable Rechtsverstöße statt. In Dsiga Wertows Klassiker *Entusiasm (Simfoni-ja Donbassa) (Enthusiasmus [Die Donbass-Sinfonie]*, 1931) wird triumphierend die Zerstörung von Kirchen und von religiösem Inventar gezeigt. In *Agenten im Schatten einer Partei* (1957) von Joachim Hadaschik und Harry Hornig erfährt die SPD eine Darstellung als Spionageorganisation, die zielstrebig den Aufbau der DDR behindert und dabei auch über Leichen zu gehen bereit ist sowie den Dritten Weltkrieg billigend in Kauf nimmt. Im Spielfilm *Die Glatzkopfbande* (1962) von Richard Groschopp sahen sich vorher in einem Schauprozess verurteilte Jugendliche nochmals juristisch missbraucht. Ihr von den Justizorganen bereits manipulierter Fall diente der DEFA nicht nur als Blaupause für die Ausschmückung mit weiteren, frei erfundenen Tatbeständen. Bei der Bewerbung des Filmstarts griff der Progress-Filmverleih auch noch auf Originaldokumente der Gerichtsverhandlung zu, so dass sich in der Öffentlichkeit der Eindruck einer Deckungsgleichheit von Vorlage und Verfilmung herstellte: Fotos der zu Unrecht Verurteilten wurden im »Film Spiegel« als Werbemaßnahme abgedruckt.

Abgesehen von diesen drei willkürlich herausgegriffenen Beispielen steht außer Frage, dass die »sozialistische Filmkultur« stets den jeweiligen tagespolitischen und den strategisch-übergeordneten Notwendigkeiten von Partei und Staat (damit auch von Staatssicherheit) untergeordnet war. Internationale Lorbeeren auf Filmfestivals wurden als erfreuliche Nebeneffekte in Kauf genommen; weitaus wichtiger war die Wirkung nach innen. In dieser Logik war es folgerichtig, dass in der DDR über die stali-

»Jedes totalitäre System nutzt die Möglichkeiten des Kinos für seine Zwecke.«

nistischen Exzesse in der UdSSR mit Abertausenden Toten ebenso wenig gesprochen wurde wie über die zwei Handvoll verbotener DEFA-Filme. (Als etwa Rainer Simons *Jadup und Boel* 1988 plötzlich auf dem »Nationalen Spielfilmfestival« in Karl-Marx-Stadt gezeigt wurde, konnte man offiziell kein Wort darüber vernehmen, dass dieses Werk sechs Jahre lang verboten war. Der Film erschien kommentarlos auf der Leinwand, als wäre nichts gewesen.) Schweigen und Verschweigen sind elementare Werkzeuge jeder totalitären Praxis. Im Ostteil Deutschlands sozialisierte Menschen haben zwischen 1933 und 1989 nichts anderes erlebt.

Der Vernichtungskrieg Russlands gegen die Ukraine hat uns auf recht simple, wenn auch grausame Zusammenhänge zurückgeworfen. Es stellt sich heraus, dass wir uns in Kontinuitäten bewegen. Putins Propaganda beruft sich ausdrücklich unter anderem auf die Expansionsansprüche des Zarenreichs, er dekoriert diese mit den Symbolen der Sowjetunion. Wenn Kampffjets auf ihren Flügeln das rote Pentagramm tragen, während sie auf Wohngebiete und Theater zujagen, um dort Menschen zu töten, so bildet dies einen konkreten Tatbestand. Es ist absurd, die Putin'sche Argumentation schönzureden oder als taktisches Manöver zu interpretieren; sie kommt in all ihrer Obszönität aus erster Hand. Das alles findet hier und jetzt statt. Deshalb ist es auch überfällig, sich nun von einem schönen, mythisch-nebelhaften Pauschal-Geschichtsbild von der Sowjetunion als Hüterin der Menschenrechte und des Weltfriedens zu verabschieden. Die Gegenwart überrollt nachdrücklich diese Klischees. Wobei die historischen Verdienste der Sowjetunion bei der Niederringung des Nationalsozialismus und der Beendigung des deutschen Vernichtungskrieges vor fast achtzig Jahren natürlich außer Frage stehen. Dennoch gehört alles auf den Prüfstand.

Wie nun aber konkret umgehen mit den Filmen, die von Menschenverachtung, politischer Demagogie, kultureller Hegemonie oder allgemein von stalinistischer bzw. sowjetischer Propaganda kontaminiert sind? Die westlichen Besatzungsmächte und später die bundesdeutsche Innenpolitik sind mit dem Erbe der filmischen

»Nein: Verbote oder höhere Zugangsschranken für demagogische Filme aus der Sowjetunion, aus dem sozialistischen Lager und damit auch aus der DDR sind unsinnig.«

NS-Propaganda vergleichsweise milde ins Gericht gegangen. Die etwas unscharf umrissenen Regelungen wurden oft belächelt. Mit dem Verfahren der Indizierung von sogenannten »Vorbehaltsfilmen« soll verhindert werden, dass eindeutig antisemitische oder den Nationalsozialismus verherrlichende Filme wie *Der ewige Jude* (Fritz Hippler, 1940) oder *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1935) unkontrolliert öffentlich aufgeführt werden. Sie dürfen nun zwar öffentlich gezeigt werden, aber nicht in kommerzieller Absicht und nie ohne eine filmhistorisch-zeitgeschichtliche Einordnung durch ausgewiesene Historiker oder Filmwissenschaftler. Die betreffenden Filme sind auf diese Weise zwar nicht explizit verboten, aber auch nicht völlig frei verfügbar. Der Gesetzgeber kann durch diese Barriere eine ungebremste Verbreitung eindämmen, umgeht aber gleichzeitig die öffentliche Verbannung der betreffenden Werke durch ihr schlichtes Verbot. Wer diese Filme zeigen oder sehen will, kann dies (nach einem inzwischen recht unkompliziert gewordenen) Antragsverfahren auch tun. Wer aber die bestehende rechtliche Regelung ignoriert, macht sich strafbar und kann juristisch zur Rechenschaft gezogen werden.

Für den Umgang mit dem realsozialistischen und damit auch sowjetischen Filmerbe erscheint diese Lösung allerdings nicht geeignet. Davon abgesehen, dass es dann doch erhebliche graduelle Unterschiede in der demagogischen Vehemenz etwa zwischen Leni Riefenstahl und Sergej Eisenstein gibt, ist das seit der Gründung der Sowjetunion bis zum Zusammenbruch des »sozialistischen Lagers« angewachsene Korpus an zu prüfenden Filmen inzwischen viel zu umfangreich geworden. Es macht nicht den geringsten Sinn, jeden bulgarischen Spionagefilm auf mögliche totalitäre Symptome abzuklopfen, um ihn dann als »Vorbehalts-

film« einzustufen – oder nicht. Auch *Bronenosez Potjomkin* (*Panzerkreuzer Potemkin*, Sergej Eisenstein, 1925) muss nicht in den Giftschränk – obwohl er natürlich ein Propagandastück par excellence ist, das in den 1920er- und 1930er-Jahren nicht unerheblich zur politischen Radikalisierung weiter linksintellektueller Kreise und damit aus stalinistischer Sicht »erfolgreich« zur Zuspitzung der innenpolitischen Situation in Westeuropa beigetragen hat.

Die Stärke der Demokratie liegt unter anderem auch in ihrer vermeintlichen Schwäche gegenüber ihren Feinden. Indem sie es ihnen eben nicht gleichtut, beweist sie ihre Substanz. Nein: Verbote oder höhere Zugangsschranken für demagogische Filme aus der Sowjetunion, aus dem sozialistischen Lager und damit auch aus der DDR sind unsinnig. Davon abgesehen, dass Einzelfallprüfungen von mehreren tausend Filmen auch logistisch und personaltechnisch ein Ding der Unmöglichkeit wären. Machbar und auch überfällig allerdings ist eine offensivere Auseinandersetzung mit den damit zusammenhängenden Themenkomplexen. Leider gab es hier seit 1990 große Versäumnisse. Diese jetzt kurzfristig aufzuholen, dürfte schwierig werden, sollte aber ungeachtet dessen versucht werden.

Die DEFA-Stiftung muss sich endlich den »unappetitlichen« Momenten der realsozialistischen und damit ostdeutschen Filmgeschichte mutiger stellen. Zu lange lag der Fokus auf positiver Würdigung der Arrivierten, zu selten wurden Leistungen der Außenseiter, Verfolgten und Gescheiterten in den Fokus gerückt. Über Mitgliedschaften in der SED und erst recht über die Kollaboration mit dem Staatssicherheitsdienst wurde diskret geschwiegen. Ideologische Entgleisungen wie die von Kurt Maetzig mit seinen Thälmann-Huldigungen etwa wurden lieber als peinliche, den politischen Zwängen geschuldete Nebenprodukte behandelt, nie als das individuelle Versagen, das sie doch auch waren. Maetzig wurde über hundert Jahre alt – dennoch hat ihn niemand jemals danach gefragt. (Vielleicht hätte er sich dies sogar gewünscht?) Ein Ausnahmetalent wie Thomas Brasch hingegen – vielleicht der begabteste Regisseur, dem der Zugang zur DEFA je verwehrt wurde – musste erst sterben, bevor er für das Kino in Zweitverwertung als verlorener Sohn wiederentdeckt wurde.

Was also wäre zu tun? In Kooperation mit den Institutionen zur politischen Aufarbeitung auf Bundes- und Länderebene (wie mit der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur, der Bundeszentrale für politische Bildung, der/dem Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR [BStU], den Landesbeauftragten usw.) könnten kritische Werkbiografien neu erstellt, kommentierte Retrospektiven oder Symposien durchgeführt werden.

Besonders wichtig scheint die Einbeziehung junger Menschen. Wie sich herausstellt, gibt es zahlreiche Vertreterinnen und Vertreter einer jungen ostdeutschen Generation, die auf der Suche nach ihren Wurzeln ist, die versucht herauszubekommen, was ihre Eltern und damit auch sie selbst geprägt hat. Nicht zu vergessen ist die gesamtdeutsche Perspektive. Durch die gegenwärtigen Entwicklungen kommen auch Positionen ins Rutschen, die über Jahrzehnte geformte linke Positionen der einstigen Bundesrepublik und West-Berlins in Frage stellen. Auch dort besteht Aufarbeitungsbedarf! Mit den Freiheiten des Westens zu leben und mit den Unfreiheiten des Ostens zu liebäugeln, ist sehr bequem und letztendlich bar aller Verantwortung, weder für die eine, noch für die andere Seite.

Zurück zur Sowjetunion und den Nachfolgestaaten, also auch zur Ukraine und Russland. Was dort gerade passiert, betrifft uns alle unmittelbar. Die Filmkunst möge in diesem Zusammenhang nur einen winzigen, vielleicht lächerlichen Bruchteil ausmachen. Da wir uns als Filmmenschen aber nun einmal auf diesem Gebiet eine gewisse Kompetenz erarbeitet haben, tragen wir auch eine entsprechende Verantwortung. Wir sollten die Einwände der »kleineren« Nationen gegenüber Russland ernst nehmen, die Sorgen der Balten, Kaukasier, Belarussen, Ukrainer, aber auch die der Polen, Tschechen, Slowaken, Rumänen, vielleicht auch die der Ungarn – die nun, dreißig Jahre nach dem Ende des Sowjetreiches schon wieder um ihre eigenstaatlichen Existenzen bangen. Sehr viel können wir als Filmmenschen wirklich nicht tun. Aber wir sollten die mutigen Frauen und Männer – Filmemacher und Multiplikatoren – aus diesen Regionen offensiv unterstützen, das heißt ihre Arbeiten zeigen, die alten und die neuen, sie einladen, mit ihnen sprechen, mit ihnen auf die Suche gehen nach cineastischen Leistungen, die wir noch nicht kennen.

Und dies nicht, weil unsere Komfortzone plötzlich zu erodieren beginnt, sondern weil wir gemeinsame Wurzeln und Perspektiven haben. Ein Film wie *Sajat Nowa (Die Farbe des Granatapfels, 1969)* von Sergej Paradschanow zum Beispiel beinhaltet all dies. Es ist dies der vielleicht schönste, verstörendste, verrückteste, wahrhaftigste Film des gesamten Ostblocks. Ein Film, den es eigentlich nicht geben durfte, der aber dennoch produziert und gezeigt wurde, sogar in der kleinen, ewig spießigen DDR. Gedreht von einem schwulen Armenier, der in Moskau studiert, in Georgien und der Ukraine gearbeitet hat, der jahrelang für NICHTS in sowjetischen Gefängnissen saß, zeigt dieser Film noch heute die Stärke der Schwachen, zeigt, dass es sich lohnt, immer wieder gegen die Windmühlen anzurennen.

August 2022 ■

## Sehen, damit man lernt und versteht

### ■ Gary Vanisian

Geboren 1987 in der russischen UdSSR. Autor, Filmemacher und Filmkurator. Von 2018 bis 2020 Filmprogrammgestalter im Kino »Arsenal« Berlin. Publikationen unter anderem über den slowenischen Filmemacher Karpo Godina, den ungarischen Regisseur Miklós Jancsó und den nigerianischen Filmpionier Ola Balogun.



Das sowjetische Filmerbe ist eine der größten Errungenschaften der Kino- und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Den größten Teil dieses Filmerbes machen Produktionen aus der Russischen Sozialistischen Förderativen Sowjetrepublik (RSFSR) aus, deren kulturelle, gesellschaftliche und sprachliche Ausrichtung auch die anderen Unionsrepubliken beherrschte.

Wer sich jemals eingehender mit der sowjetischen Historie beschäftigt hat, dem ist unausweichlich bewusst, dass die Sowjetunion ein Unrechtsstaat war und dieses Unrecht zu großen Teilen von der Moskauer Herrschaftsgewalt ausging: Umsiedlungen ganzer Völker; erbarmungsloser Antisemitismus in den Behörden, in der Verwaltung, im täglichen Leben; der Holodomor Anfang der 1930er-Jahre – nur drei Beispiele für eine Myriade an Unrecht und Verfehlungen. Und auch wer sich noch gar nicht mit sowjetischer Geschichte befasst hat, wird vom Grauen der stalinistischen Zeit gehört haben. Nichtsdestotrotz hat dieses Staatengebilde herausragende und herausragend menschliche Filme hervorgebracht, wie auch die DDR und zum Beispiel die DEFA.

Man mag in der heutigen Situation des Krieges des russischen Staates gegen die Ukraine und ihre Bevölkerung gewisse sowjetische, genauer: russisch-sowjetische Filme natürlich anders und negativer sehen, wenn man beispielsweise unverhohlene Propagandafilme sichten würde oder bolschewistische Heldenepen, die im russischen Bürgerkrieg spielen. Aber Filme wie *Moskwa slesam nje werit (Moskau glaubt den Tränen nicht, Wladimir Menschow, 1980)* oder *Mnje dwadzet let (Ich bin zwanzig Jahre alt, Marlen Chuzijew, 1965)* oder *Pazany* (dt.: Die Jungs, Dinara Assanowa, 1983) sind doch wunderbare Beispiele dafür, was für großartige und bewegende, menschlich aufrichtige und humanistische Filme in der Sowjetunion entstanden sind, von Menschen ganz unterschiedlicher kultureller Herkunft realisiert.

Ein persönliches Beispiel für diese Dichotomie: Im Januar 2019 habe ich eine Retrospektive des sowje-

tisch-jüdischen Filmemachers Michail Kalik im Kino »Arsenal« organisiert. Kaliks Biografie ist ein Spiegel der Verfehlungen des sowjetischen Staates: In der Zeit der Judenverfolgung durch Stalin war er – kurz vor dessen Tod – zwei Jahre lang in einem Gulag inhaftiert. Er wurde wegen der geistigen Freiheit seiner Filme und der unaufhörlichen Kritik an den Kulturfunktionären in den 1960er-Jahren schließlich 1971 ins Exil getrieben. Kalik hat in vielen Interviews beschrieben, wie er unter dem sowjetischen Regime gelitten hatte und wie wenig dem sowjetischen Staat ein Menschenleben galt.

An den Weihnachtstagen 2018 besuchte ich das sowjetische Ehrenmal in Treptow. Die dort überall von den Steinen prangenden Zitate Stalins, wonach die Sowjetunion ein wahrhaft freier Vielvölkerstaat sei usw., erregten tiefe Übelkeit in mir, und ich konnte es nicht länger als einige Minuten an diesem Ort aushalten. Ich sagte mir: Nie wieder will ich hierherkommen.

Wenige Wochen später begann die Retrospektive der Filme Kaliks. Ich glaube, dass nur wenige Filmemacher die Fragilität und Schönheit der menschlichen Existenz so virtuos auf Film gebannt haben wie Kalik, und die Vorführung der Filme schien mir wie ein erneuter Sieg dieses besonderen Künstlers über das System, das ihn einst unterdrückte.

Ich glaube, dass es gerade jetzt notwendig und wichtig ist, diese Filme überall in Deutschland wieder zu zeigen, sogar noch häufiger zu zeigen als bisher. Ebenso die Filme von Andrej Tarkowski, die mit Jascha Heifetz, die Filme von Mark Donskoj und die von Larissa Schepitko sowie Filme von Elem Klimow, Marlen Chuzijew und von Margarita Barskaja.

Der Eintrittserlös könnte dann an russische oder kasachische Regimegegner oder ukrainische Stiftungen und Kulturschaffende gehen oder an die notleidende Bevölkerung Nagorny Karabachs.

Und ja, warum nicht auch die Filme *Iwan Grosny (Iwan der Schreckliche, 1945)* und *Alexander Newski (1938)* von Sergej Eisenstein gerade jetzt zeigen? Propagandafilme von einem großen Künstler, aus denen man viel über ein bestimmtes russisch-nationales Narrativ lernt, das gerade vom Regime Putins wieder bemüht wird.

Und wenn jetzt vermehrt Filme von Oleksandr Dowtschenko oder Dsiga Wertow, Sergej Paradschanow oder Julija Solnzewa gezeigt werden, Werke also, die in der ukrainischen SSR entstanden sind, dann ist das ebenso ein Gewinn, ein überfälliger.

Lernen und Verstehen – beides geht nur über die geistige Aufnahme und das Sprechen darüber. Man wird weniger verstehen oder wissen, wenn man humanistische Kunstwerke des sowjetischen Filmerbes hierzulande nicht zeigt, wie es viele vorschlagen oder wie es auch mancherorts leider geschieht. Eine solche gegen die Vergangenheit gerichtete Ausprägung

der sogenannten *cancel culture* macht es sich sehr leicht, gleicht einer gesellschaftlichen Zensur, die den menschlichen Geist einzwängt und verarmen lässt.

Ich bin bisher nicht wieder am sowjetischen Ehrenmal in Treptow gewesen. Mir würde gewiss unwohl werden – wie vor fast vier Jahren. Aber es ist gut, dass es diese Orte gibt, die Unbehagen und Gewissenskonflikte auslösen und die die Geschichte der Menschheit als ein Feld voller Abgründe präsentieren, die sie ist.

Juni 2022 ■

## Blinde Flecken, neue Blicke

### ■ Barbara Wurm

Geboren 1973 in Wien. Autorin, Kuratorin und Kulturwissenschaftlerin. Themen- und Forschungsschwerpunkt: Slawistik, Medien- und Filmtheorie der sowjetischen Avantgarde, osteuropäische Filmgeschichte. Mitglied der Auswahlkomitees von »goEast« und der Berlinale.



### Wie hat sich der Blick auf das sowjetische Filmerbe im letzten halben Jahr verändert?

Auf bestimmte Ambivalenzen oder Schwierigkeiten, politischen Überzeugungen treu zu bleiben, sind wir bei der Vermittlungsarbeit des sowjetischen Filmerbes ja immer schon gestoßen (ich zumindest, seit es die UdSSR nicht mehr gibt, denn das war gleichzeitig auch mein Einstieg in den mittel- und osteuropäischen Kulturhorizont). Was »sowjetisch« meint, ist ja per se eine Sache der Anschauung. Es ist mehr als die Bezeichnung eines Staates und seiner Republiken, ein ideologischer Begriff, der im Positiven als Kampfformel, im Negativen als Diffamierung und im Objektiven als reale wie experimentelle Verschränkung von politischer Theorie und Praxis betrachtet wurde. Was die Ästhetik betrifft, so behalf man sich bekanntlich über Jahrzehnte hinweg mit der Formel des »sozialistischen Realismus«, was unter anderem eine seriöse Auseinandersetzung mit der Frage einer »Sowjetästhetik« scheinbar überflüssig machte.

Auf Ambiguitäten bin ich wahrscheinlich erstmals im Zuge meiner Auseinandersetzung mit Dsiga Wertow gestoßen, dessen Schaffen (so viel scheint mir sicher – vielleicht sogar dessen gesamtes Dasein) ganz im Zeichen des affirmativ-sowjetischen Filmemachens stand. Politisch wie ästhetisch. Seine vermaledeite Kar-

riere zu Lebzeiten, seine immer wieder von Funktionalen gezähmte Entwicklung, das ständige Zurückgepfiffen-Werden der Künstler und Künstlerinnen durch den Staat und seine bürokratischen Apparate und Institutionen, steht für mich stellvertretend für die zentrale Ambivalenz der Sowjetästhetik. Letztlich war das die Crux der gesamten Sowjet-Avantgarde: Je mehr sie ihren politischen (»linken«) Überzeugungen formal und ästhetisch Ausdruck verliehen, desto dubioser wurden sie für die Organe der Macht. Es ist sehr schwierig, affirmative sowjetische Kunst zu machen. Davon handelt auch meine Dissertation, in der ich versucht habe, das heute weitgehend vergessene Genre des Kulturfilms in seiner Blütezeit – den sowjetischen 1920er-Jahren – an der Schwelle des doppelten Avantgarde-Diktums von »Neuem Sehen« und »Neuem Menschen« zu rekonstruieren. Am Ende stehen lauter Widersprüche, spannende, aufregende, enervierende, belebende Widersprüche, kaum jedoch geradlinige Umsetzungen politischer Direktiven oder einschlägige künstlerisch-ideologische Erfolge – dafür fragmentarisches, experimentelles Wissen zum Beispiel, oder überhaupt die einzigartige Einbeziehung des Edukativen in den Bereich der Kunst und Kultur. Es ist für mich also etwas (auch) »Sowjetisches«, dass unser Tun mit der Schärfung unserer Wahrnehmung zu tun hat, die mal als Steuerung und Manipulation, mal als Störung und Subversion gedacht werden konnte und kann. Das sowjetische Filmerbe ist von Beginn an störrisch und widerläufig, jedenfalls nicht widerspruchsfrei. Unser Blick sollte sich von Anfang an verändern ... Nur sind wir aktuell beim totalen Implosionenpunkt angekommen: *the empire strikes back* – und das mit aller Gewalt, letztlich gegen sich selbst, zunächst aber offensiv, aggressiv, brutal und menschenwie kulturverachtend gegen den Schwächeren, den zentrifugalen, partikularen Abtrünnigen, den »inneren« wie »äußeren Feind«, der geostrategisch Ukraine heißt.

Wie sich unser »Blick« auf das »Sowjetische«, den »Film« und letztlich auch »das Erbe« verändert, wird sich weisen. Wir befinden uns mitten im Krieg, der jetzt schon, nach einem halben Jahr (das einerseits einen ewigen Stillstand verhieß, während es andererseits wie im Flug verging) in einen langen *frozen conflict* überzugehen scheint. Selbst wenn wir geneigt sind (ich bin es), den moralisch wie ökonomisch gerechtfertigten Aufrufen der ukrainischen Kultur-Community zu folgen und die russ(länd)ische Kulturproduktion für die Dauer dieses russ(länd)ischen Angriffskrieges zu suspendieren, Künstlern, Künstlerinnen und Kulturinstitutionen mit Steuernummer in der Russ(länd)ischen Föderation keine Plattform, kein Forum, keine Chance auf internationales Renommee und globale Bedeutung zu bieten, und stattdessen die Dekolonialisierung des (post-)sowjetischen (Film-)Erbes im

»Das sowjetische Filmerbe ist von Beginn an störrisch und widerläufig, jedenfalls nicht widerspruchsfrei. Unser Blick sollte sich von Anfang an verändern ...«

Sinne der affirmativen Hervorhebung nicht-russ(länd)ischer Kulturproduktion voranzutreiben, bleibt fraglich, wie lang wir gewillt sind, diesen Krieg als solchen zu benennen; wie konsequent wir unsere Solidarität mit der Ukraine auch kulturpolitisch umzusetzen bereit sind; ab wann (wieder) das Interesse an den neuesten Werken der letzten Erben der russischen oder sowjetischen Kultur überwiegen wird (schauen wir auf die großen Festivals, war das bereits jetzt schon der Fall, mit Serebrennikows Tschaikowski-Film in Cannes und Sokurov in Locarno, jeweils im Wettbewerb, mit Spotlight – und dem Ergebnis, dass der eine den Oligarchen und der andere gar den Imperator selbst quasi freisprach). Auch die Vorgeschichte zeigt, wie inkonsequent wir immer schon waren, wenn eine notwendige Blickveränderung hätte stattfinden sollen. 2014 ging es bekanntlich recht rasch mit der Konsolidierung des neuen Status quo – da war hierzulande zunächst von einem »Bürgerkrieg« in der Ostukraine die Rede, dann von einem »Konflikt« oder »hybriden Krieg«, kaum aber von einem russ(länd)ischen »Krieg gegen die Ukraine«. Während für die ukrainischen Kollegen und Kolleginnen eine neue Ära angebrochen war, kam bei uns niemand auf die Idee, einen etwas feingliedrigeren Blick auf das (post-)sowjetische Erbe zu werfen. Viel eher waren wir damit beschäftigt zu überlegen, wie viel »Nationalismus« oder »Revanchismus« in der (Re-)Appropriierung des post-sowjetischen Erbes durch die vielen (immer noch als »neuen« wahrgenommenen) unabhängigen Staaten steckte.

Beim Schreiben als Kritikerin und Kuratorin bin ich jedenfalls regelmäßig und fast automatisch auf jene Ambiguitäten gestoßen, die bis heute ungelöst scheinen – und deren Lösung auf russ(länd)ischer Seite in Form eines verbrecherischen Krieges gesucht wird. Da geht es um Etikettierungen, Zuschreibungen, Zugehörigkeiten, Besitzansprüche, Identifikationen, letztlich

auch um die Klärung von Identitäten. Für die einen mögen es *nur* Formulierungen und stilistische Spitzfindigkeiten sein, für andere aber sind es notwendige Existenzbeweise oder unzulässige Nivellierungen. Wie Worte zu Taten werden, erleben wir ja gerade quasi in Live-Schaltung. Diese Bandbreite der Begriffe und Etiketten des Post-Sowjetischen ist groß, sie ist nie rein ideologisch motiviert, eher von Diskursschwankungen geprägt, und – das scheint mir für uns als »Dritte« besonders relevant – man sollte zumindest rudimentäre historisch-politische Kenntnisse haben, eine gewisse kulturelle Sensibilität aufweisen und bereit sein, nach den jeweiligen Innenperspektiven zu fragen. Auch wenn es uns als Kuratoren und Kuratorinnen noch so nebensächlich scheinen mag: Die Frage der Repräsentation spielt eine große Rolle.

Beispiel 1: Als Marlen Chuzijew starb, schrieb ich einen Nachruf. Weil er mir gegen Ende seines Lebens vermehrt von seiner Geburtsstadt Tbilissi erzählte (während seine Lebensstadt Moskau war), und weil aus Platzgründen in Zeitungen vor allem in Überschriften gekürzt und reduziert wird, wurde aus dem russisch-sowjetischen Regisseur am Ende ein Georgier; seine Karriere aber setzte im Filmstudio von Odessa ein, und er beschrieb die Stadt und die Atmosphäre als einzigartige Oase der Freiheit und der ungeahnten Möglichkeiten für die sowjetische Nachkriegsjugend, zu der er sich zählen durfte. Der nach Marx und Lenin benannte Marlen: ein georgisch-russisch-ukrainischer Regisseur? – 2012 schreibe ich einen biografischen Text für den »goEast«-Katalog zum Sergej-Loznitsa-Porträt (ukr. Serhij Losnyzja): in der belarussischen SSR geboren, in Kiew/ Kyjiw sozialisiert, in St. Petersburg Filmemacher geworden, in Deutschland Karriere gemacht. Was schreibt man? Die »Identität« des Regisseurs ist aktuell ein Politikum. Was definiert dich? Der Pass? Die Herkunft? Die Selbsteinschätzung? Die Fremdwahrnehmung? Kann es im Freund-Feind-Denken des Kriegs einen belarussisch-ukrainisch-russisch-deutschen Regisseur geben?

Beispiel 2: Für die Retrospektive »Kaukasische Lektionen« beim Dokfestival in Leipzig stellte ich georgische, armenische und aserbajdschanische Filme zusammen, inkludierte aber angesichts des Tschetschenien-Kriegs auch in Russland entstandene Filme aus und über den Nordkaukasus. Zur geografischen Klammer gehört bei diesem Kulturraum naturgemäß auch eine historisch-politische. Das sorgte für die unterschiedlichsten Konfrontationen und Konflikte. Für die Georgier war zum Beispiel nicht einsichtig, warum ihr so fruchtbares Filmschaffen in proportionaler Weise zu den anderen beiden ehemaligen Sowjetrepubliken behandelt wurde; sie hätten quasi doppelt so viel Repräsentation verdient. Die Filme zu Abchasien (Andrej Nekrassow

»Die ›Identität‹ des Regisseurs ist aktuell ein Politikum.  
Was definiert dich?  
Der Pass? Die Herkunft?  
Die Selbsteinschätzung?  
Die Fremdwahrnehmung?«

und Bergkarabach (Witali Manski) kamen von russischen Regisseuren. Zu einem (ohnehin sehr vorsichtig regimekritischen) Film aus Baku versuchte ich – da die Regisseure nicht antworteten –, die Rechteinhaber zu finden, und erhielt fünf E-Mails unterschiedlicher Firmen und Personen, die sich alle als Produzenten des Films auswiesen; wenig später erhielt ich ein Schreiben des aserbajdschanischen Kultur-Attachés in Deutschland, wonach die Botschaft das Festival gerne finanziell beim Einfliegen der aserbajdschanischen Gäste unterstützen würde, so ich denn bereit wäre, auch das Programm nach ihren Wünschen mitgestalten zu lassen. Ich behielt den Film im Programm; Protest machte sich bemerkbar; Jahre später erfuhr ich, dass beide Regisseure nicht antworten hätten können, auch wenn sie es gewollt hätten – einer war beim Militär, der andere im Gefängnis. Wir schrieben das Jahr 2010. Ich hatte aus der Filmreihe »Russische Lektionen« den Retro-Titel »Kaukasische Lektionen« gemacht. Wie auch immer man es dreht, denke ich heute: Wieso haben wir nicht schon damals etwas gelernt?

Beispiel 3: 2018 nahmen wir bei der »goEast«-Retrospektive in Wiesbaden die baltischen Länder in den Fokus. Alle drei nationalen Film Institute unterstützen das Programm, sie sind auch mit der Klammer »Baltikum« einverstanden; nur beim Titel wird festivalintern verhandelt. Am Ende kommen »Hybride Identitäten« heraus, für mein Gefühl immer noch eine Zuschreibung von außen, die irgendwie unstimmig ist. Dennoch aber scheint der Blick auf (die) spezifische(n) Film-Geschichte(n) ihn zu rechtfertigen: Die Zwiespältigkeit war kulturell-politische Determinante. Kein anderer Film als der sowjetisch-litauische Klassiker *Niekas nenorėjo mirti* (dt.: Niemand wollte sterben, 1965) von Vytautas Žalakevičius über die Waldbrüder



führt das so deutlich vor Augen: Er zeigt den Kampf zwischen Kommunisten und nationalen Partisanen als (nationale) Tragödie – bei gleichzeitiger Zugehörigkeit zum Partisanen-Film, einem quasi genuin sowjetischen Genre. Ein Politikum und Zensur-Fall als poetischer Durchbruch. Umgekehrte Vorzeichen waren damals möglich. Für die Filminstitute – besonders das litauische – hingegen sind die Etiketten zentral, wenn es um die staatliche Filmförderung geht. Aus »sowjetisch-litauisch« in einem Vortragstitel des Symposiums muss das »sowjetisch« gestrichen werden.

N.B.: Es gab eine Zeit, in der die russische Sprache als pragmatische Lingua franca für eine sachliche Auseinandersetzung mit dem Filmerbe der Sowjetunion dienen konnte. 2001 erschien der von der russischen Filmkritikerin Elena Stischowa herausgegebene Band »Territorija kino. Postsowjetskoje desjatiletije. Kino stran SNG, Latwii, Litwy, Estonii« (dt.: Territorium Kino. Die postsowjetische Dekade. Das Kino der GUS-Länder, Lettlands, Litauens und Estlands). Er entstand rund um eine Initiative, die sich »Kinoforum« nannte und aus der auch eine von Stischowa geleitete Zeitschrift entstand. Ich nahm davon Notiz, besuchte das Festival, aber aus welchem Grund auch immer lese ich erst heute in dem Buch und staune, wie offen 2001 noch über Zuordnungs- und Re-Appropriationsfragen diskutiert und gestritten werden konnte. »Das Nationale – Errungenschaft oder Bürde« heißt ein »runder Tisch«. Oder: »Nach dem Zerfall der sowjetischen ›Familie‹«. *Sine ira et studio* versucht man, das »Requiem auf das alte Kino« zu singen. Ich lese Serhij Trymbatschs Text zum ukrainischen Kino der 1990er-Jahre und stelle beschämt fest, fast keinen der genannten Filme zu kennen. (Später lese ich, dass auch die ukrainischen Filmwissenschaftler selbst nur wenige Filme dieser Ära kennen). Etwas anders verhält es sich mit den ebenfalls erwähnten ukrainischen Klassikern, den Filmen Olexandr Dowschenkos und Juri Illenkos – nicht zuletzt dank der Retrospektiven, die Hans-Joachim Schlegel in den ersten Jahren bei »goEast« organisierte. Mir fällt ein, wie seltsam anachronistisch mir seine Mahnung, nicht das Kino »der Republiken« zu vergessen, damals vorkam. Sein Beitrag zu einer in dem Buch veröffentlichten Diskussion handelt unter anderem von der Rezeption des Films *Wtorostepennyje ljudi* (dt.: Menschen zweiter Klasse, 2001) von Kira Muratowa bei der Berlinale: Ukrainische Stimmen hielten die Repräsentation der Ukraine durch einen russischsprachigen Film für eine anti-ukrainische Geste. Die Ukraine hätte, so Schlegel, Probleme damit, ihre russischsprachigen Regisseure in den Kanon des ukrainischen Films aufzunehmen. Trymbatsch widerspricht. Die Re-Konstruktion der nationalen Traditionslinie sei vom Sprachenproblem nicht wirklich betroffen. – 2009 tritt Georgien

aus dem Verband der GUS aus; 2018 die Ukraine. 2018 erscheint eine weitere wichtige Publikation: »Istori-ja nazionalnych kinematografij w SSSR i perspektiwi raswitija kino gosudarstw – utschastnikow SNG, stran Baltii i Grusii« (dt.: Geschichte der nationalen Kinematographien in der UdSSR und Perspektiven der Entwicklung des Kinos der Länder der GUS, des Baltikums und Georgiens) – wieder auf Russisch, wieder in Moskau. Dem russischen Kino sind zwei Texte gewidmet, alle anderen ehemaligen Sowjetrepubliken sind durch jeweils einen Text repräsentiert. Der Text von Serhij Trymbatsch zum ukrainischen Kino heißt: »Geschichte der Einsamkeit«.

Dass es die Ukraine ist, die auch auf dem »territorialen« Streit des Kinos das stärkste nicht-hegemoniale Gegengewicht innerhalb des sowjetischen Filmerbes zum hegemonialen russischen Kino bildet, wird mir dennoch erst heute klar. Vorausgegangen waren dem eine Diskussion mit dem Historiker Andrij Portnow, der Filme zusammengestellt hat, die Spezifika des Ukrainischen (im Sinne von Projektionen, Stereotypen und Feindbilder) im sowjetischen Kino profilieren sollten. Ich fand den Ansatz tautologisch – man sucht nach etwas, das man findet – und daher wenig produktiv. Aber vielleicht muss auch diese Arbeit noch geleistet werden. Vielleicht gibt es auch hier zu viele Selbstverständlichkeiten, die keine sind. Ich selbst habe zum Beispiel zwei Mal über meinen Lieblingsfilm von Dowschenko, *Semlja* (*Erde*, 1930) geschrieben – beide Male in Sammelbänden, die vom »russischen Kino« handelten: 2012 in der von Jekaterina Wassiljewa und Nikita Braginskij herausgegebenen Enzyklopädie »Nojew kowtscheg russkogo kino« (dt.: Arche Noah des russischen Kinos), ein zweites Mal in den von Matthias Schwartz und mir herausgegebenen zweibändigen »Klassikern des russischen und sowjetischen Films«. Jetzt, wo ich gerne einen Band der »Klassiker des ukrainischen und sowjetischen Films« zusammenstellen würde, merke ich, dass neben *Semlja* auch fünf weitere große Werke, die (geht man nach den produzierenden Studios) hier Eingang finden sollten, schon in den beiden anderen Bänden besprochen sind: Wertows *Tschelowjek s kinoapparatom/Ljudina s kinoapparatom* (*Der Mann mit der Kamera*, 1929), Abram Rooms *Strogij junoscha* (*Der strenge Jüngling*, 1935), Leonid Lukows *Bolschaja Shisn* (*Das große Leben*, 1939) und natürlich Mark Donskojs *Raduga* (dt.: Der Regenbogen, 1943). Und schließlich Kira Muratowas *Dolgije prowody* (dt.: Lange Abschiede, 1971).

Womit wir wieder bei den eingangs formulierten Ambiguitäten angekommen wären, die der Begriff des »Sowjetischen« mit sich bringt. Denn es gab natürlich immer schon jede Menge Regisseurinnen und Regisseure, die man vermutlich gar nicht erst mit der

Etikett des »sowjetischen Filmerbes« versehen würde, und Kira Muratowa ist eine davon. Ein anderer Sergej Paradschanow. Künstler und Künstlerinnen, deren Habitus und Œuvre den sowjetischen Paradigmen weitgehend widersprachen. Beide wurden nicht zuletzt wegen ihrer »anti-sowjetischen Haltung« gebrandmarkt, zensiert und kriminalisiert. Dabei waren sie vielleicht vor allem eines: an der Formel des »Sowjetischen« schlicht nicht interessiert, wie sie ja allen Etikettierungen gegenüber skeptisch waren. Wenn nun ausgerechnet Muratowa (geboren im bessarabischen, aufgewachsen im jüdisch-kommunistischen Rumänien, filmisch sozialisiert, heimisch geworden und bis zu ihrem Tod wohnhaft im weitgehend russischsprachigen ukrainischen Odessa) und Paradschanow (geboren in der georgischen, gestorben in der armenischen SSR) sowie umgekehrt die veritablen Sowjet-Avantgardisten Wertow und Dowschenko als Säulen beim Versuch fungieren, einen ukrainischen Klassiker-Kanon zu bilden, so ist das dennoch mehr als nur paradoxe Schicksalsfügung.

Denn es lassen sich innerhalb der sowjetischen Produktionslandschaft immer wieder Zonen relativer künstlerischer Freiheit ausmachen, und die Studios von Kyjiw und Odessa gehörten zeitweise dazu – siehe das Statement von Chuzijew, siehe Rooms ›Abschiebung‹ nach Kyjiw, oder auch Wertows ›Abgang‹ in die ukrainische Hauptstadt, weg vom Zentrum Moskau und dem Sovkino-Studio Ende der 1920er-Jahre. **Ob explizit pro-sowjetisch oder indirekt a- oder gar anti-sowjetisch, ob mit oder ohne ethnische Wurzeln, ob russisch- oder ukrainischsprachig, georgisch, armenisch oder jüdisch, ob mit oder ohne Pass, ob vom System ›umverteilt‹ oder freiwillig zurückgekehrt (wie Paradschanow nach Kyjiw): die ukrainische Linie des (post-)sowjetischen Kinos ist vom Hauch der Dissidenz markiert, und das im positiv-produktiven wie im negativ-zensierten Sinn.** Eine neue Blickachse bei der Vermittlung des sowjetischen Filmerbes wäre also der Frage zugewandt, ob es einen Zusammenhang gibt zwischen der zensurbedingten Bildung eines »Regalfilm-Kanons« (später: des gefeierten, wiederentdeckten Gegenkanons) einerseits und dem, was man innersowjetischen Kolonialismus oder russ(länd)ische Hegemonie andererseits nennen könnte. Es spricht viel für die gezielte Unterdrückung der oft national motivierten filmästhetischen Bewegungen durch die Repräsentanten der Sowjetmacht – allen voran des ukrainischen und des georgischen poetischen Kinos. Paradschanows Kultfilm *Tini sabutyč predkiw (Feuerpferde/Schatten vergessener Ahnen, 1965)* an der Grenze von Traum, huzulisch-ruthenischer Ethnofolklore und Mythos ist nur das prominenteste Beispiel. Und nicht nur filmisch, auch autobiografisch trug Pa-

radschanow zur Konstituierung dieser bewusst ukrainischen Traditionslinie bei – als Student am Moskauer WGK bei Igor Sawtschenko und innerhalb der Sowjetavantgarde als selbsternannter Thronfolger des Poeten Dowschenko. Dessen Œuvre wiederum natürlich ebenfalls eine längst überfällige Revision unter neujustierten Objektiven verdient, die sämtliche historisch-politische Ambivalenzen der ukrainischen Geschichte, auch der Filmgeschichte, sichtbar machen würde: von der Unterdrückung der ukrainischen Sprache oder nationaler Interessen (und ihrer Brandmarkung als »nationalistischer«) bis hin zur zwanghaft-logischen Russifizierung oder den vielen Verkürzungen im Diskursfeld des Revolutionären. Sieht man in Dowschenkos Meisterwerk-Serie *Swenigora (Der verauberte Wald, 1928) – Arsenal (1929) – Semlja (Erde, 1930)* eine »Revolutionstrilogie« oder die »ukrainische Trilogie« schlechthin? Das ist nur eine der zentralen Fragen, die sich dabei neu stellen ließe. Und man muss sie nicht zwangsläufig eindimensional (nur mit umgekehrten Vorzeichen) beantworten. Auf das Neu-Sehen kommt es an, und das ist auch eine Sache des Framings und der Fragen, die vielleicht erst jetzt gestellt werden können, obwohl sie immer schon gestellt werden hätten müssen.

### **Braucht es einen neuen Blick?**

Ja, den braucht es – besonders bei denjenigen unter uns, die spüren, dass es ihn braucht – die nur vielleicht nicht so genau wissen, in welche Richtungen die neuen Blicke möglich und notwendig sind. Denn ich glaube nicht, dass man ohne Betroffenheit (in welcher Art und Intensivität auch immer), also rein theoretisch und abstrakt, diesen neuen Blick entwickeln kann, seine Einstellungen verschieben und verändern kann, entsprechend irgendwelcher rationalen Erkenntnisse oder neuen kulturpolitischen Vorgaben.

Ich würde auf jeden Fall meinen, dass dieser Krieg radikale Revisionen nach sich ziehen muss. Er ist eine absolute Zäsur, historisch und emotional, politisch und kulturell. Von den neuen Feindbildern, Atavismen und Traumatisierungen noch gar nicht zu sprechen. Den neofaschistisch-neostalinistischen Clustern. Der anthropologischen Tragödie. Der Sprachverwirrung und Desinformation als Polittechnologie. Ob dabei Kinoprogramme gegen die Bubbles und Parallelwelten-Erzeuger der virtuellen und sozialen Netzwerke ankommen können, weiß ich nicht. Aber wir müssen mit dem *copy-paste* der Meinungsmacherei als Spatzengezwitscher aufhören, unsere eigenen blinden Flecken ausfindig machen und unsere Sprache, unsere Begriffe sensibilisieren und reflektieren (die Überlagerung des Sowjetischen mit dem Russischen als prominentestes Beispiel): Wir sollten jedes Mal neu über-

»Es geht darum,  
nachzudenken – Räume  
zum Nachdenken zu  
schaffen, in denen nicht  
alles den Wegen der  
eigenen Gedankenwelt  
folgt ...«

legen, was wir meinen, wenn wir »sowjetisch« sagen oder »russisch« oder »russländisch«, »nicht-russisch« oder »ukrainisch«. Was schwingt da jeweils mit? Wieso steht unterschwellig bei vielen immer noch »russisch« für »links« und »ukrainisch« für »nationalistisch«? Wieso zieht die horrende Appropriierung des Begriffes der »Denazifizierung« und der Erbverwaltung des »Antifaschismus« durch den russ(länd)ischen Imperator immer noch bei so vielen, wenngleich unterschwellig? Das ist das eine: Die Überprüfung der Begriffe, Konzepte und Diskurse. Man könnte ein Programm ganz allein dem Wandel des Begriffes »Faschismus« widmen – von Oleksandr Dowschenko und Friedrich Ermler bis Sergej Bukowski (ukr. Serhij Bukowskyj und Sergej Loznitsa (ukr. Serhij Losnyzja).

Die zweite wesentliche Verschiebung betrifft die Perspektive. Wir sollten uns fragen, wie das, was wir zeigen und kategorisieren, aus der jeweiligen Innenperspektive gesehen oder kategorisiert wurde und wird. Dafür muss man die mittlerweile viel zitierten ukrainischen Stimmen hören (als Repräsentanten gleichsam des Nicht-Russ/länd/ischen) – und auch neue Namen und Gebiete erschließen, nicht immer der Gewohnheit und gesetzten Größen folgen. Man müsste aber auch wieder in die Archive gehen – nicht nur in jene, die aktuell nicht zugänglich sind (denn Putins Krieg zerstört bewusst die Erinnerung, das Gedächtnis). Auch in deutschen Filmarchiven liegen noch diverse unaufgearbeitete Sovietica, die sich nun in einem neuen Licht präsentieren (lassen) würden.

Welche Parameter spielen für Filmhistorikerinnen, Kuratoren, Kritikerinnen, Journalisten, Kinobetreiber und Filmwissenschaftlerinnen eine Rolle bei ihrer Arbeit? Und wie sieht das im Moment konkret aus? Inwieweit beeinflusst die derzeitige weltpolitische Lage

mit konkretem Blick auf Russland und die Ukraine die kuratorische und filmwissenschaftliche Arbeit?

Ich glaube, was für mich im Moment stark zählt, ist das Bedürfnis danach, eine gewisse Integrität bei unserer filmpolitischen Arbeit zu spüren. Letztlich ist das im Moment nur ein noch stärkeres Bedürfnis, als ich es sonst auch habe: Wenn ich merke, jemand bastelt entweder willkürlich Konjunkturen folgend oder aber superkonstruiert und rein theoretisch angeleitet ein Programm, hat mir das zwar immer schon missfallen. Aber aktuell bekomme ich Bauchschmerzen. Ich kann nicht verstehen, wie man über diesen Krieg hinwegdenken oder -konzipieren kann. Es ist für mich unvorstellbar, die realen politischen und militärischen Ereignisse auszublenden, wenngleich ich natürlich die Skepsis gegenüber allzu teleologischen Gegennarrativen verstehe. Es geht nicht darum, nun zwangsläufig alles in eine Linie zu stellen, die zu diesem Krieg geführt hat. Es geht darum, nachzudenken – Räume zum Nachdenken zu schaffen, in denen nicht alles den Wegen der eigenen Gedankenwelt folgt, sondern die Bilder, oft Einstellung für Einstellung, für Überraschungen sorgen. Fragen aufwerfen. Ich brauche beim Kuratieren (und entsprechend: Kuratiertwerden) Glaubwürdigkeit, Leidenschaft, Emotionalität, Betroffenheit. Überraschungen. Eine offene Einstellung dafür und darauf, dass man selbst überrascht werden kann. Wenn ich davon ausgehe, dass Filmesehen mit Wahrnehmung und ihrer Veränderung zu tun hat, muss ich auch offen sein für solche Veränderungen. Das schließt auch Verschiebungen im Denken mit ein. Und vielleicht die Revision festgesetzter Überzeugungen. Allgemein glaube ich, dass wir uns beim Zeigen und Schauen von Filmen, beim Reden und Schreiben darüber, oft viel zu weit von den Filmen selbst wegbewegen. So ein vielbeschriebener Klassiker wie Dowschenkos *Arsenal* ist eine wahre Fundgrube für die Analyse und Rekonstruktion der filmhistorisch so irren wie einzigartigen Verschränkung von Politik und Ästhetik. Wer den Film im Rahmen des Programms »Perspectives of Ukrainian Cinema« im Juni 2022 gesehen hat, weiß, wovon ich spreche. Wir müssen uns wieder den Basics des Kinos widmen. Gemeinsam Filme sehen, Kontexte erschließen, Deutungen und Wahrnehmungen diskutieren. Plötzlich wird jede Einstellung zum Rätsel, zum Thema für einen runden Tisch. Mir geht es beim Kuratieren um die Sache, eher um das Material und den Kontext, als um Konzepte rundherum. Vielleicht lässt sich das mit einem leichten Empirie-Theorie-Gefälle beschreiben: Ich folge bestimmten Diskursivierungen und Problematisierungen von Themen erst, wenn ich das Gefühl habe, das Material und der (aktuelle: historische, politische) Kontext sind es, die danach verlangen. Natürlich braucht es gerade deshalb immer

»Filmsehen heißt  
Aufklärung. Nicht Ver-  
klärung. Vielleicht sterben  
dabei ein paar Götter  
und Gelehrte und neue  
kommen hinzu ...«

auch ein paar Recherche-Umwege und nicht immer nur den direktesten Weg oder die naheliegendsten Fragen. Der Gegenwartszustand bedarf der historisch-politisch-sozialen Herleitung, das ist doch klar. Und weil der Gegenwartszustand ein abgründiger und unerträglicher ist, und die erste Analyse ergeben hat, dass dieser teilweise als kalter, brutaler, niederträchtiger, feindseliger und die Ukraine, die Ukrainer, die Ukrainerinnen und alle ihnen solidarisch gesinnten Menschen und Länder diffamierender Vernichtungsfeldzug geführte Angriffskrieg seine Wurzeln in der russisch-russländischen Ideologie der Überlegenheit und Hegemonie hat, die wiederum historisch die Folge eines innersowjetischen Kolonialismus ist, muss das aktuelle Kuratieren diese immer deutlicher zutragende Parameter einbeziehen. Filmsehen heißt Aufklärung. Nicht Verklärung. Vielleicht sterben dabei ein paar Götter und Gelehrte und neue kommen hinzu (oder auch nicht - mein Misstrauen ihnen gegenüber nimmt generell zu). Oder man denkt in den Kategorien des Aussetzens, Pausierens. Mal andere zu Wort kommen zu lassen.

### **Gibt es Erwartungen oder Ansprüche der Zuschauer und Zuschauerinnen/Leser und Leserinnen?**

Das glaube ich schon - und es ist ähnlich wie bei denjenigen, die noch geistes- und kulturwissenschaftliche Fächer studieren: Die Erwartung nämlich, aus dem Gelesenen, Erzählten, Erläuterten, Gezeigten, irgendetwas zu lernen, Erkenntnis zu gewinnen, auf die richtigen Fragen zu stoßen. In meiner Wahrnehmung ist es vor allem eines, das denjenigen am meisten ein Bedürfnis ist, die bereit zu dieser Art angeleiteten Rezeption sind, also die zuhören und dann selbst sehen und forschen wollen: eine »Peilung« zu bekommen. Wegpfeiler und Markierungen, Ortsschilder und Richtungsweiser.

Filmhistorisch bedeutet das: Kulturelle blinde Flecken ausleuchten, nicht zuletzt, indem man so vieles davon, was die Gegenwart prägt, in der Vergangenheit findet (man muss sie nur noch einmal, verschoben, etwas anders betrachten). Im filmischen Œuvre einer Lana Gogoberidse zum Beispiel, um von einer anderen nicht-russischen sowjetischen Filmkultur zu sprechen, der georgischen, lässt sich eine beinahe unikale Menschlichkeit neu entdecken, die immer schon vom Leben und leisen Tönen in tragischen Zeiten gehandelt hat, von Krieg und Frieden, vom Fremden und Eigenen, von Unterdrückern und Unterdrückten - von Befreiung und Emanzipation, von einer Offenheit für Veränderung. Vom (Hell-)Sehen und Lieben, besonders der Blinden. Vom (stummen) Gespräch über Generationen hinweg. Von Gesten und Blicken. Das Nationale ist hier nur eine Kategorie von vielen ... Schlag nach bei (und zu) - mit der Bitte um Nachsehen bei falscher Transkription aus dem Georgischen -: *Erti tsis qvesh* (dt.: Unter einem Himmel, 1961), *Me vkhedav mzes* (dt.: Ich sehe die Sonne, 1965) usw.

Die Vermittlung des sowjetischen Filmerbes ist mit diesem Krieg gegen die (Emanzipierung der) Ukraine mehr denn je als eine Neuzeichnung des »Imperial Trace« (Nancy Condee, 2009), der »Lebendigen und Toten« (Ewgenij Margolit, 2012), der »Erwartung einer Antwort« (Ewgenij Margolit, 2019), der »Ausleuchtung/Erforschung des Eigenartigen« (Oleg Kowalow, 2016 und 2017), der »Schattenlinien« bzw. »Lignes d'ombres« (Bernard Eisenschitz, 2000) oder der »Geschichte der Einsamkeit« (Serhij Trymbatsch, 2018) zu verstehen, um nur einige der einschlägigen filmhistorischen Arbeiten der letzten Jahre zu nennen. All diese Autoren und Autorinnen, alle genannten und nicht genannten Regisseure und Regisseurinnen sind erschüttert über diesen Krieg - oder sie wären es, würden sie noch am Leben sein. Vielleicht kann das Kino den Dialog zwischen uns Lebenden und den vielen Toten herstellen? Ich weiß es nicht. Vielleicht müssen wir das Gigantomische des sowjetischen Projekts durchstreichen und bewusst kleiner werden, leiser treten. Auf Heimatsuche gehen, jenseits der geostrategisch-kolonialistisch-imperialistischen Expansionssucht. Vielleicht lassen sich beim Filme-Kuratieren und Filme-Sehen neue, bescheidenere Töne anschlagen. Ein sensorisches Vibrieren hervorrufen, unterhalb der Detonationen und Explosionen. Ich würde es mir wünschen. Vielleicht können wir - gemeinsam - irgendwann wieder im Kino weinen. Unsere emotionalen Erschütterungen zulassen. Als Gegenentwurf zu einer Welt, in der die Panzer rollen.

August 2022 ■



# Nahezu vergessen: Das Sorbische bei der DEFA

*Und auf steht die Wahrheit/Gaž wětšyk dujo ...* (Toni Bruk, 1984)

## ■ Grit Lemke / Andy Räder

»Oh, so etwas haben wir?«, der Kollege, der bei einer Filmsichtung für unser Buchprojekt<sup>1</sup> in der Deutschen Kinemathek eine Rolle am Schneidetisch anlegte, war sehr erstaunt. Ein DEFA-Film in einer slawischen Sprache! Wie er weiß kaum jemand, dass es bei der DEFA eine Produktionsgruppe »Sorbischer Film« (Serbska filmowa skupina) gab. Von 1980 bis zur Auflösung der DEFA entstanden in Bautzen knapp vierzig Filme in ober- bzw. niedersorbischer Sprache und meist auch einer deutschen Version - historisch und auch international die fast beispiellose Förderung der Filmkunst einer sogenannten »autochthonen Minderheit«<sup>2</sup>.

Die deutschen Titel und Kopien - im Œuvre der Gruppe eigentlich ein Nebenprodukt - sind heute das Einzige, was in den gängigen Datenbanken noch auffindbar ist, wenn auch mit Lücken. Bestellt man die Kopie eines der sorbischen Werke (die im Sorbischen Kulturarchiv Bautzen durchaus verfügbar wären), bekommt man automatisch die deutsche Fassung geliefert. In bisherigen Publikationen und bei Aktivitäten zum DEFA-Film ist die Existenz jenes nicht-deutschen Zweigs bisher ausgespart geblieben - eine Leerstelle, die nun gefüllt wird. In Kooperation mit dem Sorbischen Institut erscheint 2023 in der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung







Dagmar Manzel und Frank Stieren tanzen über die Müllkippe (*Tanz auf der Kippe*, Jürgen Brauer, 1990-1991)

## Wenn Achilles auf der Kippe seine Abschiedsdisco tanzt

Vorläufige und nicht vollständige Betrachtungen  
zu Natur und Umwelt im DEFA-Spielfilm

### ■ Michael Grisko

Umwelt- und Naturschutz sind in aller Munde. Spätestens die mit der Schwedin Greta Thunberg verbundene auch massenmediens- und aktionsstaugliche Fridays-for-Future-Bewegung – als Folge auf die stetig steigenden Temperaturen, die sinkenden Pegelstände der Flüsse und die abschmelzenden Gletscher der Antarktis – führt uns die Folgen einer nicht auf Nachhaltigkeit bedachten Industrie-, Wohnungs- und Wachstums-

politik vor Augen, die trotz zahlreicher Ankündigungen keine entscheidenden Schritte auf dem Weg zur Begrenzung der Erderwärmung macht. Hier werden die zurzeit sichtbarsten Konsequenzen einer grenzenlosen Mobilität, einer auf billige und schnelle Konsumgüterproduktion abzielenden Wirtschaftsweise, die das Abfallproblem und die Rohstofffrage nicht gelöst bzw. in andere Länder exportiert hat, sichtbar.





Erholung und Entfaltung  
am Strand in **Signale -  
Ein Weltraumabenteuer**  
(Gottfried Kolditz, 1970)

Bei aller Gegenwärtigkeit muss uns immer wieder klar sein, dass die ersten Hinweise auf die Bedrohung schon Jahrzehnte zurückliegen. Zahlreiche Bemühungen etwa zum Luft- und Gewässerschutz, zur alternativen Energieproduktion, auch zum Recycling, sind bereits Folgen einer ersten technischen Bewältigungsstrategie. Mit dieser nahenden und sichtbaren Bedrohung wächst nicht nur die Sensibilität der zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstler, sondern auch die der Produzentinnen und Produzenten der Filme, die zwischen gesellschaftskritischer Anklage und popcornkinotauglichen Weltuntergangsszenarien à la Roland Emmerich das ganze Genrearsenal – vom Gegenwarts- bis zum Science-Fiction-Film – bedienen.

Auch der Blick auf vergangene Epochen und deren Umgang mit der Natur wächst.<sup>1</sup> (Im historischen Film finden sich, wenn nicht im biografischen Film, selten Auseinandersetzungen mit der Natur.)<sup>2</sup> Dabei wird klar und im Hinblick auf das Thema dieses Beitrags relevant, dass die ästhetische Behandlung geprägt wird durch das Medium, das Genre, die Nationalität und die Zeit, das heißt das Gegenwartsbewusstsein und der Entwicklungsstand der jeweiligen Gesellschaft haben entscheidenden Einfluss auf die thematische Auseinandersetzung.

Dies wird auch bei der Frage nach der Behandlung von Natur und Umwelt bzw. deren Schutz im DEFA-Spielfilm deutlich.<sup>3</sup> Wenn im Folgenden der Fokus auf den DEFA-Spielfilm, mit einem kleinen Seitenblick auf den Dokumentarfilm, gerichtet wird, ist dies nicht nur als erste konkrete thematische Bestandsaufnahme zu werten, sondern auch als ein Beitrag zur Öffnung der Betrachtung des DDR-Spielfilms als Beitrag zur Befragung des Filmschaffens hinsichtlich der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Alltagsphänomenen. In diesem Zusammenhang wäre es zudem interessant, die Frage nach der Darstellung der fortschreitenden Industriali-

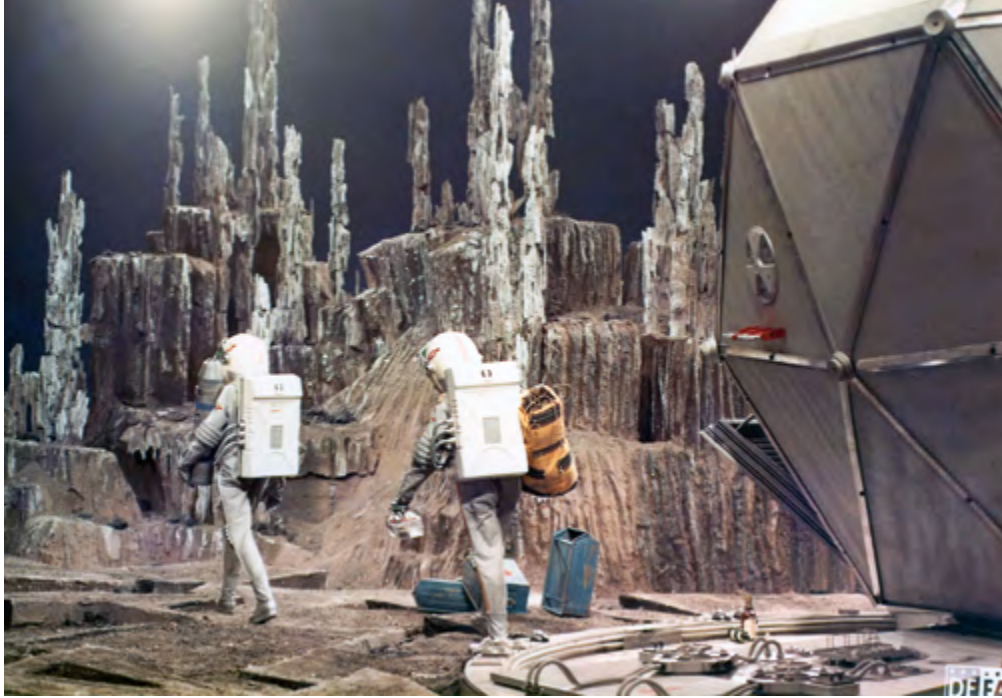
sierung im Film als Teil der Alltagswahrnehmung und -propaganda zu betrachten.<sup>4</sup>

Kaum einer Erwähnung bedarf die Tatsache, dass Natur und Umwelt in zahlreichen Fällen den Hintergrund für Spielfilme bilden, wenn diese nicht wie etwa im Heimatfilm als Heile-Welt-Szenario verwandt oder – wie im Berg- oder dem Meeresfilm – als besondere Kulisse mit dramaturgischer Herausforderung benötigt werden.

Von den realistischen Herausforderungen der Natur bis zum Katastrophenszenario ist es dann nur ein kleiner Schritt, der aber im Filmschaffen der DDR nicht gegangen wurde. Diese Art von Action-Filmen – jenseits der Annahme realistischer Krisenszenarien – galten als kapitalistisch verpönt. Damit wird klar: Natur und Umwelt werden jenseits des erklärenden Dokumentarfilms nur dann zur dramaturgischen Größe, wenn sie als realistisch krisenhaft oder gefährdet erfahren werden und diese Gefahr direkte Folgen für die Menschen und deren Alltag hat. Dies gilt auch für die Dramaturgie des DEFA-Films.

### **Exkurs: Verwitterte Oberflächen und die Suche nach seltenen Erden – die Umwelt im Science-Fiction-Film der DEFA**

Wirft man zunächst nur einen Blick auf die schmale DEFA-Science-Fiction-Produktion, die in der DEFA auch als »Utopischer Film« mit einem hohen Grad an realistischer Wahrscheinlichkeit angepriesen wurde,<sup>5</sup> wird klar, dass auch hier die Umwelt und die mit ihr verbundene Natur nur ausschnitthaft und eher beiläufig thematisiert wird. Wenn in Kurt Maetzig's *Der schweigende Stern* (1959) die Gegenwartsgesellschaft als menschlich und auch landschaftlich perfekt in Szene gesetzt wird, ist die unwirtliche Venus-Landschaft, zu der die Reise des Kosmokrators führt, als hochgradig fragil und menschlich gefährdend und nicht beherrschbar dargestellt.



Zwei Astronauten auf einem Asteroiden in **Eolomea** (Herrmann Zschoche, 1972)

In *Signale – Ein Weltraumabenteuer* (Gottfried Kolditz, 1970) bildet die helle und lichte Natur – vor allem der Strand und das Meer – den Ort privater Erholung und Entfaltung und damit den Gegenpol zur weitgehend technisch bestimmten Arbeitsgegenwart. Dies gilt auch für den Film *Eolomea* (Herrmann Zschoche, 1972), der darüber hinaus erstmals eine vom Menschen nicht beherrschbare und stark verseuchte Planetenoberfläche, die nicht Teil eines feindlichen Territoriums ist, mit Todesfolge ins Bild setzt. Hier wird die Imagination des unmittelbaren Erlebens von Natur (Angeln) zur quasi paradisischen Gegenwartsalternative; die Bilder der Galapagos-Inseln bilden den Hintergrund von Luxus, Liebe und Sorgenfreiheit.

Einen Schritt weiter geht *Im Staub der Sterne* (Gottfried Kolditz, 1976), der sich thematisch in Richtung westlicher Science-Fiction-Film bewegt, um bei der Szenenbildausstattung – anders als seine Vorgänger – wieder einen Schritt zurückzutreten. Gleichwohl werden in dieser Produktion die Folgen eines nicht näher ausgeführten Raubbaus am Planeten deutlich. Dazu zählen eine nicht bewohnbare Oberfläche, der Raubbau seltener Erden (oder einfacher Braunkohle) und die Spaltung der Gesellschaft in eine (dekadente) Herrscherelite und versklavte Ureinwohner. Zum ersten Mal wird hier, ohne dass es direkt Thema ist, ein kausaler Zusammenhang zwischen Raubbau an der Erde, Herrschaftsform und natürlichen Lebensbedingungen hergestellt.

In Horst Seemanns Zukunftsfilm *Besuch bei van Gogh* (1985) bilden die degenerierte Natur und die daraus folgenden Krankheiten die Folie für die Handlung, in der die Reise in die Vergangenheit (zwischen Land und

Stadt ins Frankreich zur Zeit Van Goghs) zur eigentlichen Lebensutopie wird. Ohne dass Natur und Umwelt in besonderer Weise zum krisenhaften oder gar katastrophalen Thema werden, schreibt es sich in die Science-Fiction-Filme der DEFA ein, in denen sicher auch immer ein Stück eigener Gegenwart eingefangen wird.

### Die »blaue Blume« der Bitterfelder Gegenwart oder Die Vertreibung aus dem Paradies

Wenn man sich darauf verständigt, dass der im Jahr 1962 in die Kinos gekommene Kinderfilm *Christine und die Störche* (1961) von Jiří Jahn (nach dem Kinderbuch »Die Schwalbenchristine« von Fred Rodrian) kein Film ist, der sich explizit mit den Zuständen der Natur und des Umweltschutzes auseinandersetzt und lediglich eine harmlose Geschichte um den Abriss eines Hauses und der damit notwendigen Versetzung eines Storchennestes ist, dann markiert sicher Rolf Losanskys Jugendfilm ... *verdammte, ich bin erwachsen ...* (1974) und der ein Jahr später in die Kinos gekommene Film *Bankett für Achilles* (1975) von Roland Gräf den Beginn der Auseinandersetzung mit der Situation der Umwelt in der DDR.

Beide Filme stellen eine Umbruchssituation in der Biografie des jeweiligen Haupthelden in den Mittelpunkt. Während sich Losansky für die Pubertät und damit den Schritt ins Erwachsensein entscheidet, stellt der Drehbuchautor Martin Stephan in *Bankett für Achilles*<sup>6</sup> den letzten Arbeitstag des seit 1945 im Werk beschäftigten Karl Achilles und damit den Übergang von einem 30-jährigen Berufsleben in den Ruhestand ins Handlungszentrum. In beiden Filmen spielt die die Protagonisten umgebende Natur und Umwelt eine



Neben den Hinweisen auf die Umweltschädlichkeit werden auch die Folgeschäden für die Menschen thematisiert. Ätzende Lauge als ständige Gefahr im Werk, zahlreiche Kündigungen, die eigene Lebensgefährtin, die »aus gesundheitlichen Gründen« nach einer Kur nicht mehr im Werk arbeitet, ein junger Mann, der kündigen will, weil seine Freundin nicht mehr möchte, dass er zu Hause nach Ammoniak stinkt, die Zugfahrenden, die das Fenster schließen, als sie an Bitterfeld vorbeifahren, und nicht zuletzt der skurrile, von Fred Delmare gespielte »Kanarienvogel«, der seinen Spitznamen aufgrund der immer wieder auftretenden Gelbfärbung seiner Haare im Produktionsprozess erhält, verdeutlichen in Nebensätzen und als Teil der begleitenden Handlung die Folgen für die Menschen –, auch wenn Karl Achilles vom Werksarzt als gesund in Rente entlassen wird.

Die im Drehprozess durch Zufall entstandene Schlusssequenz<sup>8</sup> zeigt Achilles am Morgen des nächsten Tages in dem Moment, da er seinen Versuchsgarten reaktivieren will: Auf der vor ihm liegenden Brachlandschaft stehen Bauarbeiter, die einen Hubschrauber dirigieren, der Stroh bringt, auf dem – ebenfalls aus der Luft – neues Gras gesät werden soll. Man will der gigantischen Umweltverschmutzung durch eine technische Innovation Herr werden – ohne die Ursachen zu bekämpfen. Angesichts der gewaltigen Fläche scheint der Kampf schon in den ersten Zügen verloren.

Der Film war kein Blockbuster. Die Frage nach der Zukunft der Rentner im Arbeiter-und-Bauern-Staat schien für die Aufbaugeneration noch nicht beantwortet (unterhaltendes Potenzial hatte das Thema schon gar nicht), und auch die Gegenwart in der Region Bitterfeld mit all ihren dramatischen Verwerfungen, ohne dass diese in ihrer Krisenhaftigkeit dramatisch wirksam werden durften, begeisterte gerade einmal 160.000 Kinozuschauerinnen und -zuschauer – eher ein Achtungserfolg. Der Film zeigte für die Bewohnerinnen und Bewohner der DDR keine Neuigkeiten, sondern bot – ohne Zahlen und naturwissenschaftliche Analyse – in Zusammenarbeit mit dem Werk vor Ort eine Bestandsaufnahme der Situation im Umfeld des Chemiewerkes Bitterfeld. Damit wurde einem Umwelt-Hotspot der DDR im Spielfilm ein Gesicht gegeben.

Anders als es zu erwarten gewesen wäre, wird keine Verbesserung der Situation, etwa durch technische Neuerungen (Filteranlagen) oder durch gezielte Veränderungen in der Produktion (Arbeitsschutz o. Ä.), gezeigt. Dies ist nicht zuletzt auch vor dem realgeschichtlichen Hintergrund verwunderlich. Denn nach der Phase des Wiederaufbaus und des wirtschaftlichen Fortschrittsglaubens gab es in den 1960er-Jahren erste Impulse, die auf gesetzliche Regelungen und Entschädigungen setzten (1963 Wasserschutzgesetz, 1970 Lan-

deskulturgesetz) und die 1972 in einem eigenständigen Ministerium für Umweltschutz und Wasserwirtschaft und 1974 im Natur- und Umweltschutz mit Verfassungsverankerung mündeten.

Auch die 15 DDR-Bezirke institutionalisierten den Umweltschutz; zudem fand er Eingang in die Wirtschaftspläne der Betriebe. In den Folgejahren siegen in der Regel die ökonomischen Bedürfnisse und Notwendigkeiten über die gewünschten Ziele. Neue Messmethoden, wirtschaftliche Stabilität, eine erhöhte internationale Beachtung (BRD, RGW, Club of Rome), der Wunsch nach grenzübergreifender Zusammenarbeit kennzeichneten eine bis 1976 dauernde Phase des Aufbruchs, die hier im Film allerdings keinen Widerhall fand.

### **Mehr Spur als Biber - bilderreiche Negation der Situation**

Auch der ebenfalls als Kinderproduktion angelegte Film *Biberspur* (1984) von Walter Beck stellt eine psychologische Bewährungsprobe in den Mittelpunkt der Handlung. Der zwölfjährige Joochen Leböff findet in der Nähe der Elbe einen toten Biber im Gebüsch. Da er weiß, dass dieser unter Naturschutz steht, konfrontiert er seine Schwester und deren Freund, seine Eltern und schließlich – weil ihn niemand ernst nimmt – die örtliche Tierschutzstation mit seinem Fund. Er fordert Gerechtigkeit. Doch die Untersuchungen geraten ins Stocken.

Der Zuschauende erfährt schnell, dass der Tod ein nicht gemeldetes Versehen war. Ausgerechnet der Freund seiner Schwester (ein organisierter Jäger) hatte den Biber im Dunklen getötet. Während Joochen Leböff, der sich immer mal wieder mit Vorbildern aus Westernfilmen identifizierte, seine Gerechtigkeitsforderungen verabsolutiert, den Freund seiner Schwester schließlich verrät und darüber mit seiner Umwelt bricht, nutzt der Film seine Möglichkeiten, die Arbeiten der DDR-Behörden im Zusammenhang mit dem Braunkohleabbau ins rechte Licht zu rücken. Die Biber werden mit hohem Aufwand eingefangen und in neuen Reservaten ausgesetzt, der Leiter der Station kommt in die Schule und hält einen entsprechenden Vortrag.

Es sei das erste Mal, dass man so etwas mache, wird im Film betont, immerhin setze man knapp 1.000 Biber um, die fortschreitende Industrialisierung würde zu einer Einengung des Lebensraums führen und die Natur könne sich nicht wehren. Heinz Hofmann bekannte euphorisch in der »Nationalzeitung«, dass der Film sich einem »wichtigen Gegenwartsthema nähert: der Pflege und Erhaltung unserer natürlichen Umwelt, für die wir alle gemeinsam, die Jungen wie die Älteren, gesellschaftliche Verantwortung tragen«.<sup>9</sup> Dies bestätigten auch andere Rezensenten, die festhielten, dass die »Natur- und Heimatbeziehung (...) wesentliche Be-



Der tote Biber als Anschauungsmaterial im Unterricht (*Biberspur*, Walter Beck, 1984)

standteile der Filmhandlung<sup>10</sup> seien und die Handlung, den »jungen Zuschauern den Gedanken des Natur- und Tierschutzes nahebringen«<sup>11</sup> könne.

Gleichwohl war auch berechtigte Kritik angebracht. Denn weder erfährt man im Film Genaueres über die Ursachen der Umsiedlung, noch über die weiteren Konsequenzen für Natur und Umwelt, geschweige denn über die Erfolge der Umsiedlung bzw. deren tatsächlichen Aufwand. Dies betonte auch die Kritikerin Irma Zimt, die dem Regisseur mit Blick auf den Titel vorhielt, es sei ihm mehr auf die Spur als auf den Biber angekommen und dass man mehr über die Umsiedlung des Bibers in der Pressekonferenz erfahre als im Film.<sup>12</sup>

Der Kritiker Hans-Dieter Tok hebt in der »Wochenpost« die »von Kameramann Wolfgang Braumann anheimelnd eingefangene Herbstlandschaft mit Elbe, Fähre und Tagebau und natürlich das possierlich-ernsthafte Spiel und Treiben jener flink-beharrlichen Tiere, die dem Film den Titel gaben«<sup>13</sup> hervor. Die kritiklose Anlage des Films machte es möglich, in den 81 Minuten sowohl »einen Beitrag zum Umweltschutz als auch für die höhere Moral und Sittlichkeit«<sup>14</sup> zu sehen.

Am Ende muss sich Joochen Leböff bei seiner Schwester für seinen übertriebenen Gerechtigkeits-sinn entschuldigen. Der Film propagiert ein altertümliches Kindheitsbild, das die offensichtliche Schuld der Erwachsenen negiert und damit auch das konsequente Eintreten der Jugend gegen die Fehler der Erwachsenen relativiert. Der Film zeigt nur einen harmlosen Ausschnitt der Umweltbemühungen der DDR, Probleme schon gar nicht. Diese wurden 1981 in dem lediglich im Westen publizierten Roman »Flugasche« von Monika

Maron, die in Bitterfeld die »schmutzigste Stadt Europas« sah, schonungslos beschrieben.

Zwei Jahre später bekamen die Folgen des DDR-Energiehungers in der DEFA-Dokumentation *Erinnerung an eine Landschaft - für Manuela* (Kurt Tetzlaff, 1983) einen sichtbaren Ausdruck: Hier wurden vor allem die Folgen für die Bevölkerung in den bei Leipzig gelegenen Dörfern Magdeborn und Bösdorf gezeigt. Angesichts dieser drastischen Aufnahmen und Publikationen müssen Bilder und Anlage des Films *Biberspur* eher als verharmlosend und beschönigend bezeichnet werden.

So zeigt der Dokumentarfilm *Erinnerung an eine Landschaft - für Manuela* nach knapp sechzig Minuten eine an Trostlosigkeit kaum zu überbietende Szenerie. In der Totale fährt ein mit wenigen Habseligkeiten beladener Anhänger, gezogen von einem Traktor, an den letzten noch stehenden Häusern des Dorfes vorbei. Die Fenster sind demontiert, der Eindruck eines »gerupften« Gerippes wird durch die fehlenden Dachziegel, die für den Wiederaufbau an anderer Stelle abgenommen worden sind, noch unterstützt.

Zwar dokumentiert der Film einerseits die Rücksichtslosigkeit, mit der gegen Mensch und Natur vorgegangen wird, um Energie zu gewinnen - und dabei die Entwurzelung (vor allem älterer) Bewohnerinnen und Bewohner, den zukünftigen Landbedarf und den Preis pro verlegter Wohneinheit (95.000 Mark). Er betont jedoch an anderer Stelle die Alternativlosigkeit und die erfolgreiche Neuansiedlung in den dafür entstehenden Trabantenstädten wie zum Beispiel Leipzig-Grünau (mit Neubau-Komfort und in Nachbarschaft zu anderen ehemaligen Bewohnern des Dorfes). Später wird man zahlreiche Bilder im Film *Abschiedsdisco* (1989) von



Plakat zum Dokumentarfilm  
**Erinnerung an eine  
 Landschaft - für Manuela**  
 (Kurt Tetzlaff, 1983)

Rolf Losansky wiederfinden – so etwa die Demontage des Ortsschildes, die Verlegung des Friedhofs und den Umgang mit der örtlichen Kirche.

Ist in *Erinnerung an eine Landschaft* weitgehend nur von den menschlichen Folgen die Rede, kommen gegen Ende auch Folgen der Chemie- und Energieproduktion zur Sprache, als nämlich ein Umgesiedelter von der Notwendigkeit berichtet, in Borna bei Westwind das Fenster zu schließen.

### Am Ende SMOG - sozialistischer Morgennebel ohne Gesundheitsgefährdung

Rolf Losanskys Film *Abschiedsdisco* wurde mit Hinweis auf den Film *Erinnerung an eine Landschaft* zunächst verboten. Als das Drehbuch und der Drehplan fertig waren, wurde der Film gestoppt und auf Eis gelegt. Die Zeit war nicht reif für den Film. Die DDR hatte mit wirtschaftlichen Problemen zu kämpfen. Mit zunehmender Industrialisierung der Landwirtschaft nahmen Überdüngung und Gewässerverschmutzung zu. Mit wachsender Schuldentilgung und verringerten Investitionen in neue Techniken stieg die Umweltbelastung pro verarbeiteter Tonne Kohle (Wasser und Abraum). Gleichzeitig wurde mehr von der schwefelhaltigen Braunkohle für die Herstellung von Exportgas benötigt. Auch die von der Regierung ehemals geplanten Aufforstungen blieben hinter dem Plan zurück. Wilde Müllkippen wuchsen, Schäden am Wald wurden sichtbar. Parallel zu den sich häufenden Krankheitsfällen wegen Lärms

und des verunreinigten Wassers stieg die Zahl an Eingaben der DDR-Bürger wegen umweltbedingter Gesundheitsprobleme. Gleichzeitig zur Ausbildung erster lokaler Umweltgruppen (unter anderem im Umfeld der Kirche), die sofort ins Visier der Staatssicherheit gerieten, wurden die vom Staat erhobenen Umweltdaten mit höchster Geheimhaltungsstufe versehen – im internationalen Kontext auch gelegentlich gefälscht.

Erst im Sommer 1989 konnte das Drehbuch von Rolf Losansky wieder hervorgeholt werden. Der Zeitpunkt zur Umsetzung für viele bis dahin unmögliche Filmprojekte war gekommen. So gingen kurz nacheinander drei Drehbücher in die Produktion, die auf unterschiedliche Weise das Thema Natur- und Umweltschutz in der DDR zum Thema hatten: *Abschiedsdisco* (1989) von Rolf Losansky, *Biologie!* (1990) von Jörg Foth und – schon produziert von der DEFA-Studio Babelsberg GmbH – *Tanz auf der Kippe* (1990/91) von Jürgen Brauer. Alle drei Spielfilme waren in ihrer inhaltlichen und auch formalen Radikalität erst möglich, als der in ihnen kritisierte Staat nicht mehr die Kraft bzw. die Möglichkeit zum Verbot hatte.

Rolf Losanskys *Abschiedsdisco* (1989) zeigt das Ende des Dorfes Wussina und damit das Entstehen einer neuen Mondkraterlandschaft, die sich im Vormarsch befindlichen Bagger immer im Bild, ebenso wie im Nichts endende Straßen – warnende Schilder inklusive.

Bei einem Unfall stirbt die junge Freundin von Henning. Noch Wochen später kommt er nicht über ihren





Ulla (Stefanie Stappenbeck) kämpft für das Landschaftsschutzgebiet in **Biologie!** (Jörg Foth, 1990)

aufmachen will. Zeitgleich beginnt Ulla, deren Mutter in der örtlichen Verwaltung arbeitet (und auf eine neue Wohnung wartet), ein Verhältnis mit Winfried, dem Sohn des Direktors. Dieser ist zunächst auf ihrer Seite, hilft ihr, ein Foto zu fälschen, das die Wasseramsel (einen geschützten Vogel) vor Ort zeigen soll. Die im Zuge einer FDJ-Ausstellung geplante öffentliche Anklage platzt, als Winfried die Fälschung offenbart. Ulla verliert die Zulassung zur Erweiterten Oberschule (EOS), ihr Vater muss sie öffentlich anklagen, die Eltern verleugnen sie und verlieren den Anspruch auf eine neue Wohnung. Das Ende der Kindheit und das Ende der DDR fallen in eins.

Der Stoff wurde bereits 1982 im DEFA-Studio diskutiert, damals wäre er eine Sensation gewesen. Noch zu DDR-Zeiten begonnen, überholte die Geschichte den Film nicht zuletzt in zahlreichen Systemdiagnosen. 1990 stimmte nicht einmal mehr die publizistische Diagnose, es sei »der erste und letzte Umwelt-Spielfilm einer gewesenen DDR«. <sup>20</sup> Der Film bleibt angesichts der längst auch in der DDR bekannten Umweltschäden, wie sie etwa in dem durch die kirchennahen Umweltaktivisten schon 1988 in dem in den Westen geschmuggelten Film *Bitteres aus Bitterfeld* (Rainer Hällfritzsch, Margit Miosga, Ulrich Neumann, 1988) öffentlich gemacht wurden, harmlos. Die hier formulierte Anklage ist deutlich: unter Verschluss gehaltene Daten zur Umweltbelastung, überdurchschnittlich viele Krankheiten, gesunkene Lebenserwartung, Müllankauf gegen Devisen, fehlende Filteranlagen, unkontrollierte Lagerung von Abfallprodukten, Müllverfüllung in Tagebaulöcher und Luft- und Abwasserwerte über Norm sind nur einige der hier erhobenen Vorwürfe, deren Richtigkeit jeder tagtäglich überprüfen konnte, wenn er in den entspre-

chenden Gebieten die Fenster aufmachte. Von dieser Gegenwart sind sowohl *Biologie!* als auch *Abschiedsdisco* weit entfernt.

Surreale Elemente, <sup>21</sup> verbunden mit zahlreichen Rückblenden zeichnen Jürgen Brauers Film *Tanz auf der Kippe* (1990/91) aus. Der Film wird durch zwei Zeit- und mehrere Handlungsebenen bestimmt. Die Filmgegenwart zeigt den Schüler Gerat Lauter, wie er sich von den Folgen einer Schlägerei und der daraus folgenden Augenoperation erholt. Die zurückliegende Zeitebene findet parallel zur 40-Jahr-Feier der DDR statt. Gerat weigert sich, sich an das System anzupassen und beginnt stattdessen bei der Stadtreinigung. Er sieht den aus dem Westen importierten Abfall, die unsachgemäße Verklappung von Säuren und den individuellen Profit der Arbeiter mit dem Müll, dem er sich verweigert.

Die Liebe zu seiner Lehrerin wird getrübt, als er erfährt, dass deren Mann am Verkauf einer besonderen Gasometer-Stahlkonstruktion an den Westen beteiligt ist (Devisen gegen Industriedenkmal). Die Verfolgung auf der Müllhalde, die Prügelei und schließlich das Eintauchen in die Lauge (parallel zum Feuerwerk der Staatsfeierlichkeiten im Fernsehen) zeigen die zwei Gesichter eines Staates, der in jeder Hinsicht am Ende ist, der den Ausverkauf seiner Geschichte betreibt und in seinem eigenen und dem anderer Staaten Müll erstickt. Bei aller vermeintlichen Radikalität in der Analyse: Längst zeigt auch *Tanz auf der Kippe* einen durch eine neue Gegenwart abgelösten Staat, in dem die Probleme nicht kleiner, aber anders gelagert waren.

Enthüllungs- und Katastrophenfilme hatten keinen Platz im Genrekanon der DEFA. Scheinbare Vergehen wurden, wie im Falle des Plots im Film *Biberspur* als »Versehen« gelöst. Gleichwohl konnten im Alltag an-



gekommene Umwelt- und Naturschutzfragen gestellt werden.<sup>22</sup> Dies verdeutlichen insbesondere die beiden Produktionen der 1970er-Jahre: ... *verdammte, ich bin erwachsen* ... und *Bankett für Achilles*. Zudem wird das Thema durch das immer wieder alltägliche Altsammeln aufgegriffen, das über den Wertstoffkreislauf ein – wenn auch wirtschaftlich motiviertes – wichtiges Beitrag zum Umweltschutz in der DDR leistete.

Die Themen Natur- und Umweltschutz wurden nicht vorrangig bedient, zum Teil sogar unterdrückt. Wei-

terhin fällt auf, dass Umwelt- und Naturschutz oder damit verbundene Probleme dennoch im Mittelpunkt eines Films stehen konnten. Zudem wurden diese in der Regel im Kinder- und Jugendbereich, vor allem in Kombination mit Fragen der Bewährung im Prozess des Erwachsenwerdens thematisiert. Im Kinder- und Jugendfilm schien das Thema ob der Generationengerechtigkeit – oder weil hier Themen etwas kritischer beleuchtet werden durften – besser aufgehoben. Die wirklich anklagenden Filme kamen zu spät. ■

## Endnoten

- 1 Vgl. zu den zahlreichen übergreifenden und kulturwissenschaftlich inspirierten Studien der letzten Zeit beispielhaft: Heinrich Detering: *Menschen im Weltgarten: die Entdeckung der Ökologie in der Literatur von Haller bis Humboldt*. Göttingen 2020.
- 2 Eine wissenschaftliche Beschäftigung zu »Natur und Umwelt im Film« steht – jenseits einzelner Filmbetrachtungen – aus. Eine besondere Kategorie bildet der Tierfilm, der jedoch in neueren Varianten, vor allem in urbanen Kontexten, ohne Natur auskommt, da hier die Tiere zu menschenähnlichen Protagonisten werden. Spannend wäre – auch mit Blick auf das vorliegende Thema »Umwelt und Natur im Film« – eine Betrachtung im deutsch-deutschen Kontext. Eine Ausstellung im Deutschen Filmmuseum rückte im Jahr 2021 den »Katastrophenfilm« und dessen von Naturkatastrophen ausgelöste und beherrschte Dramaturgie in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung. Der DDR-Spielfilm verweigerte sich dieser Art von Katastrophenfilmen.
- 3 Zur Umweltgeschichte der DDR sind mittlerweile zahlreiche Studien erschienen. Im Folgenden beziehe ich mich auf die knappe Darstellung von Jörg Roesler: *Umweltprobleme und Umweltpolitik in der DDR*. Erfurt 2006; Martin Stief: *Staatssicherheit und Umweltschutz*. Diss. Hannover 2019 und Christian Möller: *Umwelt und Herrschaft in der DDR*. Göttingen 2020.
- 4 Vom Uran- und Chemieprogramm 1959 (thematisiert in den Filmen *Sonnensucher* von Konrad Wolf aus dem Jahr 1958 und *Silvesterpunsch* von Günter Reisch aus dem Jahr 1960) über die politisch gezielte Industrialisierung einzelner Regionen durch Zement und Strickwaren (thematisiert u. a. in dem Film *Die unverbesserliche Barbara* aus dem Jahr 1976 von Lothar Warneke) bis hin zur Digitalisierung (thematisiert u. a. im Film *Zeit zu leben* von Horst Seemann aus dem Jahr 1969 und *Im Spannungsfeld* von Siegfried Kühn aus dem selben Jahr). Vgl. zum Film *Maibowle* (Günter Reisch, 1959) als Fortsetzung von *Silvesterpunsch*: Guido Altendorf: »Maibowle« – kleiner Film in großer Klemme. In: Michael Grisko (Hg.): *Zwischen Historienfilm und Gegenwartskomödie. Studien zum Werk des DEFA-Regisseurs Günter Reisch*. Marburg 2013, S. 91–108; zum Film *Zeit zu leben* und weiteren Produktionen rund um das Thema Computer, Roboter und elektronische Datenverarbeitung: Michael Grisko: »Zeit zu leben«. Einblicke in eine DEFA-Produktion vom Drehort Thüringen. Leipzig 2022; und zu Lothar Warneke: Michael Grisko: *Die neue Normalität oder Alltag und DDR-Gegenwart in Greiz und Leinefelde in Lothar Warnekes »Dr. med. Sommer II« (1970) und »Die unverbesserliche Barbara« (1977)*. In: Michael Grisko: *DEFA-Geschichte in Filmen*. Baden-Baden 2020, S. 133–146.
- 5 Vgl. dazu auch meine Überlegungen in: »Zwischen Sozialphilosophie und Actionfilm. Grenzen und Möglichkeiten des Science-Fiction-Genres bei der DEFA (1960–1985)« in: Michael Grisko, *DEFA-Geschichte in Filmen*, S. 77–110.
- 6 Die gleichnamige Erzählung entstand im Anschluss an den Film und wurde 1977 im Berliner Verlag Der Morgen veröffentlicht.
- 7 Vgl. überblickshaft zum Werk von Rolf Losansky: Michael Grisko: »Ich war nie eine Hauptplanposition ...« oder »Bei mir müssen keine Autos brennen« – Vom »Schneemann für Afrika« (1977) bis zum »Schulgespensst« (1987). Rolf Losanskys Kinderfilme der 1980er-Jahre. In: Michael Grisko, *DEFA-Geschichte in Filmen*, S. 195–212.
- 8 Vgl. dazu und zur Diskussion vor Drehbeginn im DEFA-Studio, die sich stärker auf die Zeichnung und Charakterisierung des Arbeiters Achilles und dessen Optimismus konzentrierte und weniger auf die Darstellung der Arbeits- und Lebensbedingungen: Roland Gräf: *Bankett für Achilles. Schwierigkeiten mit der Arbeiterklasse*. Schriftenreihe der DEFA-Stiftung. Berlin 2006.
- 9 Heinz Hofmann: Eine Geschichte von vitaler Glaubwürdigkeit. In: *Nationalzeitung Berlin*, 21.11.1984.
- 10 Ehrentraud Novotny: Erörterte Einsicht. In *Berliner Zeitung*, 7.12.1984.
- 11 H. U.: Spannung im Physischen. In: *Neue Zeit*, Berlin, 22.11.1984.
- 12 Irma Zimt: Viel Spur und wenig Biber. In: *BZ am Abend*, 20.11.1984.
- 13 Hans-Dieter Tok: Den Bibern und sich auf der Spur. In: *Wochenpost*, Berlin, 30. 11.1984.
- 14 G. A.: Last der Entscheidung. In: *Der neue Weg*, Halle, 23.11.1984.
- 15 Indem der Regisseur mit dem Großvater und dessen abgebrochenem Lehrerleben nach 1945, das in verschiedenen Visionen immer wieder auftaucht, eine weitere Handlungsebene einzieht und das Gegenwartsdrama zugleich zu einer Betrachtung über die Geschichte macht, die er jedoch mehr andeutet als ausführt, wird die Handlung komplexer als nötig.
- 16 Helmut Ullrich: In einem verlassenen Dorf. In: *Neue Zeit*, Berlin, 11.4.1990.
- 17 Ein Bäumchen als Symbol. Gespräch mit Rolf Losansky. In: *Norddeutsche Zeitung Schwerin*, 19.4.1990.
- 18 Hans-Dieter Tok: Ein zweifaches Sterben. In: *Leipziger Volkszeitung*, 2.4.1990.
- 19 Ralph Kitsch: Spärlicher Applaus zur Premiere. In: *Neues Deutschland*, 12.4.1990.
- 20 Jens-Uwe Korsowsky: Aufgerissene Landschaften. In: *Junge Welt*, Berlin, 23.12.1990.
- 21 Diese visionären Elemente surrealer Art, die zwischen Traum und Endzeitstimmung schwanken, sind als Stilelement in zahlreichen Filmen der Übergangszeit zwischen 1989 bis 1992 zu beobachten.
- 22 Das gilt sowohl für das Braunkohlegebiet in der Region Leipzig-Espenhain als auch für die Probleme des Chemiekombinats Bitterfeld. Ausgeblendet wurden die Flussprobleme an Werra (Kaliverarbeitung) und Elbe (Lösungsmittel).



Jeff Dominiak und Bert Löper in **Bockshorn**  
(Frank Beyer, 1983)

## Die Reise als Ziel

Frank Beyers **Bockshorn** (1983) und die Suche nach dem DEFA-Roadmovie

■ Mariana Ivanova



Jochen Hesse  
und Jürgen Büttner  
in **Die Schönste**  
(Ernesto Remani, 1957-1959)

## Intro

Sie fahren seit Tagen durch die Städte, auf der Suche nach etwas, was gar nichts beweist. Tramper durch eine wundersame Welt, in der man sie zwar einlädt und mitnimmt, aber bald wieder auslädt. Freunde, die zusammenwachsen, die miteinander streiten und weinen, und die eine Sehnsucht verbindet. Auf der Reise haben sie sich neu entdeckt. Ob sie ihr Ziel am Ende erreichen? – Die Reise bleibt ihr Ziel.

So könnte man die Handlung von mehreren DEFA-Filmen grob beschreiben. Viele Filmhelden haben sich in der Geschichte des ostdeutschen Films auf eine Reise begeben, um gemeinsam Gutes wie Böses zu erleben. So zum Beispiel die beiden Jungen in Ernesto Remanis **Die Schönste** (1957), die sich gegenseitig herausfordern, das kostbarste Schmuckstück ihrer Mütter zu stehlen. Dann beginnt eine Reihe von Abenteuern auf der Jagd nach dem Brillant-Collier, die in der Folge in einen illegalen Grenzübertritt der jungen Männer von Ost- nach Westdeutschland gipfelt ... Genauso könnten das aber auch die Tippelbrüder in Frank Beyers 1983 gedrehtem Spielfilm **Bockshorn** sein. Bei-

de Filme haben viel gemeinsam, aber vor allem dramatisieren ihre Filmhandlungen den grundlegenden Impuls des Roadmovies: die Reise als Ausdruck von Solidarität, von Rebellion und Selbstentdeckung.

Roadmovies zielen im Allgemeinen darauf ab, die Grenzen der kulturellen Vertrautheit zu überschreiten, und suchen nach dem Nervenkitzel des Unbekannten. Ein solches Reisen, das als Verfremdung kodiert wird, suggeriert ebenfalls eine mobile Zuflucht vor sozialen Umständen, die als unzureichend oder in irgendeiner Weise unterdrückend empfunden werden. So eine weit gefasste soziale Kritik funktioniert in Roadmovies auf mehreren Ebenen: filmisch in Form von innovativer, mobiler oder Handkamera, Montage und Tonspur; erzählerisch in Form einer offenen, ausschweifenden Handlungsstruktur; thematisch in Form von abenteuerlichen, oft verzweifelten Charakteren, die sich auf die Suche nach einer Chimäre begeben, die sich schließlich als eine Selbstsuche erweist. So zelebriert das Roadmovie die Selbstsuche als buchstäblichen Ausbruch aus der Gesellschaft.

Fernfahrer-Glück in  
**Wie füttert man einen Esel?**  
(Roland Oehme, 1973)



Manfred Krug und  
Jaecki Schwarz lassen  
den Blick in die Ferne  
schweifen (**Weite Straßen -  
stille Liebe**, Herrmann  
Zschoche, 1969)



Inwieweit gab es aber bei der DEFA Roadmovies? In »Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg« erwähnt Elke Schieber den Reisefilm als eine wichtige Vorlage fürs Roadmovie, das erst in den 1980ern im DEFA-Studio so konzipiert wird.<sup>1</sup> Schieber bespricht Herrmann Zschoches *Und nächstes Jahr am Balaton* (1980), Peter Kahanes *Ete und Ali* (1984) oder etwa Dietmar Hochmuths *In einem Atem* (1988) als »Reisefilme« in einem Kapitel über die langen 80er mit dem vielsagenden Untertitel »Die Kontinuität des Argwohn«. Was ein mögliches Happy End in diesem Genre betrifft, erwähnt Schieber die Einschätzung des Szenariums für Hochmuths Film als maßgebend für alle oben genannten

Filme: »Im DEFA-Spielfilm jedoch wird die Aussichtslosigkeit derzeit mehrfach filmtragend thematisiert.«<sup>2</sup>

Auch Frank Beyer sieht seinen Film *Bockshorn* möglicherweise als »ein Stationenfilm« - in Anlehnung an das »Stationendrama«, wo Szenen und Bilder lose aneinandergereiht und nur durch die Protagonisten in eine halbwegs kohärente Erzählung gebracht werden.<sup>3</sup> Ein Vermächtnis, wie es scheint, denn auch die Struktur von Rainer Simons späterem Film mit prominenter DEFA-Besetzung und Dorothea Hildebrandt als Produktionsleiterin, *Fernes Land Pa-isch* aus dem Jahre 1993/94, ähnelt wieder einem Bildungsroman, stellt aber eher eine Aporie des Roadmovies dar.



Ete (Jörg Schüttauf) in einer Gruppe jugendlicher Motorradfahrer (*Ete und Ali*, Peter Kahane, 1980)

Schaut man sogar zurück auf die 1960er und 70er, als »Fernfahrerkomödien« gedreht worden sind, so sind Herrmann Zschoches *Weite Straßen - stille Liebe* (1969) und Roland Oehmes *Wie füttert man einen Esel?* (1973), von der DEFA Film Library in Massachusetts als »Roadmovies« bezeichnet worden, um ein amerikanisches Publikum auf diese Art und Weise mit einem bekannten Label anzusprechen. Auch Peter Kahanes schon erwähntes Spielfilmdebüt *Ete und Ali* wird als »ein Roadmovie mit melancholischem Einschlag« besprochen.<sup>4</sup> Der Film hat kein Happy End, bei dem die Helden in den Sonnenuntergang gehen, und dadurch kommt er sicherlich einem Roadmovie nahe. Stattdessen fahren Ete und Ali einen Feldweg in der ostdeutschen Provinz entlang.

Wie Peter Kahanes Film sind viele DEFA-Filme der 1980er-Jahre von einer jugendlichen Sehnsucht nach Abenteuer, Mobilität und Freiheit geprägt, die nicht nur in einem ideologischen Sinn und vom sozialen Engagement, sondern auch in einem sehr persönlichen und körperlichen Sinne verstanden werden können. Im Folgenden möchte ich vor allem auf die Frage eingehen, inwieweit diese Filme die »Reise« als Symbol für Rebellion, aber auch Abenteuerlust und vor allem als Ausdruck eines Bedürfnisses aufgreifen, nicht nur um auszubrechen, sondern auch, um zu sich selbst zurückzufinden.

### Kontextualisierung des Genres

Es ist ein Mythos, dass das Roadmovie ein amerikanisches Filmgenre sei. Die kulturellen Ursprünge dieses Genres werden in einer Weltliteratur situiert, als deren Vorlagen etwa Homers »Odyssee« (8 Jh. v. Chr.), Miguel de Cervantes' »Don Quijote« (1605-1615) oder

auch der Stationen- oder Entwicklungsroman vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert und der Bildungsroman des 18. Jahrhunderts im deutschen Kontext dienen. Wichtig ist zu erkennen, dass Roadmovies auf gemeinsame, wenn auch oft recht weit gefasste semantische und syntaktische Elemente zurückgreifen, die der oben genannten Literatur gemeinsam sind – insbesondere wie wir unsere eigenen Erfahrungen erzählen und mythologisieren.

Die meisten DEFA-Roadmovies sind Verfilmungen oder Adaptionen literarischer Texte – etwa die von Ulrich Plenzdorf und Artur Kuhnert oder auch die von Zschoche, Oehme und Beyer, die unter Mitwirkung der Regisseure selbst entstanden sind. Darin bleiben die DEFA-Filme auch dem Genre treu, im Vergleich etwa zu Klassikern in westdeutschen oder amerikanischen Kinos.

Wim Wenders Trilogie *Alice in den Städten* (1973/74), *Falsche Bewegung* (1974/75) und *Im Lauf der Zeit* (1975/76) wie auch Dennis Hoppers 1969 gedrehter Hollywood-Klassiker *Easy Rider* basieren oft bewusst oder unbewusst auf einer literarischen Vorlage, wie zum Beispiel auf Goethes »Wilhelm Meisters Lehrjahre« oder Peter Handkes Erzählungen sowie auf der Beat-Literatur der 1950er- und 60er-Jahre in den USA – wie etwa auf Jack Kerouacs Roman »On the Road« von 1957. Auch Herrmann Zschoches *Weite Straßen - stille Liebe* nach Hans-Georg Lietz' Erzählung »Endlose Straßen« wurde 1966 von Ulrich Plenzdorf adaptiert.

Was die DEFA-Filme von Roadmovies, die in Westdeutschland, Frankreich oder den USA gedreht worden sind, unterscheidet, ist die Funktion der Bewegungsfreiheit als Zentralmotiv. In den westlichen



Bert Löper mit Regisseur Frank Beyer und Kameramann Claus Neumann bei den Dreharbeiten in New York (**Bockshorn**, 1983)

Filmen verfolgen die Reisenden oft kein Ziel, wobei Mobilität selbst zelebriert wird. Wie die Filmwissenschaftlerin Katie Mills es ausdrückt, bot »diese neue Kultur der zügellosen Bewegung und diese doppelte Dosis an Mobilität – sowohl real als auch dargestellt – neue Möglichkeiten, sich selbst zu verorten und zu erleben«.<sup>5</sup>

Anders in den DEFA-Roadmovies, in denen das Ziel der Reise immer bekannt gegeben wird. Ob in *Wie füttert man einen Esel?*, *Und nächstes Jahr am Balaton* oder in *Bockshorn*, – die Reise ist oft eine ans Meer als eine flüssige Grenze, als ein Horizont, wo die Protagonisten »ankommen« und zu sich kommen. Wenn sie irgendwann ihr Ziel erreicht haben, erhoffen sich die Reisenden die Erfüllung ihrer Wünsche, aber oft bleibt es eine leere Hoffnung. In manchen Filmen endet die Geschichte wieder am Ausgangspunkt der Auf- und Ausbrechenden – etwa in Peter Kahanes *Ete und Ali*.

Was die DEFA-Roadmovies außerdem von amerikanischen Filmen, etwa Arthur Penns *Bonnie and Clyde* (*Bonnie und Clyde*, 1967) oder Dennis Hoppers Klassiker *Easy Rider* (1969) unterscheidet, ist die Subjektivität und Selbstbestimmung, die in den Mittelpunkt gerückt wird. Die DEFA-Roadmovies neigen dazu, diese beiden Ideen als besonders destabilisierend in Bezug auf Gemeinschaft und Gesellschaft hervorzuheben und dies dann häufig in einer Begegnung mit »dem Anderen« zu artikulieren, das wiederum zu einer Begegnung mit dem Selbst einlädt.

Das sehen wir besonders deutlich in den frühen Variationen des DEFA-Genres der Fernfahrerkomödien wie *Weite Straßen – stille Liebe* und *Wie füttert man einen Esel?*. In beiden Filmen spielt Manfred Krug einen charmanten Fernfahrer, der für seine Arbeit und seinen LKW lebt. Aus zufälligen Begegnungen erwächst in beiden Filmen echte Kameradschaft, im zweiten sogar eine Beziehung zwischen Krugs Filmhelden Fred



Fernfahrer Klaus Manchen in **Bockshorn** (Frank Beyer, 1983)

und dessen Kollegin Jana. Die Räume Osteuropas mit unsichtbaren Grenzen werden zu mehr als nur einer Hintergrundkulisse. So treten Raum und Ort als metaphorische Charaktere auf, manchmal als eine Art Reisebegleiter.

In den DEFA-Roadmovies gibt es eine implizite oder explizite Angleichung der Technologie von LKWs, Motorrädern oder Zügen mit der Technologie der filmischen Darstellung. Die Welt durch die Scheiben eines Wagens oder LKWs als bewegtes Bild zu sehen, erscheint analog dazu, die Welt als Filmbild zu sehen. Daraus ergibt sich in vielen dieser Filme eine logische Reflexivität sowie auch eine gewisse Darstellung der Herausforderungen an das Selbst. Solch einen Konflikt und eine daraus resultierende Selbstfindung möchte ich am Beispiel von Frank Beyers Film **Bockshorn** (1983) untersuchen, eine der letzten Ost-West-Gemeinschaftsproduktionen.

### **Bockshorn - Koproduktionspartner, ferne Drehorte und Rezeption**

Aufgrund ihres kritischen Potenzials fand die **Bockshorn**-Verfilmung, obwohl sie sich auf jugendliche Charaktere konzentriert, selbst bei westdeutschen und französischen Produzenten wenig Anklang. Umfangreiche Korrespondenz in Manfred Durnioks Nachlass bezeugt kontinuierliche Bemühungen um diese Adaption, die wohl nur bei der DEFA möglich war. Zuerst als französisch-westdeutsche Koproduktion konzipiert, sollte der Film das Regiedebüt von Horst Buchholz werden. Buchholz schrieb am 13. März 1975 aus Paris an Durniok, um sich nach seinem Interesse an einer Koproduktion des Films »Saul und Mick« zu erkundigen. In seinem Brief drückt der Schauspieler seine Enttäuschung über die französischen Produzenten aus, die das Projekt als »eine für den angelsächsischen Markt geeignete Geschichte (sic!)« abgelehnt haben, obwohl Autor Meckel es als



Trampen nach Ungarn in **Und nächstes Jahr am Balaton** (Herrmann Zschoche, 1983)

eine fiktive Darstellung seiner Reise durch Frankreich definiert habe.<sup>6</sup>

Im Dezember 1975 kontaktierte Durniok unter anderem den Produzenten Rodolfo Loewenthal (München), spanischer Partner von Allicante und sogar Film Polski. Aufgrund wiederholter Ablehnungen westeuropäischer Produzenten und der Bundesfilmanstalt in Westberlin (vom 26. Februar 1976) gelang es Durniok jedoch nicht, die notwendigen Mittel für die Verfilmung aufzubringen. Als Grund für die Ablehnungen wurden immer wieder »die zwei obdachlosen Jugendlichen im Zentrum der Geschichte« angegeben und die dem Roman innewohnende Kritik an der Ablehnung der Armen und an sozialer Diskriminierung »Anderer« im Kapitalismus.

Als die Absagen eintrafen, hatte Durniok jedoch bereits am 11. Juni 1976 die Film- und Fernsehrechte an Meckels Roman für insgesamt 35.000 DM vom Nymphenburger Verlag erworben, was ihn entschlossen machte, die DEFA als Koproduktionspartner anzusprechen. Nach dem Erfolg der Verfilmung **Mephisto** (István Szabó, 1980/81), bei der auch die DEFA mitwirkte, schrieb Durniok Hans Dieter Mäde an und

fragte, ob die DEFA an einer Koproduktion interessiert sei. Mäde und Bernd Otto (DEFA-Außenhandel) bestätigten ihre Zustimmung und schlugen Frank Beyer als Regisseur vor. Nach mehrfachem Austausch über Drehbuchversionen war die Koproduktion beschlossene Sache.

Und wie kamen Beyer und die jugendlichen Darsteller in die USA? Am 6. September 1982 schrieb Durniok an John Mernit, einem Vertreter von Motion Pictures and Television in New York, und bat um eine offizielle Einladung für Beyer und drei DEFA-Mitarbeiter in die USA, damit sie nach geeigneten Drehorten suchen können. Mernit faxte seine Einladung zurück und fügte hinzu: »Herzlichen Glückwunsch, dass Sie das Projekt auf den Weg gebracht haben – es scheint, dass Ihre Beharrlichkeit erneut belohnt wird.« Die DEFA und Durniok unterzeichneten schnell die Koproduktionsverträge, die auch die Filmstudios in Kuba und Bulgarien miteinbezogen. Darüber hinaus nutzte Durniok während der beispiellosen Dreharbeiten der DEFA-Filmschaffenden in den USA, einschließlich der Reisen nach New York, Pittsburgh, Philadelphia, Chicago und anderen Großstädten, seine Verbindungen



zu Fernsehsendern in New York und Kalifornien und betonte dabei wiederholt Beyers Nominierung 1977 für einen Oscar in der Kategorie »Bester fremdsprachiger Film« für *Jakob der Lügner* (1974).

Die Rezeption von *Bockshorn*, zumindest im Westen, war trotzdem karg. Wie bei anderen Filmen, die er im Osten produziert hatte, wie etwa *Mephisto* oder *Oberst Redl* (István Szabó, 1984/85), reichte Durniok Beyers Film schnell bei internationalen Filmfestivals ein. Am 27. März 1984 schrieb der Produzent an Gilles Jacob, Präsident der Filmfestspiele von Cannes, den Durniok als »einen großen Unterstützer der von mir produzierten Filme« ansprach. Durniok schlug *Bockshorn* für den Wettbewerb im Jahr 1984 vor: »*Bockshorn* ist besonders interessant als eine der seltenen Koproduktionen zwischen Ost- und Westdeutschland.« Leider schickten Jacob und später der Leiter der Berlinale, Moritz de Hadeln, bald eine Absage.

### Fazit

In seiner Biografie erinnert sich Frank Beyer:

»Meine Hoffnung, dass der Film von einem jugendlichen Publikum angenommen würde, erfüllte sich nur teilweise. Der Film polarisierte und spaltete das Publikum. Der eine Teil wollte dem Film mit seinen poetischen Metaphern nicht folgen und lehnte diese Form der Überhöhung ab. Der andere Teil mochte gerade die Metaphern und die poetische Substanz des Films. Ich vermute, hinter diesem ästhetischen Streit standen andere, nicht ausgesprochene Fragen. Zum Beispiel die Frage nach meiner Legitimation, einen Film zu drehen, der in einem für die Masse der Zuschauer nicht erreichbaren Lande spielte.«<sup>7</sup>

Diese Unsicherheit über einen Film, der in einem unerreichen Raum spielt, spiegelt sich in der Entscheidung der DEFA wider, Durniok als Koproduzenten aus dem Abspann zu streichen. »Erst in unserem Gespräch wurde die filmrettende Zusammenarbeit mit Manfred Durniok erkannt«, erinnerte sich DEFA-Dramaturg Dieter Wolf, »doch unsere lobenswerte Partnerschaft

### Bockshorn erstmals in HD-Qualität verfügbar

Mit Mitteln aus dem Förderprogramm Filmerbe von Filmförderungsanstalt, Bund und Ländern wurde *Bockshorn* 2022 im Auftrag der DEFA-Stiftung bei der Cinegrell Postfactory GmbH in Berlin digital restauriert. Als Bildquelle standen ein 35mm-Originalbildnegativ und für die Tonbearbeitung ein 17,5mm-Magnetband zur Verfügung. Beim DEFA-Filmverleih der Deutschen Kinemathek steht *Bockshorn* nun als digitale Verleihkopie (DCP) für Kinobuchungen zur Verfügung. Für 2023 ist eine DVD-Veröffentlichung geplant.

blieb im Abspann und den meisten offiziellen Filmdokumenten unerwähnt.«<sup>8</sup>

Dennoch trugen die DEFA-Roadmovies zur Prägung eines internationalen Genres bei, das bestehende Kontakte über die DDR-Grenzen hinweg stärkte. Im Falle von *Bockshorn* öffnete Beyers Zusammenarbeit mit Durniok später Türen für weitere Projekte mit ZDF-Produzenten. Filme wie *Und nächstes Jahr am Balaton* oder auch die früheren Fernfahrerkomödien, wie auch *Bockshorn* selbst, profitierten oft von einem Austausch mit bulgarischen, kubanischen, rumänischen, tschechischen und anderen internationalen Partnern. Während die Roadmovies durchaus einem internationalen Prestige-Gedanken dienten, spiegelten sie auch anhaltende Bemühungen der Filmemacher, die Identitätssuche jedes Einzelnen in der DDR oder auch in Osteuropa anzusprechen. Aus heutiger Sicht weisen die wiederholten Initiativen der DEFA zu gemeinsamen Filmprojekten und die Konzeptualisierung ihrer eigenen Genres darauf hin, dass DEFA-Regisseure eigenberechtigt an den Entwicklungen des europäischen und des Weltkinos teilhatten. ■

### Endnoten

- 1 Elke Schieber: Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns 1980 bis 1989. In: Ralf Schenk (Hg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992. Berlin: Henschel, 1994, S. 265–327, hier S. 290.
- 2 Einschätzung zum Film *In einem Atem*. Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin. Akten der HV Film. Zitiert nach Schieber, Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns, S. 291.
- 3 Frank Beyer: Wenn der Wind sich dreht. Meine Filme, mein Leben. München: Econ, 2001, S. 306.
- 4 Schieber, Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns, S. 291.
- 5 Katie Mills: The Road Story and the Rebel. *Movineg Through Film, Fiction and Television*. Carbondale: Southern Illinois University Press 2006, S. 18.
- 6 Manfred Durniok, Nachlass, Deutsche Kinemathek Berlin, Karton 2. Die gesamte im Folgenden zitierte Korrespondenz zu *Bockshorn* findet sich hier.
- 7 Beyer, Wenn der Wind sich dreht, S. 313.
- 8 Mariana Ivanova, Interview mit Dieter Wolf, 6. Mai 2020, unveröffentlicht.

## Vor 75 Jahren: Die Trauberg-Story



### ■ Günter Jordan

#### Eisensteins Geist über der DEFA

Im ersten Moment denkt man: Ist das nicht ...? Natürlich nicht. Es ist nicht die Quadriga auf dem Brandenburger Tor in Berlin, über die Eisenstein sich schwingt. Es ist das Bolschoi in Moskau.

Aber was wäre, wenn?

Es wäre zumindest kein Wunder. 1926 wundert sich auch niemand, als Sergej Eisenstein, zusammen mit Eduard Tissé, seinem Kameramann, zum ersten Mal in Berlin ist. Nach der Reise sind sie überzeugt, »dass trotz der kolossalen technischen Überlegenheit des Westens das entscheidende Wort und die Zukunft des Films zweifelsfrei in Sowjetrusland liegen.«<sup>1</sup> Die Erste Moskauer Filmfabrik, Eisensteins Studio, ist ja, gemessen an deutschen Ateliers, ein ärmliches Unternehmen. »Die gute Ausrüstung der Fabrik bestand in ihren Leuten«, kommentiert Viktor Schklowski.<sup>2</sup> Hinter

Eisenstein steht die »Eiserne Fünf«: Maxim Strauch, Grigori Alexandrow, Michail Gonorow, Alexander Lewschin, Alexander Antonow. 1927 gesellt sich Ilja Trauberg hinzu als Assistent von Eisenstein bei *Oktjabr (Oktober, 1928)*, dem Schlussfilm der Revolutions-epopöe *Statschka (Streik, 1925)* / *Bronenosez Potjomkin (Panzerkreuzer Potemkin, 1925)*.

1905 in Odessa geboren, zieht Ilja Sacharowitsch Trauberg kurz darauf mit dem älteren Bruder Leonid und dem jüngeren Viktor nach Sankt Petersburg. Anders gesagt: Das Familiäre spiegelt die Historie und mündet in die Kunst. Nun, im Spätherbst 1947, kommt Trauberg nach Berlin. Und mit ihm Eisensteins Geist.

Ein Auftrag führt Trauberg hierher. Er soll, zusammen mit Alexander Wolkenstein, die DEFA in eine sowjetisch-deutsche Aktiengesellschaft überführen und als deren Vorstandsmitglied die sowjetischen In-

teressen einbringen und durchsetzen. Erster Akt dazu ist die nominelle Umbildung der DEFA GmbH in die DEFA-A.G. am 3. November 1947.

Noch keine Woche in Berlin, steht er schon auf dem Podium und vor der Kamera: Der 30. Jahrestag der Oktoberrevolution in Russland ist zu feiern (*Der Augenzeuge*, Nr. 78/1947). In den Elektro-Apparate-Werken »J. W. Stalin« Berlin-Treptow treten Major Auslander, Erich Weinert und Ilja Trauberg auf, auf der Bühne sitzt das DEFA-Orchester, Ernst Busch greift zum Mikrofon und wird gleich singen. Die Köpfe der Zuhörer zeigen die Adressaten dieser Reden, und diese Köpfe blicken abwartend drein. Sie zeigen die Lücke, die es zwischen Russen und Deutschen und zwischen Wunsch und Wirklichkeit zu füllen gilt.

Trauberg spricht nicht von sich und seinen Filmen. Selbstreklame ist seine Sache nicht. Der Erste, der ihn in die Geschichte der Filmkunst einsetzt, 1953, ist Georges Sadoul. »Trauberg [...] bewies einen bemerkenswerten, an die Amerikaner erinnernden Sinn für Bewegung in *Der blaue Express*.«<sup>3</sup> 1962 folgen Ulrich Gregor und Enno Patalas, für die Trauberg ein »bedeutendes Talent, den Entdeckungen der Neuerer gegenüber nicht unaufgeschlossen«<sup>4</sup> ist, der gleiche Trauberg, der, nach Sadoul, in *Syn Mongolii (Sohn der Mongolei, 1936)*, »für eine zeitgenössische Geschichte den Ton und Stil der Legenden traf, in denen der Held vielfache Prüfungen zu bestehen hat, bevor er Ruhe und Liebe erringt.«<sup>5</sup>

Nun, 1947, ist der Sohn Russlands, der Odessaer Jude, der Sowjetbürger Ilja Trauberg in Deutschland. Wird er hier Ruhe und Liebe erringen? Und seinen Namen einschreiben in die Geschichte einer bewegenden Filmkunst?

Kaum beginnt das neue Jahr, folgt für Trauberg die nächste Prüfung. Am 11. Februar 1948 ist Sergej Eisenstein gestorben, sein Lehrer und Meister. Mit 50 Jahren. Wer, wenn nicht Trauberg, kann die Gedenkrede halten, hier in Berlin?

»Eisenstein kam im Jahre 1924 vom Theater zum Film, jung und kühn. Er hatte einen riesigen Schädel, eine hohe Denkerstirn, die leuchtenden Augen des Künstlers und einen gewaltigen Schopf widerspenstiger Locken. Sein Talent war wie ein Sturmwind, sein Verstand kühl und scharf. [...] Dieser herrliche Mensch war ein hervorragender Erzieher. Mit bewundernswerter Geduld vermochte er in jedem Schauspieler eine Begabung zu entdecken und sie großzuziehen. Er lehrte seine Schüler nicht dem Meister nachzuahmen, er brachte ihnen die Grundsätze und Methoden des Kunsterkennens zum Bewusstsein, erschloss ihren eigenen Bestrebungen, Talenten und der Eigenart ihres schöpferischen Geistes eine neue Welt. Er war ein aufklärender Künstler und ein leidenschaftlicher,



Ilja Trauberg bei der Ansprache, links Hans Klering (*Der Augenzeuge*, Nr. 78/1947)

rastloser Diener der Kunst. Seine Liebe zur Arbeit war unvergleichlich. All sein Wissen und Können legte er in sein geliebtes Werk – in die Entwicklung der von der Idee beseelten sowjetischen Filmkunst. Ein Ziel stand ihm vor Augen: seinem Land und seiner Kunst zu dienen, neue talentierte Mitarbeiter zu entdecken und zu erziehen, die den Ruhm der sowjetischen Filmkunst aufrechtzuerhalten und ihn zu vergrößern imstande waren. Diesem Ziel hat er sein ganzes Leben bis zum letzten Atemzug geweiht.«<sup>6</sup> Angesichts möglicher Einwände zieht Trauberg eine Sicherung ein. »Eisenstein ging bei seinem künstlerischen Suchen manchmal Irrwege, wie jeder Künstler sich irren kann, der aufrichtig und leidenschaftlich seiner Sache ergeben ist, aber wenn Eisenstein irrte, fand er immer die Kraft in sich, seine formalistischen Fehler zu überwinden.«<sup>7</sup> Um zum Schluss mit dem Geheimnis herauszurücken: »Ich hatte das große Glück, bei Eisenstein zu lernen und unter seiner Leitung arbeiten zu dürfen, und niemals werde ich dieses Jahr vergessen, das ich zusammen mit diesem großen Meister, dem Vater einer neuen Filmkunst, verlebte.«<sup>8</sup>

Ist das die Chance für die DEFA in ihrem dritten Jahr, mit Ilja Trauberg im Vorstand als Künstlerischer Leiter, den Geist Eisensteins in den neuen deutschen Film einzupflegen?

### Auftrag und Aufgabe

Statt an die Arbeit zu gehen, ist der Vorstand zunächst mit sich selbst beschäftigt.

Als Erstes ist die Verleihfrage zu lösen. Auftrag und Genehmigung stehen im A.G.-Vertrag und sind bei

den Gesprächen in Moskau noch einmal bestätigt worden. In dieser Frage, also der Verfügung über die Verleih- und Vertriebs Erlöse, sitzen die sowjetischen und deutschen Vorstandsmitglieder in einem Boot. Auch Trauberg als sowjetischer Aktionär, Vorstand und Direktor der DEFA sieht von den Sovexport-Einnahmen beim Verleih und Vertrieb der DEFA-Filme keine müde Mark. Millioneneinnahmen, darunter Devisen, entgehen der DEFA, weil allein Sovexportfilm an der Auswertung der Filme verdient und der DEFA nur die kalkulierten Produktions- und Handlungskosten zukommen. Damit ist zwar die Produktion ermöglicht, aber nicht die erweiterte Reproduktion, von Marktwert und Marktarbeit ganz zu schweigen. Eine Neuordnung ist nicht Sache des Vorstands, sondern des Eigners, der die deutschen DEFA-Aktien hält und Gewinn daraus ziehen will: der SED-Parteivorstand mit seiner Holding Zentrag.<sup>9</sup>

Ende April 1948 liegt der A.G.-Vertrag vor – und wird von Wilhelm Meißner, Mitglied der DEFA-Kommission der SED, scharf zurückgewiesen. Er ließe erkennen, dass hier eine unzureichende Bewertung der Möglichkeiten der deutschen Filmproduktion vorliegt. »Das starke Interesse unserer Partei – aus politischen und wirtschaftlichen Überlegungen heraus – ist unberücksichtigt geblieben.«<sup>10</sup> Die bloße Sicherstellung der Produktionskosten reiche nicht aus für einen Filmverleih-Vertrag mit Perspektive. Meißners Analyse berücksichtigt Herstellungskosten und Lieferterminierung, Filmmärkte und Deviseneinnahmen, Kulturfilmverleih und Kopienfertigung. Völlig ignoriert sei die Notwendigkeit, die Hälfte aller Kino-Spieltermine aus dem Monopol-Leihvertrag von Sovexport der DEFA zu überlassen. »Ohne diese vertragliche Regelung hängt das eigene Verleihgeschäft der DEFA in der sowjetischen Besatzungszone völlig in der Luft.«<sup>11</sup> Und Anton Ackermann, Leiter der DEFA-Kommission: »Danach können wir uns nur noch als Dienstleistungsbetrieb betrachten und Filme produzieren, mit denen die sowjetischen Teilhaber nach ihrem Gutdünken verfahren. Wir haben nicht einmal mehr Einfluss auf die inhaltliche Gestaltung. Das können wir nicht akzeptieren.«<sup>12</sup> Da der Vertrag ohne Kenntnis der SED unterzeichnet worden ist und damit gegen die Treuhand-Klauseln des A.G.-Vertrages verstößt, zieht die SED als Eigner ihren erfolglosen Nachfolger für den abberufenen Alfred Lindemann, Rudolf Engel, aus dem Vorstand der DEFA zurück.<sup>13</sup> An seine Stelle wird Walter Janka gesetzt. Alles zurück auf Anfang.

Janka: »Ich berief dann eine Vorstandssitzung ein, an der unsere Justitiarin teilnahm. Sie war immer dabei, weil ich nichts tat, was nicht mit Recht und Gesetz übereinstimmte. Auf dieser Sitzung mit den Russen sagte ich: ›Ihr habt meinen Vorgänger aufs Kreuz ge-

legt, diese Sauerei machen wir nicht mit. Der Vertrag ist null und nichtig, ich habe ihn zerrissen, wir werden jetzt einen neuen aushandeln.« Da sahen sie mich an, als ob ich verrückt geworden wäre. Klering saß da und schwieg. Aber die Russen sprachen gut deutsch, es musste nicht übersetzt werden. [...] Wir diskutierten vierzehn Tage lang. Es entstand ein neuer Vertrag, der hundertprozentig in Ordnung war, den das Politbüro bestätigte und den die Russen akzeptierten.«<sup>14</sup>

Trauberg sitzt zwischen den Stühlen.

Sein Auftrag: Die DEFA voranzubringen, nicht zum Nachteil der Russen. Eine schwache DEFA mit schwachen Deutschen ist aber generell von Nachteil für die Russen. Was darauf hinausläuft, dass »mit russischem Kapital und unter russischer Kontrolle ein von Deutschen für Deutsche gemachtes Medium« entsteht.<sup>15</sup> So kurios es sein mag – was ist daran schlecht? Trauberg muss sich sagen: Ich bin nach Berlin als Ermöglicher einer Zusammenarbeit geschickt, nicht als Verhinderer. Er weiß, dass die DEFA eine Eigengründung der Deutschen auf sowjetischer Lizenz ist. Er weiß und sieht es mit eigenen Augen: Die Verbindungen der Deutschen mit der Militärverwaltung, insbesondere mit den Kulturoffizieren, funktioniert. Das ist schon mal pro DEFA. Andererseits: Die Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft (SDAG) ist, analog den Sowjetischen Aktiengesellschaften (SAG), der Hauptverwaltung für das sowjetische Vermögen im Ausland untergeordnet, die im Askania-Haus in Weißensee residiert, zuständig für Reparationsfragen und der Regierung in Moskau direkt unterstellt. Ihr Leiter ist Generaloberst Kobulow, vor seiner Berufung stellvertretender NKWD-Chef. Traubergs Kollege Alexander Wolkenstein mit Büro im Askania-Haus steht für die technische Seite der Filmbearbeitung ein: die Kopierwerke in Berlin-Köpenick und Johannisthal und das Filmgelände mit Ateliers in Babelsberg. Für die künstlerische Seite der Filmproduktion sind Trauberg und Maetzig zuständig. Was er nicht ahnt: Das Geschäft wird ihm von seiner Firma, also Sovexport, post mortem zum Nachteil ausgelegt werden mit aller Schuld und Schuldigkeit. Was er nicht weiß: Das Geschehen ist »höheren Orts« abgesegnet. Die deutschen Parteivorsitzenden, Pieck und Grotewohl, melden Vollzug bei der »entsprechenden Stelle« in Moskau. Das ist Suslow, im ZK der KPdSU dafür zuständig, die Weichenstellung der SED hin zum sowjetischen Modell einer »Partei neuen Typus« zu steuern und auf deren 1. Parteikonferenz im Januar 1949 als unumkehrbar zu bestätigen. Der Brief führt die Taktik vor, durch Ergebenheit Konzessionen abzurufen. »Das 1. Jahr der Arbeit der neuen DEFA ist uns der Beweis, wie fruchtbringend und erfolgreich die Zusammenarbeit mit den sowjetischen Genossen ist. Die baldige Unterzeichnung der Verträge, die sich aus

dem so großmütig zugestandenem Verleihrecht für Deutschland ergeben, wird auch die materielle Basis der DEFA-Produktion erweitern und festigen.«<sup>16</sup> Darüber vergeht ein Dreivierteljahr, voll von hinreichender und hinreißender Arbeit, produktiv bei laufendem Verfahren.

Im September 1948 ist es soweit: Die bereits geübte Arbeitsteilung ist in ein rechtsförmliches Verfahren überführt, aus der GmbH ist eine Aktiengesellschaft entstanden. Sie sieht einen Anteil von 55 % für die sowjetische und 45 % für die deutsche Seite vor. Als verabredet gilt, dass der sowjetische Anteil nach außen nicht in Erscheinung tritt; die DEFA soll als deutsche Firma erkennbar sein. Das sowjetische Übergewicht spricht sich allmählich herum; ein Schalk schlägt vor, die DEFA besser SOFA zu nennen.<sup>17</sup> Den Deutschen erscheint es klüger, die Direktoren nicht als Direktoren vor die Front zu schicken, sondern als Berater zu deklarieren. Das verselbstständigt sich nachhaltig. Was es nicht besser macht. Trauberg ist nun mal Vorstandsmitglied der DEFA-A.G. und als künstlerischer Leiter Direktor. Im Rahmen der kollegialen Führung der DEFA ist er kein Berater, sondern ein Entscheider. Erst nach Auflösung sowjetischer Beteiligung an deutschen Firmen (1950) bittet die deutsche Parteiführung in Moskau darum, ihr einen »Berater« für die Führung der DEFA beizustellen. Das geht dann noch einmal zwei Jahre lang.

Das alles spielt sich »hinter den Kulissen«<sup>18</sup> ab und beeinflusst den Weg der Künstler von der Idee zum Manuskript und vom Drehbuch zum Film. Trauberg ist als Leiter eingebunden in diesen so besonderen Gesamtprozess, als Künstler Geburtshelfer eines jeden so besonderen Einzelfilms und seiner Schöpfer. Ist er im Gesamtprozess Partei, so ist er es im Einzelfall auch. Nur stehen beide Parteien diametral zueinander. Diese Position ist Traubergs Schicksal.

### Alltag eines Direktors

Walter Janka behandelt die sowjetischen Vorstände als kompetente Kollegen, die sie sind, nicht als Besatzer, die sie nicht sind. Die Unterscheidung macht Sinn, sitzen sie doch alle in einem Boot, für die Aktionäre das Höchstmögliche an künstlerischem Erfolg und finanziellem Ertrag herauszuholen. Das geht nun mal nur mit einer DEFA, die deutschen Film macht und nicht Mosfilm imitiert. Janka akzeptiert Trauberg als erfahrenen Künstler. Von Trauberg sind keine Äußerungen zu Janka überliefert. So sicher er weiß, mit wem er es bei Kurt Maetzig, seinem deutschen Direktionskollegen, und Hans Klering, dem Vorstandsvorsitzenden, zu tun hat, so weiß er auch sicher von Jankas Teilnahme am Spanischen Bürgerkrieg 1936 bis 1939, was ihn nun wieder an Karmens, Makassejews und Schubs Spa-

nienfilme und Kolzows Reportagen in der »Prawda« erinnern wird. In der Sache operieren sie sach- und ressortgemäß, was Jankas Neigung entgegenkommt, Gefühle dort zu lassen, wo sie hingehören; Geschäft ist Geschäft. Gehalt und steuerfreie Leistungszulage bekommen alle Vorstände lt. DEFA-Arbeitsvertrag in deutscher Währung.<sup>19</sup> Das Arbeitsprinzip ist einfach: klare Verantwortlichkeit, permanente Information, präzise Beschlussvorlagen, auf zweiter Ebene klare Verträge, Konditionen, Termine. Die Kontakte zur Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD) gibt Janka gern an Klering und Trauberg ab. Kurz, nach Klärung der Vertragsgrundlagen zwischen den Deutschen und den Sowjets verläuft die Führungsarbeit, allen Unterlagen nach, frei von tiefgreifenden Konflikten.

Nachdem Maetzig den Film *Die Buntkarierten* (1949) übernimmt und für den Vorstand ausfällt, liegt die künstlerische Leitung der DEFA allein bei Trauberg. Mit der Genauigkeit seiner Nachfragen erweist er sich als strenger Direktor und in diesem Sinne als zugkräftiges Mitglied des Janka-Vorstands.

Noch vor Beginn eines Vortrags über das Filmwesen in der Sowjetunion entschuldigt sich Trauberg bei seinen Zuhörern, »weil ich mich erst eine sehr kurze Zeit in Deutschland befinde und daher meine deutsche Aussprache meinen Zuhörern nicht viel Vergnügen bereiten wird.«<sup>20</sup> Das wird sich schnell ändern. Sein Charme ist eine Brücke zu den Menschen in dieser Zeit.

Trauberg ist, nach Wilkenings Worten, »ein sehr emotional handelnder Mensch, manchmal sehr erregbar, aber stets höflich und zuvorkommend.«<sup>21</sup> Er wird wohl eher Contenance bewiesen haben. Bei der Nachverhandlung der Verträge zu *Die Mörder sind unter uns* (Wolfgang Staudte, 1946) und *Irgendwo in Berlin* (Gerhard Lamprecht, 1946), als Janka und Klering auf eine Beteiligung von 30 % an den Welterlösen Anspruch erheben, wiegelt Sovexport ab; sie sähen »keine Veranlassung zu einer Lösung von gesetzlich gültigen Vereinbarungen.«<sup>22</sup> Trauberg warnt vor einer einseitigen Orientierung auf Sovexport, denn die Beziehungen zwischen DEFA und ihr seien nicht gut; damit meint er nicht nur die Töne, die der Berliner Sovexport-Chef Ussolzew ihm gegenüber anschlägt.<sup>23</sup> Ussolzew sieht sich gern als »Der Bevollmächtigte der ›Sovexportfilm‹ in Deutschland.«<sup>24</sup> Deshalb schlägt Trauberg die neugegründete Produktions- und Atelierversammlung Linsa als Partner vor.<sup>25</sup> Wolkenstein, Chef der Linsa und Vorstandsmitglied, begreift schnell, dass die DEFA der wichtigste Partner der Linsa in Deutschland ist und die Linsa gut fährt, wenn es der DEFA gutgeht. Alle Erfahrung besagt, dass Vertragspakete sich selten wieder aufschnüren und neu verhandeln lassen. Doch die Rechnung geht auf. Mehr noch: Innerhalb

von 14 Tagen sind der DEFA-Filmverleih in Sack und Tüten und Sovexportfilm die deutschen Rechte entzogen.<sup>26</sup> Die devisenträchtige Auslandsauswertung verbleibt Sovexportfilm und damit der sowjetischen Seite. Bei anderen Themen sind Nachdruck und Geduld angesagt: Die im Januar 1948 zugesagte Preiserhöhung für die Wochenschau um immerhin 10.000 Mark pro Monat ist im November noch immer nicht umgesetzt,<sup>27</sup> die Kulturfilmfrage kommt erst im Oktober 1948 mit den Zweijahrplanfilmen in Bewegung,<sup>28</sup> die Steuerfrage bei den Leistungsprämien harret eines Befehls von Marschall Sokolowski, wobei es an Trauberg ist, Sovexportfilm zur Übernahme der zuvor gezahlten Prämien zu überreden.<sup>29</sup> Er drängt darauf, den Produktions- und Finanzplan auf die Tagesordnung zu setzen, denn wenn der angekündigte SMAD-Revisor »die Unklarheiten in der Verwaltung aufdeckt, die betreffenden Vorstandsmitglieder zur Verantwortung gezogen werden und außerdem das gesamte Gebiet Wirtschaft und Verwaltung der deutschen Einflussnahme entzogen wird«, sei es zu spät.<sup>30</sup> In diesem Stil geht es Monat um Monat.

Trauberg hat mit Janka einen harten Hund an seiner Seite. Das steckt an. Die deutsche Steuerbehörde, die ihrerseits von der russischen kontrolliert wird, hat Einspruch gegen die steuerfreien DEFA-Prämienzahlungen eingelegt; es droht eine Klage wegen Steuerhinterziehung. Jetzt hilft nur noch ein Joker. Janka bittet Trauberg, das bereits vorbereitete Schreiben an diese Stelle loszuschicken. Also schreibt Trauberg, dass er, die sowjetische Seite in der DEFA vertretend, sich nicht genug wundern könne über diesen Brief und seine Form. »Ich sehe Ihre Ansprüche als vollkommen unbegründet an und habe darüber den Vertreter von Marschall Sokolowski in Kenntnis gesetzt. [...] Wenn Sie versuchen wollen, selbständig den Befehl von Marschall Sokolowski zu ändern und die DEFA mit Steuern für ausgezahlte Prämien zu belasten, halte ich es für unbedingt notwendig, Sie über die für Sie eintretenden Folgen zu warnen. Wir erlauben Ihnen nicht, am Vorhandensein dieses Befehls zu zweifeln. [...] Sofern Sie nicht die Möglichkeit gehabt haben, sich mit dem Inhalt des Befehls bekannt zu machen, muss mein Brief für Sie als offizielle Urkunde gelten, der das Vorhandensein dieses Befehls und seinen Inhalt bestätigt.«<sup>31</sup> Musterstück einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung. Die Steuerfrage bringt einen völlig neuen Trauberg zum Vorschein. Es mag sein, dass sich Janka bei diesem Brief an den Kopf gefasst hat. Aber es hilft ja nichts. Bei Hinnahme der Finanzmaßnahmen würden der DEFA große Verluste entstehen.

Schließlich landet auf Traubergs Schreibtisch der Schriftverkehr für den geplanten Umzug von Wochenschau und DEFA-Filmverleih in die Jägerstraße 32.<sup>32</sup> Ende Oktober wird das Projekt von der Militärkom-

mandantur bestätigt, mit Anschreiben zur »Weiterleitung an »Generaldirektor« A/O<sup>33</sup> DEFA Trauberg«<sup>34</sup>, dito von deren Finanzabteilung an den »»Generaldirektor« der Defa – Deutsche Film A.G. Herrn Trauberg«<sup>35</sup>. Traubergs Avancement ist nur so zu verstehen, dass ein Russe als Vorstand einer Aktiengesellschaft für die Russen draußen nur als »Generaldirektor« vorstellbar ist. Es nimmt nicht wunder, dass auch Freund und Autor Josef Prut noch Jahrzehnte später die Latte hoch hängt und von Trauberg als vom »Generaldirektor des DEFA-Filmstudios« spricht, damit anzeigend, dass sie in der Union gar keine Vorstellungen von ihrem Mann in Deutschland haben.<sup>36</sup>

Apropos Umzug: Trauberg wohnt zunächst in der Lichtenberger Möllendorffstraße, findet dann Quartier im Pankower »Städtchen«, der sowjetischen Enklave im Norden Berlins. Doch die DEFA-Quartiermeister denken schon weiter. Mitte 1948 wird in der Babelsberger Stubenrauchstraße, wo schon Künstler und Vorstandsmitglieder wohnen, ein Haus für Trauberg hergerichtet. Was Sinn macht, denn auf dem Babelsberger Studiogelände stellt die Linsa ein Atelier nach dem anderen fertig und die DEFA wird sie in Gebrauch nehmen. Doch Trauberg hat dafür seinen Kopf noch gar nicht frei. Erstens hüllt sich Moskau über die Verlängerung seines Vertrages in Schweigen, der bis Jahresende 1948 befristet ist. Zweitens nimmt ihn die Kunst in Beschlag, deren Künstlerischer Leiter er ist.

Von Kunst ist aber bis hierher noch keine Rede gewesen.

Zunächst trägt Trauberg die Gesamtverantwortung für den Thematischen Plan des laufenden und des kommenden Jahres, auch wenn die Vorarbeit von Chefdramaturg Wolff von Gordon ein Glücksfall ist. Aber die Ideenskizzen und Treatments muss er lesen und sie nötigenfalls mit Moskau abgleichen. Desgleichen mit den Autoren und Dramaturgen besprechen. The same procedure mit dem anderen Gesellschafter, der SED-Filmkommission. Das frisst Zeit ohne Ende, in der – Kapazität vorausgesetzt, die sie nicht haben – das Doppelte an Filmen hätte gedreht werden können.

Dann muss er sich ein Bild über die wichtigsten ausländischen Filme verschaffen, die in Berlin anlaufen. Das gilt zuerst für die sowjetischen Filme, aber natürlich auch für die amerikanischen, englischen, französischen, italienischen, polnischen Filme. Das ist in Berlin das leichteste, verlangt aber Zeit – und mehr Zeit als die Filmlaufzeit, denn bei Premieren trifft man ja auch noch diese und jene Leute.

Trauberg hat die DEFA-Filme des Jahres abzunehmen, die Unterlagen auszufertigen und die Premieren vorzubereiten. Die Filmtitel zeigen die Vielgestalt der DEFA-Produktion: *Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin B.* (Wolfgang Staudte, 1948), *Straßenbekannt-*



Hauptsitz der DEFA  
in der Ruine des  
Ufa-Hauptgebäudes  
in der Krausenstraße

*schaft* (Peter Pemas, 1948), *Chemie und Liebe* (Arthur Maria Rabenalt, 1948), *Grube Morgenrot* (Wolfgang Schleif, Erich Freund, 1948), *1-2-3 Corona* (Hans Müller, 1948), *Und wieder 48* (Gustav von Wangenheim, 1948), *Affaire Blum* (Erich Engel, 1948). Auch will und muss er wissen, wie die Dreharbeiten laufen, um nötigenfalls eingzugreifen als Direktor. Das betrifft *Die Brücke* (Arthur Pohl, 1949), *Die Buntkarierten* (Kurt Maetzig, 1949), *Der Biberpelz* (Erich Engel, 1949), *Quartett zu fünft* (Gerhard Lamprecht, 1949), *Die Kuckucks* (Hans Deppe, 1949), *Rotation* (Wolfgang Staudte, 1948/49), ... *Und wenn's nur einer wär ...* (Wolfgang Schleif, 1949). Er bestätigt Drehstäbe und Besetzungen und nimmt die Dekorationen ab, notfalls mit Auflagen. Nicht nur die Außendrehorte, auch die Ateliers liegen verstreut in und um Berlin, was erhöhten Zeitaufwand bedeutet. Amtssitz ist in der Krausenstraße 38/39, im Gebäude - nun Ruine - der einstigen Ufa-Verwaltung. Die Dramaturgie sitzt zunächst auch hier. DEFA-Nachwuchsstudio und Deutscher Film-Verlag haben ihren Platz Unter den Linden. DEFA-Ateliers sind in Johannisthal, Am Flugplatz 6, wo sich auch die Synchron-Abteilung befindet, und in den Babelsberger Althoff-Ateliers in Alt-Nowawes. Die DEFA-Wochenschau sitzt in der Hankestraße 3 am Rosa-Luxemburg-Platz.

»Trauberg arbeitet bis spät in die Nacht hinein«, mutmaßt Curt Riess, der, wie andere auch, einen Narren an Trauberg gefressen hat. »Irgendwie hat dieser Russe sich in Berlin eingelebt, ist dem Zauber dieser Ruinenstadt verfallen. Vielleicht ist es gerade die Mischung aus Ost und West, die ihn so reizt. Später, nach seinem

Tod, sagt eine Freundin: »Er trank das Fluidum der Stadt Berlin wie ein Verdursteter.«<sup>37</sup>

Trauberg taucht ein in die mitteleuropäische Kultur. Unter seiner Ägide wird das »Ulenspiegel«-Projekt von Weisenborn und Brecht aufgelegt.<sup>38</sup> Er zeichnet verantwortlich für den Thematischen Plan 1949, der Filme enthält wie *Rotation* (Wolfgang Staudte, 1948/49), *Der Rat der Götter* (Kurt Maetzig, 1950), *Unser täglich Brot* (Slatan Dudow, 1949), *Die Buntkarierten* (Kurt Maetzig, 1949), *Das kalte Herz* (Paul Verhoeven, 1950), die in die deutsche Filmgeschichte eingehen werden. Mehr, als sich wundern und freuen und stolz sein, kann man nicht.

Trauberg setzt sich uneigennützig ein, auch wenn es nicht in sein Ressort fällt. Bei den aufwendigen Aufnahmen vom Auftritt des Alexandrow-Ensembles der Roten Armee auf dem ruinengesäumten Gendarmenmarkt wird er nicht nur die Wochenschau-Chefin Dr. Marion Keller als umtriebige Produzentin erleben, sondern selbst eine Mittler-Rolle spielen. Kennt er doch die Truppe seit 1941, als er, zusammen mit Michail Dubson, einen Konzert-Film dreht, in dem auch das Alexandrow-Ensemble mitwirkt.<sup>39</sup> Er wird die Begeisterung renommierter Künstler, wie der Tänzerin und Choreografin Tatjana Gsowsky und der Intendanten von Staatsoper und Komischer Oper, Ernst Legal und Walter Felsenstein, genießen, die sie in *Botschafter des Friedens* (1948) äußern. Ganz zu schweigen davon, dass der Film nicht nur ein Dokument dieser Zeit ist und bleibt, sondern einfach ein guter Film ist.

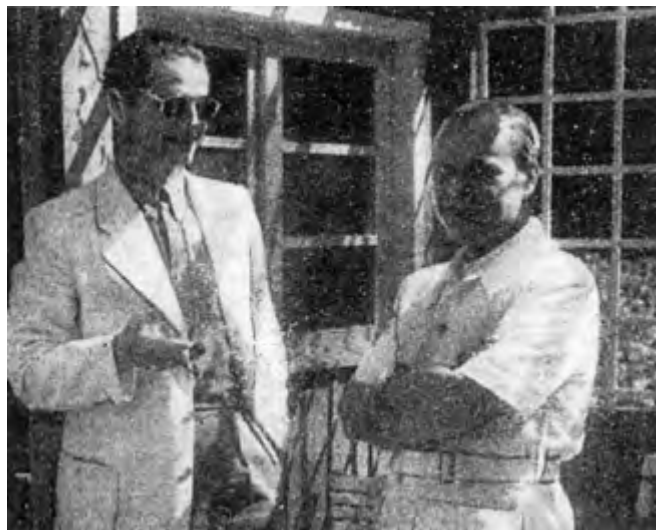
Eines ist klar: Werden gute Filme produziert, arbeitet die Zeit für die deutschen Interessen der DEFA.

Das denkt wohl auch Trauberg. Dafür muss er hinter die Arbeitsweisen der Regisseure und Schauspieler kommen. Die lernt er am besten in den Ateliers und an den Außendrehorten kennen. Wer ist dabei, wenn der Direktor unterwegs ist? Albert Wilkening ist dabei. Und schreibt es auf.

»Zu Außenaufnahmen führen wir meist gemeinsam, und ich konnte erleben, wie er in Drehpausen mit Regisseur und Kameramann, manchmal auch mit den Hauptdarstellern über künstlerische Gestaltungsformen sprach. Besonderes Augenmerk schenkte er den Pausen, in denen der Schauspieler geht und steht, ohne eine eigentliche Aktion zu haben. Er versuchte zu erreichen, dass sich Regisseur, Kameramann und Schauspieler etwas einfallen ließen, was in diesen »tatenlosen« Sekunden ihrer inneren Stimmung Ausdruck verlieh: nervöses Abzupfen von Blättern oder beruhigendes lautloses Lächeln in sich hinein oder – was in der modernen Psychologie als »Übersprunghandlung« bezeichnet wird – eine aus momentaner Hemmung kommende Aktivität ohne direkten Bezug auf den Augenblick. Immer ging es ihm darum, den Schauspieler nichts tun zu lassen, was ihm nicht lag, was ihm eine für ihn ungewohnte Handlung abverlangte. Er wollte, auch wenn es gegen den Drehbuchtext ging, erreichen, dass der Schauspieler nur aus dem ihm eigenen inneren Zwang agiert. [...] Er war allen, mit denen er zu tun hatte, sehr ans Herz gewachsen, und jeder empfand ihn als Freund und Künstler. Dass er anderer Nationalität war, trat dadurch ganz in den Hintergrund.«<sup>40</sup> Andernorts wird das gleichfalls wahrgenommen. Curt Riess hält ihn für einen charmanten, gescheiten, witzigen Mann, »zu dem die deutschen Künstler sofort Kontakt und Vertrauen gewinnen«, und bemerkt, »dass ein gewisses künstlerisches Niveau gehalten wird, ist das Verdienst Ilja Traubergs.«<sup>41</sup>

Manchmal aber sind alle Einfühlung und alles Reden umsonst. Trauberg enthält sich Anweisungen, weil er weiß: daraus wird erst recht nichts. Das ist bei **Quartett zu fünft** der Fall. »Wir alle, insbesondere Herr Trauberg, haben uns die größte Mühe gegeben, Herrn Lamprecht davon zu überzeugen, dass seine süßliche, romantische und etwas kitschige Auffassung des Stoffes falsch ist. Herr Trauberg hat sich größte Mühe gegeben, den Film in ein realistisches Fahrwasser zu bringen, aber leider verstand der Regisseur Lamprecht diese Winke nicht. So geschah es, dass der Film **Quartett zu fünft** ein schwacher Film wurde, ja wahrscheinlich der schwächste Film der im Jahre 1949 gezeigten DEFA-Filme.«<sup>42</sup> Die Dreharbeiten beginnen am 15. Oktober.

Gerhard Lamprecht besetzt die Rolle der Irene mit Lilo Meessen. Schauspielerin, die sie ist, wagt sie 1947 den Sprung zu mehr, trifft auf Rossellini in Berlin, be-



Ilja Trauberg und Produktionsleiter Adolf Fischer bei Dreharbeiten zu **Die Kuckucks** (Hans Deppe)

kommt von ihm die Rolle einer deutschen Emigrantin in **Germania anno zero (Deutschland im Jahre Null, 1948)**, Drehort in Cinecittà.<sup>43</sup> Im Auftrag ihres Vaters stellt sie in Rom eine Verbindung mit Palmiero Togliatti (PCI) her.<sup>44</sup> Ihr Vater Erich W. Gniffke, einst SPD-Funktionär, gehört als Sekretär für Organisations- und Personalpolitik und die Parteibetriebe Zentrag und Fundament GmbH zum Spitzenzirkel der SED. Bei der Gründung der DEFA-A.G. im November 1947 ist er neben Anton Ackermann Sprecher der deutschen Gesellschafter, Ackermann als ideologischer Pate der DEFA, Gniffke als finanzpolitischer. In dieser Rolle lernt Trauberg ihn kennen. Wann und wie er Tochter Lilo kennenlernt, ist nicht überliefert, zumindest hat es mit ihrem Vater nichts zu tun. Dass es zwischen beiden eine Beziehung gibt, wissen alle, wie tief sie geht, wissen allein die Götter.

Da passiert es.

Gniffke wechselt die Straßenseite, wie man in Berlin sagt. Ein Straßenwechsel kann dort bekanntlich zu einem Weltenwechsel werden, das hat der **Augenzeuge** (Nr. 13/1946) bereits in »Berlin – Shanghai« vorgeführt. Da ist es blanker Alliierten-Spaß. Jetzt trennt der Kalte Krieg die Welten. Gniffke legt am 28. Oktober 1948 alle Ämter nieder, tritt aus der SED aus, zieht in sein Haus in Zehlendorf, das inzwischen von den Meessens belegt ist, und lässt sich auch nach einem persönlichen Gespräch mit den Parteivorsitzenden nicht zu einer Rückkehr umstimmen.

Über Nacht wird aus der persönlichen eine politische Frage. Produktionsdirektor Dr. Wilkening ist



spätestens seit dem 2. November informiert<sup>45</sup> und veranlasst am 3. November den Stopp der Dreharbeiten und die Umbesetzung der Rolle von Lilo Meessen. Die geht an Inge Keller, von der bereits Probeaufnahmen vorliegen. Eduard Kubat, Produktionsleiter des Films, schreibt an Wilkening zur Begründung von Rollenumbesetzung und Neuaufnahmen: »Die Rolle der ›Irene‹, welche mit Frau Lilo Meessen besetzt war, musste aus politischen Gründen umbesetzt werden.«<sup>46</sup> Wilkening legt den Bleistift an und streicht als Erstes die Begründung der Gründe. Der letzte Dreh mit Lilo Meessen ist am 27. Oktober, der erste mit Inge Keller am 6. November. *Der Spiegel* mutmaßt, dass der Film nun völlig neu gedreht werden müsse, »ohne Lilo«, und die DEFA auf einem Verlust von mehreren Millionen D-Mark<sup>47</sup> sitzen bleibe. Tatsächlich werden die Filmarbeiten mit minimalem Zeitverzug und ohne finanzielle Verluste fortgeführt.<sup>48</sup> Lilo Meessen, nunmehr freie Schauspielerin, reaktiviert ihre italienischen Kontakte.

Trauberg wendet sich ganz der DEFA zu. Ihm ist darum zu tun, die Belegschaft enger an die Firma zu binden. Neugierde und Wissen sind ihm Schlüssel dafür. Auf »Anregung von Herrn Dir. Trauberg« beschließt der Vorstand: »Produktionsbeschlüsse und Stand der Produktion sollen in Zukunft der Belegschaft durch Aushang und Rundschreiben zur Kenntnis gegeben werden. Der Zweck dieser Maßnahme soll sein, eine größere Aktivierung sämtlicher Mitarbeiter zu erzielen.«<sup>49</sup>

Janka hält sich an Traubergs Privatissima nicht auf. Seine Haltung zu Trauberg passt in drei Sätze. Die sagen alles.

»Trauberg war Filmfachmann und ein ganz phantastischer Charakter – überhaupt keiner, der als Sieger nach Deutschland gekommen war, sondern als kulturvoller Mensch. Dymshitz, mit dem ich später eng befreundet war, und Trauberg wollten hier das machen, was sie in Russland nicht tun durften. Und da trafen wir uns.«<sup>50</sup>

### Schmelztiegel Berlin

»Berlin ist heute die internationalste Filmstadt der Welt. Die Welt-Filmproduktion gibt sich hier Rendezvous: russische, französische, amerikanische, englische Filme werden von den Beauftragten der Militärregierungen in loser Folge herausgebracht und in den vier Sektoren eingesetzt. Kaum eine Woche vergeht ohne Premiere, kein Monat ohne wenigstens einen Glanz- und Höhepunkt der Nonstop-Filmschau zwischen Havel und Spree. 52 Grad nördlich, 13 Grad östlich wurde so auch in der Filmgeographie der Welt eine wichtige Ortsbestimmung, zur Freude der ewig filmhungrigen und kinobegeisterten Berliner, die dankbar sind, einen so umfassenden und vielseitigen

Überblick über das internationale Filmschaffen zu bekommen.«<sup>51</sup>

Was für 1946/47 unlegbar gilt, dürfte sich 1948 etwas gelegt haben durch die sich ändernden Umstände. Traubergs Treffen mit Kollegen anderer Firmen, insbesondere ausländischer, sind nicht belegt, bleiben wohl auch hinter den kulturpolitischen Meetings der Offiziere von der SMAD qua Beruf zurück, aber es wird sie geben. Es ist nur ein kleiner Widerschein am internationalen Filmhimmel gegenüber den Vorjahren, aber doch ein Widerschein. Trauberg repräsentiert nicht die Besatzungsmacht wie Dymshitz, sondern die Filmmacht à la Eisenstein. Mit Klein-Klein ist auch da nichts zu gewinnen. Wo aber ist das Große, wie ist es zu gewinnen? Vielleicht kann er sogar seine Studien zum US-Film, die er 1926 mit Arbeiten über William Hart und David W. Griffith beginnt, wieder aufnehmen? Und auf seine Weise aufschließen zu Onkel Lev Milstein<sup>52</sup>, der vor dem Ersten Weltkrieg in die USA auswandert, beim Film landet und als Lewis Milestone zweimal den Oscar gewinnt, den ersten für *Two Arabian Knights (Die Schlachtenbummler, 1927)*, die zweiten – Film und Regie – für *All Quiet on the Western Front (Im Westen nichts Neues, 1930)* nach dem Roman von Erich Maria Remarque.

Von Anbeginn an apostrophiert die DEFA-Wochenschau die Gemeinsamkeiten der Alliierten. Wann immer Gelegenheit sich bietet, wird um Sympathie für alle Besatzungsmächte geworben. So normal es ist, dass der *Augenzeuge* zu Gast im RIAS ist (Nr. 36/1947), so normal ist es, dass die Berliner Philharmoniker unter Stabführung von John Bitter im Haus der Sowjet-Kultur auftreten (Nr. 90/1947). Und wird plötzlich unreal, als es 1948 ihm und ihnen von amerikanischer Seite unter sagt wird. Was den *Augenzeugen* veranlasst, die Philharmoniker zur »Sektorenkapelle« auszurufen. »Der Eiserner Vorhang – wer ließ ihn nieder?« (Nr. 126/1948)

DEFA-Vorstandskollegen erinnern sich noch lebhaft an William (Wilhelm) Dieterles Besuch im Club der Kulturschaffenden in der Jägerstraße im Oktober 1946. Dort hat der einstige deutsche, nun US-Regisseur gesagt: »Ich bin zu erschüttert, um viel zu sprechen – erschüttert von dem Gesicht des zertrümmerten Berlins – von den verhärmten Gesichtern der Menschen. Aber ich stehe wie vor einem Wunder vor der Leistung der Männer, die die Defa geschaffen haben, in so kurzer Zeit dieses Wunder vollbracht haben. [...] Schaffen Sie weiter in diesem Sinne, denn ich muss sagen, wenn ich noch einmal an eine deutsche Filmkunst glaube, so haben Sie mir diesen Glauben gegeben.«<sup>53</sup> Wunderbar für Trauberg, dass ihm von der anderen Ecke der Welt ein Kollege zugewachsen ist im selben Glauben an eine deutsche Filmkunst.

Trauberg muss auch ins Staunen gekommen sein, was unter den Augen der sowjetischen Militärverwaltung

möglich ist, und Genugtuung darüber empfinden. Ernst Busch ist ihm seit seiner Ankunft in Berlin ein Begriff. Neu wird ihm aber sein, dass dieser Mann die Lizenz der SMAD für den Musikverlag »Lied der Zeit« besitzt, in dem unter dem Label Amiga auch Jazz-Schallplatten herausgebracht werden. »1948, zu einer Zeit also, in der in westlichen Firmen der Jazz eher zurückhaltend behandelt wurde, machte Amiga bereits 24 Aufnahmen mit deutschen Jazzmusikern.«<sup>54</sup> Joachim-Ernst Berendt zufolge fängt der deutsche Nachkriegsjazz 1945 in Berlin an.<sup>55</sup> Den Auftritt von Rex Stewart & Band im Sommer 1948 lässt sich Trauberg sicher nicht entgehen. Warum ist das anzunehmen?

Trauberg hat ein Faible für Theater, Musik und Ballett, das weisen seine Musikfilme der 1930er-Jahre aus. Das schließt auch Jazz ein. Gerade hat Eddie Rosner<sup>56</sup>, der Berliner Swingleader, seine Polen-Tournee nach Kriegsbeginn abbrechen und in die UdSSR flüchten müssen, da nimmt ihn schon Trauberg mit einer Jazz-Version von Strauß' »Geschichten aus dem Wienerwald« in seinen gerade entstehenden Konzertfilm<sup>57</sup> auf, gleichsam *va banque*: Erst im darauffolgenden Jahr, 1941, kommt es zu Rosners Vorspiel vor Stalin in Sotschi, der daraufhin »für die nächste halbe Dekade einen Schirm der Sicherheit« ausbreitet. »Rosner [war] zwischen 1939 und 1946 der führende Jazzmusiker der UdSSR. Er war als Musiker und als Symbol ein Original. Mit Rosner erreichte die Swingmusik in der UdSSR ihren Höhepunkt.«<sup>58</sup> Gefolgt von jähem Absturz 1946 und Rosners Verbannung ins Lagerelend von Kolyma.

Was hat das mit Trauberg und seiner Rolle in Berlin zu tun? Es spricht von der Vielfalt und Vielgestalt seiner Interessen. Er kennt sie alle, die aus Ost und West nach Deutschland kommen und kamen, oder will sie kennenlernen. Was Dymshitz für die Kultur, ist Trauberg beim Film, mit einem Kulturhorizont und Interessenkreis, der in die Kulturexplosion dieser Nachkriegszeit passt. Damit steht er nicht über allen und allem. Er steht mittendrin.

Vor einem guten Monat hätte Trauberg Roberto Rossellini treffen können. Der ist zu Dreharbeiten für eine Geschichte aus dem Nachkriegsdeutschland in Berlin und voll des Lobes für die technische Unterstützung durch die DEFA.<sup>59</sup> Justament als Trauberg nach Berlin kommt, ist er wieder weg. Zwar hat er einen Vertragsentwurf über *Paisà, la voix humaine* (Paisà, 1946), *Roma città aperta* (Rom, offene Stadt, 1945) und *Germania anno zero* (Deutschland im Jahre Null, 1948) hinterlassen, aber da Sovexportfilm als DEFA-Filmhändler nicht einbezogen ist, ist der Vertrag nach der Lindemann-Pepper-Affäre obsolet.<sup>60</sup> Der Besuch hat auch so nachhaltigen Eindruck hinterlassen. Rossellini bei der DEFA! Warum nicht? Warum nicht davon träumen,

also daran denken, wenigstens eine Vorstellung sich davon machen, Dieterle oder Rossellini für die DEFA zu verpflichten?<sup>61</sup> Wenn es zu großen Schritten noch nicht reicht, machen es die kleinen.

Zum Beispiel Akkreditierungen der DEFA bei internationalen Veranstaltungen wie die von Heinz Jaworsky<sup>62</sup> als erstem DEFA-Kameramann bei den Olympischen Winterspielen im schweizerischen St. Moritz im Februar 1948 (*Der Augenzeuge*, Nr. 92-95/1948), der die Gelegenheit beim Schopfe packt und einen Zweitvertrag mit Paramount News abschließt.<sup>63</sup> Nicht allein der Auftritt in der Schweiz, auch der Mann selbst wird für Trauberg interessant. Was umgekehrt auch gilt: Im Oktober 1948 nimmt Jaworsky, kurz bevor er bei der DEFA aufhört und zu *Blick in die Welt* wechselt, der Wochenschau mit französischer Lizenz und Partner von *Les actualités françaises*, Trauberg zu den Dreharbeiten vom Fußballspiel Berlin - Hamburg ins Olympiastadion mit.

Jaworsky und Trauberg können auf Anhieb gut miteinander. Zum einen verbindet sie ihre Herkunft; ist es bei Jaworsky die jüdische Wiener Großmutter, so bei Trauberg die Odessaer Mischpoche. Dann das Ballett: Jaworsky ist mit der Ballerina Eva Ralf verheiratet und berühmt für die Ballett-Sujets in der DEFA-Wochenschau, Trauberg in erster Ehe mit der Primaballerina Olga Lipeschinskaja. Zum Dritten verbindet sie das Fliegen. Trauberg hat als Navigator in einer Bomberstaffel gedient,<sup>64</sup> Jaworsky als Kriegsberichterstatter Luftwaffe mit dem Ruf als »fliegender Kameramann«.<sup>65</sup> Als im Frühjahr 1947 das Oderbruch unter Wasser steht, klettert Jaworsky mit seiner Kamera in einen sowjetischen »Rata«-Doppeldecker, als wäre das sein Ding. Und ist es das nicht? (*Der Augenzeuge*, Nr. 49/1947) Sicherlich hat er auch Trauberg seine sowjetische Findelgeschichte erzählt: Bei Kriegsende fährt Jaworsky mit dem Fahrrad zur Kommandantur nach Kyritz, um den Russen seine Dienste anzubieten und ihnen seine Aufnahmen vom berüchtigten Todesmarsch der KZ-Häftlinge, der an seinem Haus vorbeigeführt wird und den er prompt dreht, in die Hand zu drücken. Ein weißhaariger General beruhigt ihn: Wenn er nur Filme gemacht habe und nur Mitglied der Wehrmacht gewesen sei, so sei das kein Verbrechen. Und überhaupt: »Wir werden dafür sorgen, dass die Filmindustrie in Deutschland sich phantastisch entwickeln wird. Im nächsten Jahr werden Sie so beschäftigt sein, wie Sie es sich jetzt kaum vorstellen können.« Jaworsky: Seine Worte in Gottes Ohr, obwohl der in Russland abgeschafft sei. »Ich hoffe, dass wir gute Freunde werden.« Am 1. Mai 1946 dreht er für den *Augenzeugen* auf der Kundgebung im Lustgarten, die sowjetische Kommandantur schaut von der Seite zu, darunter der genannte General. »Was



Olympiastadion Berlin, 1948: Heinz Jaworsky (links), Ilja Trauberg (rechts)

machen Sie denn hier? Ich kenne Sie doch! Sie sind doch der vom vergangenen Jahr! Damals habe ich Ihnen doch schon gesagt, Sie würden in einem Jahr sehr beschäftigt sein!» Und er ist stolz darauf, dass er recht gehabt hat.<sup>66</sup>

Nun also Trauberg als *Augenzeugen*-Reporter. Auch nicht schlecht. Eine andere Welt – und doch seine Welt. Jetzt. Hier.

### Nachwuchs im Werden

Wenn die frühe DEFA sich der »Alten« nicht angenommen hätte, hätte sie gleich wieder einpacken können. Kurt Maetzig: »Hätte man [...] in den vergangenen Jahren jedes Drehbuch, das nicht alle Ansprüche in künstlerischer und politischer Hinsicht erfüllte, von der Produktion ausgeschlossen, so wäre die gesamte finanzielle Basis der DEFA geschmälert worden, die DEFA wäre von einem gewinnbringenden Unternehmen zu einem Zuschussbetrieb geworden, und die Aussicht auf weitere gute Filme wäre auf das Äußerste vermindert worden.«<sup>67</sup>

Wenn die frühe DEFA sich der »Jungen« nicht angenommen hätte, hätte sie auch gleich wieder einpacken können. Albert Wilkening: »Es war bereits spürbar geworden, dass mit den »alten« Filmleuten Grenzen gesetzt waren, die nicht übersprungen werden konnten.«<sup>68</sup> Was heißt: Worauf warten? Selber machen! So haben sie 1945 mit dem Film-Aktiv angefangen. So fangen sie jetzt mit der Nachwuchspflege an.

Ein Haus wird entdeckt in der Mitte der Stadt, dessen Straßenfront zwar zerstört ist, im hinteren Teil des Gebäudes aber drei intakte Räume verbirgt: das ehemalige Niederländische Palais Unter den Linden 11. 1947 zieht die DEFA ein, zunächst mit ihrer Nachwuchsabteilung, die im Februar 1948 zum DEFA-Nachwuchsstudio wird.

Die Nachwuchsausbildung durch die DEFA selbst ist Traubergs Idee. Er profitiert von dem Jahr mit Eisenstein voller Analysen und Diskussionen und seiner Erfahrung bei der Einrichtung und Leitung des Studiotheaters von Mosfilm 1946. Mangels Alternativen ist es ein Muss für die DEFA, die Nachwuchspflege in die eigenen Hände zu nehmen, als Betriebsteil der DEFA sozusagen. Wie baut man so eine Schule auf? Was braucht es dazu? Es braucht Struktur, es braucht Dozenten, es braucht Praxis, zuallererst aber braucht es: Anfangen. Annoncen gehen hinaus, Bewerbungen kommen herein. Darunter ist auch Günter Reisch. »Die Prüfungskommission war das Absolute: Intendanten, Kritiker, Regisseure. Unter ihnen Herbert Ihering, Fritz Erpenbeck, Kurt Maetzig, Gerhard Lamprecht, Erich Engel.«<sup>69</sup> Und natürlich Trauberg.

Walter Beck hat einen Regiestudienplatz, der aber erst 1949 fällig wird. »Ich bitte darum, neben meiner Arbeit in der Schauspielklasse hospitieren zu dürfen. Man ist einverstanden. So nehme ich am Unterricht der Schauspielstudenten teil. Unter den Studenten sind Brigitte Krause, Brigitte Conrad, Kurt Liebenau, Kurt-Otto Fritsch, Waltraud Backmann, Lilo Walter, Walter Wystemp, Uwe-Jens Pape, Kurt Engelmann, Sonja Haacker, Elfie Dugal, Viola Schweitzer, Yvonne Merin und Karin von Dassel. Einige von ihnen werden später einer weiteren Öffentlichkeit als Schauspieler gut bekannt werden. In der später nachfolgenden Klasse werden unter anderen Werner Uschkurat, Konrad Petzold, Barbara Adolph und Karla Runkehl sein.«<sup>70</sup> Beck jedenfalls sieht sie in Maetzigs *Die Buntkarierten* wieder, wo beide Klassen als Komparsen eingestellt sind und drei aus ihnen erste »tragende Rollen« spielen: Brigitte Krause, Yvonne Merin und Kurt Liebenau. Auch wenn er Trauberg nie trifft oder sieht, weiß Beck: Er schuldet es Trau-

berg, dass ihm der Platz in der Regieausbildung sicher ist, und mit ihm Siegfried Hartmann, Werner Reinhold, Janos Veiczi, Karl-Ernst Schmidt, Inge Ewald, Johanna Simeth, Egon Monk, Egon Olessak, Hans Kubisch, Siegfried Menzel, Heinz Biber und Detlef Müller.<sup>71</sup>

Die Höhe des Einsatzes von Trauberg wird auch im Westen bemerkt. »Er begreift sehr wohl, dass das Problem des deutschen Films das Problem des Nachwuchses ist. Er übernimmt selbst die Leitung des DEFA-Nachwuchsstudio, wo in zweijährigen Kursen junge Menschen zwischen 17 und 23 Jahren ausgebildet werden.«<sup>72</sup>

Was immer Trauberg tut als Vorstand und Direktor – das Nachwuchsstudio gibt er nicht aus der Hand. Zur genauen Verfolgung der Diskurse und Dispute ist ihm Georgia Tanewa eine große Hilfe. Zwanzig Jahre jünger, spricht die gebürtige Bulgarin Polnisch, Russisch, Englisch und Deutsch. Ihr Schicksal trägt sie nicht vor sich her, aber Trauberg weiß davon: Tanewa wird 1941 in Auschwitz eingeliefert, dann ins Frauen-KZ Ravensbrück überstellt und beim Todesmarsch 1945 in Wesenberg befreit.<sup>73</sup> Das bleibt nicht ohne Eindruck. Sie ist bei der »Täglichen Rundschau« tätig und als Theaterreferentin im Haus der Sowjet-Kultur, wird zu Traubergs treuer Freundin Joujou<sup>74</sup> und hilft ihm wörtlich wie praktisch, das Deutsche und die Deutschen zu verstehen.

Trauberg definiert die DEFA als eine »demokratische Filmgesellschaft« und leitet daraus das Programm des Nachwuchsstudios ab. »Sie soll neue Kader bilden, die die ganze Kompliziertheit und den sozialen Sinn der neuen deutschen Filmkunst begreifen.« Auf den »sozialen Sinn« kommt er immer wieder zu sprechen, den er nicht als Slogan versteht, sondern als Praxis. Zum Beispiel, »Schülerräte zu bilden, die der Schulleitung eine Hilfe in allgemeinen sozialen u. a. Angelegenheiten leisten soll.«<sup>75</sup> Das System der Schauspielerausbildung stellt er sich in zwei Stufen vor, den Unterkurs für Sprachtechnik und Ausdrucksbewegung, den Oberkurs für die Arbeit an einer Gestalt. Der Schüler soll lernen, sich und die ihm gestellte Aufgabe selbst zu erkennen und die nötigen Ausdrucksmittel zu finden. Die Bindung der Ausbildung an die Bedingungen und Bedürfnisse der Filmproduktion sind für ihn ebenso unverzichtbar, wie der Einsatz der Filmleute zu dieser »außerordentlich wichtigen Arbeit.«<sup>76</sup> Davon sieht er selbst nicht ab. »Wir warteten auf seinen Unterricht, wir zählten die Tage und Stunden«, sagt einer der Schüler Traubergs.<sup>77</sup> Waltraud Backmann in der Schauspielklasse zählt sie ebenfalls. Mit Trauberg bekommt die russische Frage ein Menschengesicht. Ihren Freunden, für die sie die *Caprisnaja* ist, erzählt sie bis an ihr Lebensende die Geschichte ihrer ersten großen Liebe.

Das Studio Unter den Linden 11 kann bis 1950 gehalten werden, danach müssen alle raus aus dem Haus –



Unter den Linden 11, 1948

DEFA-Nachwuchsstudio, Deutscher Film-Verlag, Redaktion Bild und Ton –, weil das Gebäude enttrümmert und wiederhergestellt werden soll. »Die Übereignung der Filmstadt Babelsberg an die Regierung der DDR Mitte 1950 schuf die Möglichkeit, Räume dem Studio zur Verfügung zu stellen, die von der UFA für eine Filmakademie vorgesehen waren«, so Produktionsdirektor Dr. Wilkening. »Die technischen Voraussetzungen für einen systematischen Unterricht in allen Lehrgängen waren nunmehr gegeben. [...] Die zweite Forderung nach einem kontinuierlich tätigen, den neuen Aufgaben besser gerecht werdenden Lehrkörper war schwerer zu befriedigen.«<sup>78</sup> Gerhard Piens, bislang kommissarischer Leiter, führt das Studio in Babelsberg weiter, organisiert Besetzung der Fächer, Bestellung der Dozenten, Beschaffung der Honorarmittel, und bringt den ersten Jahrgang beider Klassen zum Abschluss. Die Aushändigung der Zeugnisse an die Schüler von Schauspiel und Regie ist gleichzeitig das Ende des DEFA-Nachwuchsstudios. Der zweite Versuch, dann von Staats wegen, führt 1954 zur Gründung der Deutschen Hochschule für Filmkunst, deren Erfolgskurs, nunmehr als Filmuniversität »Konrad Wolf«, bis heute anhält. An die erste große Projektion in die Zukunft, an den Anfang aller Anfänge, der sich mit dem Namen Trauberg verbindet, erinnert niemand und nichts.

### Der Rat der Götter

1947 findet der I.G.-Farben-Prozess statt als einer der Nachfolgeprozesse nach dem Nürnberger Prozess von 1945, der mit der Urteilsverkündung am 30. Juli 1948 endet. 13 Angeklagte, allesamt Großindustrielle und Konzernführer der I.G. Farben, werden wegen persönlicher Verantwortung im Rahmen des Konzerns für Bereicherung durch Plünderung und An-

eignung fremden industriellen Eigentums im In- und Ausland, Zwangsarbeit, Giftgasherstellung (Zyklon B), Menschenversuche in Konzentrationslagern, allesamt Kriegsverbrechen und Verbrechen gegen die Menschlichkeit, zu Gefängnisstrafen verurteilt.

Der Prozessverlauf findet seine Widerspiegelung in den Medien. Alle können das lesen und hören. Einer liest und hört es ganz besonders aufmerksam: der Schriftsteller Friedrich Wolf, einer der Gründerväter der DEFA. Sieht er doch die unheilvolle Verquickung von Wirtschaft und Politik geradezu mit Händen zu greifen. Ein dramatischer Fall, also ein Fall für den Dramatiker. Wolf findet einen Gleichgesinnten, den Remigranten Philipp Gecht, der zugängliches Material gesammelt und das Buch des US-Amerikaners Richard Sasuly »IG Farben« (1947)<sup>79</sup> beschafft hat. Eine Ideenskizze landet auf dem Schreibtisch von Chefdramaturg Wolff von Gordon, der sie gleich an die Ressortchefs und, nach Sitte des Hauses, an Walter Janka weiterreicht. »Wir machten dann Sitzungen mit allen Beteiligten – vom Regisseur über den Kameramann und natürlich mit Maetzig und Trauberg. [...] In den anderthalb Jahren meiner DEFA-Zeit spielten sich alle Buchentscheidungen im Wesentlichen in meinem Zimmer ab.«<sup>80</sup> Alle geben ihr OK, und von Gordon stellt den Film in den Thematischen Plan für 1949 ein. »In spannender Form werden nach dem Aktenmaterial interessante Tatsachen wahrheitsgemäß in ihrer Bedeutung klargelegt, und wir werden sehen, dass das Glück des Einzelnen wie das Schicksal des ganzen Volkes unerbittlich den wirtschaftlichen Interessen eines Konzerns untergeordnet wird.«<sup>81</sup>

Trauberg sieht die Chance seines Lebens und wirft den Hut in den Ring: Das soll sein Film werden. Sein deutscher Film. Sein DEFA-Film. Natürlich wirft das Probleme auf. Erst hat Maetzig um schöpferischen Urlaub gebeten, um *Die Buntkarierten* zu drehen, nun soll Trauberg mit »I.G. Farben« folgen: Wer wird die künstlerische Leitung der DEFA übernehmen? Sind Probleme nicht dazu da, gelöst zu werden? Erst mal sind Wolf und Gecht mit dem Drehbuch dran, was aber schon die Beteiligung des Regisseurs, also Traubergs, erforderlich macht.

Friedrich Wolfs Name und Rang werden Trauberg nicht fremd sein. Auch wenn er die Aufführung von Wolfs »Matrosen von Cattaro« 1936 am Großen Dramatischen Theater in Leningrad in der Inszenierung von Alexej Diki und B. T. Tamarinow nicht gesehen haben mag, ist das Stück in der Bearbeitung von Wsewolod Wischnewski seit 1931 dauerhaft im Repertoire der Sowjettheater und die erste am Moskauer Proletkult-Theater. Wolf: »Das ist sehr gut, da dieses Theater wie künstlerisch, so auch politisch auf der Höhe steht. Die eigentlichen Gründer des Theaters waren Eisen-

stein und Tretjakow – damit ist wohl genug gesagt.«<sup>82</sup> Genug gesagt in diesem Zusammenhang ist wohl auch, dass Friedrich Wolf 1928 die Südgruppe des Volksfilmverbandes in Stuttgart mit einer Klubvorführung von Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* gründet. Tretjakow zumal stellt ihm ein treffliches Zeugnis aus, ein Wunder, wenn Trauberg das nicht kennt: »Wolf schreibt [...] mit ungewöhnlich leichter Hand und impulsiv. Er hat das Gespür eines echten Zeitungsmannes. Von fern schon errät er, welches Thema in der Luft liegt und auf die Tagesordnung drängt. Zur Feder gegriffen und an die Arbeit! – schon ist sie fertig. Man kann darüber streiten, wie tiefgründig sie ist und wie eigenartig, unbestritten bleibt jedoch stets, dass sie zur rechten Zeit kommt, dass sie zeitgemäß, temperamentvoll und talentiert gemacht ist. Wolf ist Dramatiker und Publizist, Dramatiker und Reporter, ja eher sogar Feuilletonist als Reporter. [...] Gerade bei der Zeitungsarbeit spürt er stets gut den dramaturgischen Wert einer Sensation, die Originalität einer Episode.«<sup>83</sup> Und Trauberg muss *Professor Mamlok* (*Professor Mamlock*, 1938) kennen in der Verfilmung von Herbert Rappaport bei Lenfilm, »seinem« Studio. Das passt also schon mal alles.

In Berlin hängen sie inzwischen bis ins Familiäre zusammen: Wolfs Sohn Konrad, demobilisierter Oberleutnant, Kulturreferent in Sachsen-Anhalt, Mitarbeiter in Mosjakows Haus der Kultur der Sowjetunion, sucht seinen Weg in die Zukunft. »Sie fragten, bohrten, mein Vater, Ilja Trauberg, der sowjetische Filmregisseur bei der DEFA.«<sup>84</sup> Wolf möchte zum Film. Aber wie es anstellen? Noch ist er ja Russe. Trauberg rät ihm, sich am Moskauer Filminstitut zu bewerben.<sup>85</sup> Konrad Wolf besteht die Aufnahmeprüfung und beginnt in Grigori Alexandrows Regieklasse seinen Weg in die Filmgeschichte.

Ende November 1948 legt Friedrich Wolf ein Treatment vor, die Vorstufe zum Drehbuch. Da hatte der Film bereits seinen Titel: *Der Rat der Götter*. An Trauberg schreibt er: »Dieser Film verlangt entsprechend dem Inhalt eine besondere Konzeption der Form. ›Der Rat der Götter‹ ... es ist – wie bereits besprochen – fast eine Gliederung wie in Homers ›Ilias‹, natürlich mit neuen Gegenspielern. Aber dennoch drei Ebenen: Oben noch die scheinbar unanfechtbaren Olympischen Götter, auf der nächsten tieferen Ebene die mittleren Halbgötter, OKWs, Abteilungsleiter, ›Wissenschaftler‹ und unten die Masse der Ausgebeuteten-Kämpfenden, die Millionen, aus denen sich dann Onkel Karl, Katrin, pp loslösen. Dabei ist der Film ein Entlarvungsfilm der IG F[arben], der ›Götter‹, keiner der revoltierenden Arbeiter. Thema: Entlarvung des Geheimnisses des Krieges!« Zu Traubergs Trost fügt er hinzu, das sei die erste Fassung in ganzer Fülle; ein



60. Geburtstag Friedrich Wolfs am 23.12.1948  
v. l. n. r.: Paul Wandel, Alexander Dymshitz,  
Johannes R. Becher und Friedrich Wolf im Kulturbund

Drittel könne ganz sicher noch gestrichen werden.  
»Dies vorerst in Eile!«<sup>86</sup>

Friedrich Wolf ist, bei allen Tugenden, die Tretjakow ihm zuschreibt, ein erzählender Filmautor. Also einer, der eine konfliktreiche Geschichte interessant aufzuschreiben vermag, die hernach nur noch »verfilmt« zu werden braucht, auch wenn, wie Wolf einräumt, die Kinokunst »kein fotografiertes Theater« sei.<sup>87</sup> Das macht den Unterschied zur Generation Trauberg, die eine Geschichte vom Film her denkt. Wolf äußert bei einem anderen, späteren Filmstoff, ein Regisseur müsse mit poetischem Herzen an den Stoff herangehen, »ein Dowschenko mit Eisensteinschem Nerv. Veni, creator spiritus!« [Komm, schöpferischer Geist!]<sup>88</sup> Da ist sie wieder, die geheimnisvolle Formel. Nun also Trauberg. Der würde, wenn nicht eine intellektuelle, so doch intelligente Verdichtung suchen, die dem Bild, der Szene, der Sequenz, dem Vorgang den Vorrang gibt. Das, im Falle von »I.G. Farben«, würde nicht nur eine hoch spannende Filmarbeit ergeben, sondern, gleich Staudtes DEFA-Erstling *Die Mörder sind unter uns*, einen programmatischen Film in Bild und Form, Idee und Stil, wie einst die berühmten »Russenfilme« in ihrer neuartigen Filmsprache.

Wie Film die Erwartungen des Publikums bedient und, im Rahmen seines Plots, Analyse betreibt, dafür eine Sprache findet und, wenn der Stoff neu, das Thema wichtig ist, die Filmsprache als eine neue und wichtige vorantreibt, ist die Frage, die es zu lösen gilt. Das ist mehr als eine Stilfrage, aber es ist auch eine Frage des Stils oder von Stilen, die das Ganze befördern oder behindern. Die Konzern-Ebene darf weder zur Schablone ihrer selbst, noch vermenschelt werden; das Einziehen von »Volk« als Erzählgeschichte eines

wissenden Onkels widerspricht dem Stil des Filmes: Was oben Fakten-Film ist, kann unten schlecht Sozio-Fabel sein.

Der Film ist im Programm. Noch in der ersten Dezemberwoche 1948 geht von Wolf die nächste Fassung an Trauberg. Als Friedrich Wolf am 23. Dezember 1948 seinen 60. Geburtstag begeht, ist Trauberg nicht unter den Gratulanten. Sein Leben hat 14 Tage zuvor ein Ende gefunden. Davon wird im nächsten Kapitel die Rede sein. Jetzt steht nur die Frage: Welcher Regisseur übernimmt den Film? Die erste Anfrage geht an Erich Engel.<sup>89</sup> Doch der hat sich gerade auf Hauptmanns *Biberpelz* (1949) eingelassen, eine sichere Bank im Auslieferungsplan der DEFA. Bleibt Kurt Maetzig, der mit den *Buntkarierten* (1949) gut im Rennen liegt. Kurzfristig übernimmt er den Film und drehte ihn zügig ab, was angesichts der Massenszenen und einer Filmlänge von über 3.000 Metern nicht einfach ist. Einsparungen, wie die Verkürzung der Schlusssequenzen, sollen den Film verbilligen, also billig machen. So ist Weltqualität nicht zu erreichen. Maetzig ist sich des Dilemmas bewusst. »Ich darf noch einmal daran erinnern, dass [...] allseitige Übereinkunft darüber bestand, dass dieser Film nur zum Erfolg geführt werden kann, wenn er groß inszeniert wird und wenn alle Wirkungsmöglichkeiten, die das Buch bietet, durch die Inszenierung, den Bau und die Fotografie voll erschöpft werden.«<sup>90</sup>

Wie hätte der »I.G. Farben«-Film von Trauberg ausgesehen? So hypothetisch die Frage ist, so klar steht Trauberg die Arbeitsaufgabe für jeglichen neuen Film seit *Oktober* vor Augen: »Im *Potemkin* brachen sich Keimlinge neuer – tatsächlich neuer, nicht nur zeitbedingter – Wörter zaghaft zum Licht durch, blieben aber in der vollendeten und glänzend gesetzmäßigen Filmkomposition des *Potemkin* unbemerkt, in einem Film, der insgesamt einen Schlusspunkt darstellt. In dieser Richtung wird auch in Zukunft niemand mehr etwas Besseres schreiben. *Oktober* eröffnet der sowjetischen – gerade der sowjetischen – Filmkunst neue Wege. Er ist ein Preiskurant neuer Verfahrensweisen des Filmschaffens. Ein unerschöpflicher Fundus von Form- und Ideenströmungen, auf denen man nur in eine einzige Richtung schwimmen kann – nach vorn.«<sup>91</sup> Eisenstein seinerseits ahnt: »Die Wahrheit liegt bei einem Dritten. Beim Nicht-Spielfilm. Beim Film jenseits von Spiel- und Dokumentarfilm. Bei einem Film, der auf seinen eigenen Füßen steht, der seine eigene – zugegebenermaßen noch undefinierte – Terminologie hat.«<sup>92</sup>

In diese Kerbe haut Janka, ohne von der Eisensteinischen Volte zu wissen. Ihm sind die Milieuschilderungen primitiv und überflüssig, sie verhinderten den Zugang zum Thema eher, als dass sie ihn beförderten. »Ob der Herr X ein chinesisches Zimmer besaß,

ist völlig unwichtig. Was man zeigen sollte, sind z. B. die internationale Versippung und die Intrigen, welche im Kriege ihren Kombinationspunkt finden.« Der Film müsse viel mehr Dokumentar- als Unterhaltungsfilm sein, was eine spannende und dramatische Handlung nicht ausschliesse.<sup>93</sup> An diesem Punkt hätte er sich mit Trauberg getroffen, wie beide auch schon bei anderen Gelegenheiten nahe beieinander waren. Aber die Sache ist durch. Die Zeit der Reifung, für die Janka plädiert, ist abgelaufen. Maetzig's Fassung ist aller Ehren wert. Ein Weltfilm über den Weltkonzern ist *Der Rat der Götter* nicht geworden. Janka verlässt im Juni 1949 die DEFA. Trauberg schaut vom Filmhimmel zu.

Eisensteins Geist kommt nicht über die DEFA.

### Die Tode des Ilja Sacharowitsch

Am 8. Dezember 1948 verstirbt Ilja Trauberg urplötzlich. Die Betroffenheit ist allgemein, ist er doch noch die Tage zuvor frisch und lebendig unter ihnen gewesen. »Ein Herzschlag rief ihn plötzlich ab« zeigt die »Tägliche Rundschau« mit der Unterschrift von Klering, Janka, Maetzig und Wolkenstein an.<sup>94</sup> Es passiert oft Seltsames im Menschenleben, aber das kann es nicht gewesen sein. Die Belegschaft ist in Aufregung. Was ist passiert?

Zur Autopsie wird Trauberg ins SMA-Krankenhaus gebracht. »Dort sah ihn von den Deutschen nur noch einer: Dr. Wilkening, der sich nach seinem Befinden erkundigen wollte und durch Zufall in das Zimmer geriet, in dem Trauberg aufgebahrt lag. Er sah das bläulich verfärbte Gesicht des Toten und eine mit Schminke überzogene Wunde an dessen linker Schläfe - war er beim Fallen an einer Tischkante aufgeschlagen oder was sonst mochte das bedeuten? -, als ein Russe hereinkam, erschrak und ihn rasch hinausführte.«<sup>95</sup>

Hier ist nicht der Ort, ein Urteil über die rechtsmedizinische Untersuchung zu geben,<sup>96</sup> so wenig wie über Aussagen von dritter Seite. Über den Ort des Geschehens, die Wohnung von Hans Klering, sowie über Anlass und Zeitpunkt existieren sich widersprechende Darstellungen, die weder geprüft noch zu Protokoll genommen werden. Mit Verzögerung kommen Gerüchte in Umlauf oder werden Gerüchte in Umlauf gebracht, auf die man keinen Pfennig setzen kann.<sup>97</sup>

Merkwürdigerweise wird auf der Alkoholfrage herumgeritten, obwohl bekannt ist und bezeugt, dass Trauberg nicht trinkt.<sup>98</sup> Das nimmt 1927 seinen Anfang bei *Oktober*, wo weder Eisenstein trinkt, noch einer seiner »Eisernen Fünf«. »Wir trinken nicht und wir rauchen nicht. Unsere Arbeit gibt uns Anregung und Aufregung genug.«<sup>99</sup> Trauberg folgt ihnen darin. Ihm ist fremd, was man später einen *Playboy* nennen wird, auch wenn und weil er auf gepflegtes Äußeres Wert legt.<sup>100</sup> Er ist ein, wie es im Russischen heißt, *sdershannyj tschelowek*:

beherrscht, zurückhaltend, reserviert. Auch hat Trauberg gar keine Zeit zu feuchtfröhlichem Leben. Schon Ende November sagt er beim DEFA-Autorenlehrgang, den er im September 1948 selbst aus der Taufe gehoben hat,<sup>101</sup> einen Vortrag wegen Überarbeitung ab. Anfang Dezember dann Wolfs »I.G. Farben«-Treatment. Mit dem Film wird es ernst. Tag und Nacht hat er nun damit zu tun. Geht aber nicht Tag und Nacht, weil die Zensurbestätigung zur neuen Drehfassung von *Quartett zu fünf* soeben eingetroffen ist und umgesetzt werden und die nächste Vorstandssitzung vorbereitet werden muss und so weiter und so fort.

Traubergs Besuch bei Klering wiederum ist nichts Besonderes. Sie treffen sich öfter in seiner Wohnung zu Besprechungen.<sup>102</sup> Kennen sie sich doch seit 1934/35, als Trauberg ihn mit einer Rolle in *God dewjatnadzaty (Das Jahr 19)*<sup>103</sup> besetzt. Als sie sich nach langer Zeit im November 1947 in Berlin wiedersehen, fallen sie sich in die Arme. Zeitzeuge Karl Hans Bergmann macht daraus ein Bohei.<sup>104</sup> In Wirklichkeit spielt die Geschichte Zufall und führt zu neuen Rollenbesetzungen. Daraus wächst nicht gleich Freundschaft, aber Vertrauen. Was nützlich ist; Klering ist Vorstandsvorsitzender, Trauberg Vertreter der Mehrheitseigner. Gleichwohl ist ihr Verhältnis nicht ungetrübt, weil Trauberg die familiären Verhältnisse im Hause Klering nicht verborgen bleiben, dessen russische Frau von den Eskapaden ihres Mannes genug hat und zurück nach Hause will.

Klering kommt 1931 mit »Kolonne Links«<sup>105</sup> in die Sowjetunion, bleibt dort und macht sich als Schauspieler in sowjetischen Filmen einen Namen. 1934 nimmt er nach üblichem Brauch die sowjetische Staatsbürgerschaft an. Vielleicht nimmt er auch noch anderes an, wie vermutet und behauptet wird, ohne dass es belegt werden kann. Weiß er etwas, das für Trauberg von Bedeutung ist und von dem er ihn in Kenntnis setzen will? Dymshitz findet, Klering sei in Wirklichkeit sowjetischer Schauspieler, und folgert: »Er arbeitet für uns hier als Deutscher.«<sup>106</sup> 1949 in seine Wahlheimat zurückberufen, kommt er erst 1950 in die nunmehr Deutsche Demokratische Republik, wo er eingebürgert wird und einen deutschen Pass bekommt.

Eine Bestätigung, dass da »etwas läuft«, beweist die Januar-Sitzung 1949 bei Sovexport in Moskau.<sup>107</sup> Hohe Ausgaben und geringe Einnahmen für die sowjetische Seite der A.G. sowie Unordnung in der Rechnungsführung werden Trauberg zugeschrieben. Zu Unrecht, denn Trauberg hat gerade deswegen den Finanzökonom Dolgopolow zur Aufklärung aus dem Askania-Haus in die DEFA geholt.<sup>108</sup> Der Hauptvorwurf indes, wonach Trauberg sich zum Handlanger der Deutschen gemacht, also die Führung aus der Hand gegeben habe, ist für einen Sowjetbürger die größte Schmähung. Unbedacht bleibt, dass die Neuordnung



Hans Klering (links hinten im Bild) beim Katafalk  
(*Der Augenzeuge*, Nr. 136/1948)

der DEFA-Verhältnisse von den deutschen Eignern und Vorständen ausgegangen und von Moskauer Instanzen gebilligt worden ist. Das Dilemma: Den Deutschen ist Trauberg willkommen, Moskau hingegen verlängert seinen Aufenthalt hier nicht und bestätigt auch nicht die Regie-Übernahme im Folgejahr.

Traubergs Antritt in Deutschland steht von Anfang an unter keinem guten Stern: Aufkündigung des Zusammenhalts der Alliierten, Beginn des Kalten Krieges, Einbindung der Deutschen in die Ost-West-Lager. 1948 dreht sich der Wind. Was zuvor ein Verdienst ist, Begegnung und Austausch mit alliierten Partnern, ist jetzt ein Vergehen, zumindest ist es grenzwertig; Besuche in den anderen Sektoren von Berlin, Zeitungskauf, gar Abonnements, Rundfunk (Stimme Amerikas, BBC) und Filmbesuch werden schärfer beobachtet, die Lektüre der Schriften von und über Stalin und sein Hochleben, im Unterschied zu den Jahren 1945 bis 1947, wird zur Pflicht,<sup>109</sup> und der Chef vom Askania-Haus offenbart sich als eiserner Stalinist.<sup>110</sup> Kann Eisenstein 1928 noch frohgemut bekennen, ein »Westler«<sup>111</sup> zu sein und sich aufmachen zu seiner dreijährigen Welttour über Deutschland und Frankreich in die USA und Mexiko, bleibt das zwei Jahrzehnte später für Trauberg ein Traum, auch wenn und gerade weil er nur einen Schritt weit davor steht – weil jeder Schritt weiter Verrat ist, ein Wort, das Eisenstein weder kannte noch verstanden hätte, und das auf ihn nicht bezogen worden wäre. Trauberg weiß: Ein Stein, einmal losgetreten, rollt auf seine Weise. Das »Kosmopolitismus«-Verdikt in den Beschlüssen des ZK der KPdSU zu Fragen von Literatur und Kunst 1946 bringt seinen

Bruder Leonid<sup>112</sup> zwar nicht ins Lager, stellt ihn aber ins kulturelle und gesellschaftliche Abseits. Das erlebt Ilja Trauberg noch in Moskau. Nach der Attacke auf Sergej Eisenstein wegen »Formalismus« in *Iwan Grosny (Iwan der Schreckliche, 1945)*<sup>113</sup>, der ein Jahr zuvor für Teil I noch mit dem Stalinpreis ausgezeichnet wird, halten alle den Atem an. Die ist am schlimmsten. Nach drei Infarkten gibt Eisensteins Herz auf.

Traubergs bitteres Ende bleibt unaufgeklärt. Sein Tod ist kein Fatum der Natur, sondern der Geschichte.

Hans Klering, Plauderer vor dem Herrn, Schauspieler seiner selbst, hüllt sich zeitlebens in Schweigen, sobald die Sprache auf die alte Sache kommt. 1986 feiern wir in der Babelsberger »Blankschramme« den Jahrestag der DEFA-Gründung. Alle freuen sich, dass Klering der Einladung gefolgt und unter uns ist; immerhin zählt er schon achtzig Lenze. Natürlich fragt ihn einer um den anderen, was denn »damals«, 1948, mit Trauberg passiert sei, und natürlich ziehen sich seine Lippen zu einem fein lächelnden Strich und bleiben geschlossen, wie bisher. Sicher denkt dieser und jener von uns, ob zu Recht oder zu Unrecht, an Dienste, denen gegenüber er zum Schweigen verpflichtet ist. Wenn ja, folgt er darin allen jenen, von denen man das wusste oder vermutete oder erfuhr, wie bei Hans Rodenberg, SU-Emigrant und Produktionschef von Meschrabpom-Film, der auch erst 1985 einen Einblick in jenes fest verschlossene Inventar jener Generation erlaubt, in deren Biografien »Kriegsjahre [...] dreifach, Personenkult fünffach« zählen.<sup>114</sup>

Der Sarg mit Traubergs Leichnam wird aus dem SMA-Krankenhaus zum Katafalk getragen. Einer der Träger ist Hans Klering, und er trägt sichtlich schwer daran. *Der Augenzeuge* hält es in der letzten regulären Ausgabe des Jahres fest (Nr.136/1948). Nach Einäscherung im Krematorium Baumschulenweg unter Anwesenheit von Vertretern von Sovexportfilm, der Hauptverwaltung für das sowjetische Vermögen im Ausland, der SMA-Informationsverwaltung und der DEFA wird die Urne nach Leningrad überstellt und auf dem Preobraschenski-Friedhof ins Grab gesenkt.

Das Haus der Kultur der Sowjetunion in Berlin beschließt das Jahr 1948 mit Ilja Traubergs Film *Der blaue Express*.<sup>115</sup>

Dann wird es still um Trauberg. Sein Name verschwindet aus den Registern. Als wäre er nie hier gewesen. ■

## Dank

Dank an Walter Beck für Hinweise zu Zeitgeschichte und Nachwuchsstudio und an Linda Matern, Bildschön Filmproduktion, für Diskussion und Dokumente zur Trauberg-Biografie – nebst Erfolg für den Film *Ghost Train* in der Regie von Traubergs Enkeltochter Darja Chrenowa.



---

---

## Gruß an Ilja Trauberg von Günther Weisenborn

Durch einen Telefonapparat, der in meinem Hotelzimmer steht, höre ich eine Stimme aus dem fernen Berlin. Diese Stimme zögert einen Augenblick, und dann teilt sie mit, daß Ilja Trauberg einem Herzschlag erlegen sei. Freunde, dieser Tod trifft uns besonders hart. Diese blauen, dunklen Augen sahen mehr als unsere, es waren Filmaugen. Ilja Trauberg war ein junger und in Sowjetrußland sehr bekannter Filmregisseur, der in der Produktionsleitung der DEFA saß, und dem das deutsche Filmpublikum viel verdankt. Er war einer der besten Kenner aller dramaturgischen Geheimwissenschaften, er war ein Meister der Analyse, er zerlegte ein Drehbuch, er tranchierte es direkt, und er konnte in Regiebesprechungen wundervoll fragen. Es waren gezielte Fragen, meist eine Fragenkette, die in einer gleichgültigen Äußerlichkeit des Films begann und die im Herzen des Drehbuches endete. Ein unermüdlicher Frager, warmblütig und zäh, äußerst klug und dabei von einem Takt, der nie einen Autor verletzte. Ein leiser Mensch, lang, schlank und schön, von einer Gepflegtheit seiner Gedanken, die uns immer wieder erstaunte.

Für uns, Freunde, war er nicht der künstlerische Vertreter einer Siegermacht, der anordnete, für uns war er absolut unseresgleichen, ein Kamerad und Künstler, der sich ganz in unsere deutsche Mentalität hineinfand und sie achtete. Ich werde nicht vergessen, wie erstaunt ich stets war, wenn er im Vorführraum ein Urteil über einen abgelaufenen Film abgab. Es waren sonderbare, erregende Sätze von einer großen Originalität, die er aussprach, Sätze, die uns bewiesen, wie ein Mensch, der „drüben“ aufgewachsen ist, denkt; Urteile, die mit der Präzision eines Scharfschützen geliefert wurden, die stimmten, und über die sofort heftig diskutiert wurde. Ich war stets begierig auf diese Urteile, weil sie stets neuartig, aufregend waren und aus einem Blickwinkel kamen, der einer anderen Welt zugehörte, einer neuen Welt.

Es gibt Bolschewiken vielfacher Artung, es sind Menschen wie Du und ich. Ilja Trauberg war ein Mensch wie Du und ich. Er ist gestorben. Einer der saubersten, liebenswertesten Künstler und Kameraden des deutschen Films, vor dem ich tief den Hut ziehe.

- 1 Über das Kino in Deutschland, Sowjetski ekran 3/1926, in: apropos: Film 2004, S. 229-233.
- 2 Viktor Schklowski: Eisenstein. Romanbiographie, Berlin 1986, S. 166.
- 3 Georges Sadoul: Geschichte der Filmkunst (Paris 1963), Wien 1966, S. 189; *Der blaue Express*: Originaltitel *Goluboi ekspres*, 1929.
- 4 Ulrich Gregor, Enno Patalas: Geschichte des Films, Gütersloh 1962, S. 120.
- 5 Georges Sadoul: Geschichte der Filmkunst, a. a. O., S. 310-311.
- 6 Ilja Trauberg, Rede im Haus der Sowjet-Kultur, 27.2.1948, BArch DR 117/21818.
- 7 Ebd.
- 8 Ebd.
- 9 Wilhelm Pieck, Bericht, November 1947, BArch NL 36/656.
- 10 Wilhelm Meißner, Aktennotiz, 20.5.1948, BArch DY 30/IV 2/22/61.
- 11 Ebd.
- 12 Zit. in: Walter Janka: Spuren eines Lebens, Reinbek b. Hamburg 1992, S. 216.
- 13 SED-Zentralsekretariat, Beschluss, 13.5.1948, BArch DY 30/IV 2/2.1/260.
- 14 Walter Janka, in: Spur der Filme, Berlin 2006, S. 52.
- 15 Wolfgang Schivelbusch: Vor dem Vorhang, Berlin 1995, S. 262.
- 16 Pieck/Grotewohl/Ackermann an das ZK der KPdSU/Suslow, 23.10.1948, BArch DY 30/IV 2/4/278.
- 17 Niels Horst: Eigentlich müsste sie SOFA heißen ..., Sie, 12.6.1949.
- 18 Vgl. Christiane Mückenberger: »Sie sehen selbst ...«, Marburg 1994, S. 187ff.
- 19 Vgl. Entwurf zum [Arbeits-]Vertrag, dt./russ., 1948, BArch DR 117/21818.
- 20 Ilja Trauberg, Vortrag über das Filmwesen in der SU, BArch DR 117/21818.
- 21 Albert Wilkening: Geschichte der DEFA von 1945-1950, o. O., o. J. (Babelsberg 1981), S. 93-94.
- 22 Sovexport-DEFA, 2.7./6.7.1948, BArch DY 30/IV 2/22/61.
- 23 Alexander Ussolzew an Ilja Trauberg, 3.3.1948, BArch DR 117/v.S 438.
- 24 Sovexportfilm, BArch DR 117/v.S 438.
- 25 6. Aufsichtsratssitzung, 28.2.1948, BArch DR 117/21733.
- 26 Vgl.: Protokolle 47.-49. Vorstandssitzung, 2.-19.10.1948, BArch DR 117/21717.
- 27 Einverständnis mit AZ-Preiserhöhung, 19.1.1948; Vertragserhöhung, 15.11.1948, BArch DR 117/v.S 438.
- 28 Protokoll 49. Vorstandssitzung, 19.10.1948, BArch DR 117/21717.
- 29 Protokoll 15. Vorstandssitzung, 17.2.1948, BArch DR 117/21717.
- 30 Kurt Maetzig an Erich Walter Gniffke, 13.2.1948, BArch DY 30/IV 2/9.06/205.
- 31 Ilja Trauberg an DWK/HV Finanzen, 12.11.1948, BArch DR 117/21801.
- 32 Protokoll 48. Vorstandssitzung, 5.10.48, BArch DR 117/v.S 151.
- 33 A/O: Akzionernoje obschtschestwo - russisch für A.G.
- 34 Sowjetische Militärkommandatura Berlin an DEFA, 27.10.1948, BArch DR 117/v.S 444.
- 35 Sowjetische Militärkommandatura/Finanzabt. an Deutsche Treuhandabteilung ..., 22.11.1948, BArch DR 117/v.S 444.
- 36 I. Prut: Moj drug Ilja Trauberg (Mein Freund I. T.), Iskusstvo kino, 12/1981, S. 74, russ.
- 37 Curt Riess: Dunkelmänner im Jupiterlicht., Echo der Woche, 10.6.1949.
- 38 Vgl. Günter Jordan: Unbekannter Ivens, Berlin 2018, S. 182-188.
- 39 *My shdjom was s pobedoj* (dt.: Wir erwarten euch zum Sieg, 1941).
- 40 Albert Wilkening, a. a. O., S. 93-94.
- 41 Curt Riess: Dunkelmänner im Jupiterlicht, Echo der Woche, 10.6.1949.
- 42 Kurt Maetzig: Filmarbeit, Berlin 1987, S. 214.
- 43 Lilo Meesen (sic!), Neue Filmwelt, 3/1948, S. 15.
- 44 Diplomaten der Zukunft, Der Spiegel, 4.12.1948, S. 6; PCI: Kommunistische Partei Italiens (Partito Comunista d'Italia).
- 45 *Quartett zu fünf*, Produktionsakte, Teil 4, BArch DR 117/38522.
- 46 Eduard Kubat an Albert Wilkening, Produktionsakte, Teil 4, BArch DR 117/38522.
- 47 Erich W. Gniffke, Der Spiegel Nr. 48, 26.11.1948, S. 18; DM ist im Osten seit der separaten Währungsreform von 1948 kein Zahlungsmittel.
- 48 Vgl. Kosten der Umbesetzung, BArch DR 117/38522; Tagesberichte, BArch DR 117/32522; Dekadenberichte, BArch DR 117/53110; Schlussbericht, BArch DR 117/33490.
- 49 Protokoll 44. Vorstandssitzung, 19.11.1948, BArch DR 117/33490.
- 50 Walter Janka, in: Spur der Filme, a. a. O.
- 51 FILM-Rendezvous, Neue Filmwelt, 3/1947, S. 18-19.
- 52 Hinweis von Linda Matern, Bildschön Filmproduktion.
- 53 W. Dieterle, 5. Oktober 1946, BArch DR 117/21811.
- 54 Vgl. Rainer Bratfisch (Hg.): Freie Töne. Die Jazzszene in der DDR, Berlin 2005, S. 221-222.
- 55 Ebd., S. 20.
- 56 Vgl. Der Zar mit der goldenen Trompete. Die Geschichte des Jazzmusikers Eddie Rosner von Otto Langels, Audio CD, rbb media 2005.
- 57 *Konzert-wals* (dt.: Konzert-Walzer, Ilja Trauberg, 1940). Sowjetische Spielfilme. Annotierter Katalog, Moskau 1961, S. 232-233, russ.
- 58 S. Frederick Starr, Red and hot. Jazz in Rußland 1917-1990, Wien 1990, S. 1963
- 59 Vgl. K. H. Bergmann: Der Schlaf vor dem Erwachen: Stationen der Jahre 1931-1949, Berlin 2002, S. 373-374.
- 60 Vertrag Rossellini-DEFA, 22.10.1947, BArch DR 117/21736.
- 61 Vgl.: anon. (K. H. Bergmann): DEFA wurde zur proletarischen Traumfabrik, Die Neue Zeitung, 9.10.1950.
- 62 Eigtl. Heinz von Jaworsky, engl. Henry V. Javorsky.
- 63 Heinz von Jaworsky an Günter Jordan, 26.11.1984, Privatchiv Jordan.

- 64 I. Prut: *Moj drug Ilja Trauberg*, S. 74.
- 65 Vgl. *Rollenwechsel. Aus dem Leben des Heinz von Jaworski* (sic!). Ein dokumentarischer Film von Jürgen Stumpfhaus. Jan Morgan Film / ZDF 1994.
- 66 In: Günter Jordan: *Alltag des Dokumentarfilms. Erinnerungen an die Jahre des Anfangs*, Berlin 1987, S. 44–45.
- 67 Dr. Kurt Maetzig, Brief an Tschekin, in: Kurt Maetzig: *Filmarbeit*, Berlin 1987, S. 207.
- 68 Albert Wilkening, a. a. O., S. 114.
- 69 Günter Reisch: ... will Regisseur werden, Berlin 2015, S. 48.
- 70 Walter Beck: *Mär und mehr*, DEFA-Stiftung 2019, S. 55.
- 71 Vgl. Günter Reisch, in: *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*, Berlin 2006, S. 48–49; Walter Beck, ebd.
- 72 Curt Riess: *Dunkelmänner im Jupiterlicht*, *Echo der Woche*, 10.6.1949.
- 73 Vgl. Felix Lange: »Mit einer enormen Wut im Bauch kam ich nach Ravensbrück«, *Der Tagesspiegel*, 9.11.2012; Sigrid Jacobeit (Hg.): *Ravensbrückerinnen*, Berlin 1995.
- 74 K. H. Bergmann, *Der Schlaf vor dem Erwachen*, Berlin 2002, S. 395.
- 75 Trauberg an Dr. Maetzig, Lindemann, Kepich, o. D. (März 1948), BArch DR 117/21818.
- 76 Ebd.
- 77 »Wir zählten die Stunden«, *Berliner Zeitung*, 11.12.1948.
- 78 Albert Wilkening: *Geschichte der DEFA, Teil 2 1950–1953*, o.O., O.J. (Babelsberg 1984), S. 32.
- 79 Richard Sasuly: *IG Farben*, New York 1947; dto. deutsch, Berlin 1952.
- 80 Walter Janka, in: *Spur der Filme*, S. 56–57.
- 81 Thematischer Plan für das Jahr 1949, BArch DR 117/v.S 231.
- 82 Emma Wolf an Friedrich Wolf, 17.9.1931, in: *Matrosen von Cattaro. Dokumente zur Wirkungsgeschichte*, Leipzig 1988, S. 240.
- 83 Sergej Tretjakow, *Menschen eines Scheiterhaufens*, Moskau 1936, in: ders.: *Lyrik Dramatik Prosa*, Leipzig 1972, S. 327–328.; ders., *Gesichter der Avantgarde*, Berlin/Weimar 1985, S. 245–246.
- 84 Konrad Wolf: *Zufälle*, in: Konrad Wolf: *Direkt in Kopf und Herz*, Berlin 1989, S. 184–185.
- 85 Horst Knietzsch: *Film gestern und heute*, Leipzig 1967, S. 240.
- 86 Friedrich Wolf an Ilja Trauberg und Philip Gecht, 2.12.1948, in: Friedrich Wolf und der Film. Aufsätze und Briefe 1920–1953, BFF 33 (1988), S. 135.
- 87 Friedrich Wolf an Konrad Wolf, 5.12.50, BFF 33 (1988) S. 160.
- 88 Friedrich Wolf an Hans Rodenberg, 19.2.53, BFF 33 (1988), S. 195.
- 89 Hinweis von Günter Agde, in: Kurt Maetzig: *Filmarbeit*, Berlin 1987, S. 439.
- 90 Kurt Maetzig, Brief an den Vorstand der DEFA, 22.2.1950, in: Kurt Maetzig: *Filmarbeit*, Berlin 1987, S. 216.
- 91 Zit. in: Sergej M. Eisenstein: *Oktober*, Schriften 3, München 1975, S. 13.
- 92 Ebd., S. 182; vgl. auch: Oksana Bulgakowa, *Roman Mauer* (Hg.): *Dinge im Film*, Wiesbaden 2022.
- 93 Walter Janka, Aktenvermerk, 8.4.1949, BArch DR 117/v.S 779.
- 94 Nachruf, *Tägliche Rundschau* 10.12.1948.
- 95 K. H. Bergmann, *Der Schlaf vor dem Erwachen*, a. a. O., S. 392–393.
- 96 Rechtsmedizinisches Protokoll, 9.12.1948, RGALI Moskau, russ.
- 97 Curt Riess: *Dunkelmänner im Jupiterlicht*, *Echo der Woche*, 10.6.1949; ders., *Echo der Woche*, 21.6.1949; [K. H. Bergmann]: *DEFA wurde zur proletarischen Traumfabrik II*, *Die Neue Zeitung*, 19.10.1950; vgl. K. H. Bergmann, *Der Schlaf vor dem Erwachen*, S. 393.
- 98 Vgl.: Karin Rohnstock, *Eva von der DEFA*, *Rohnstock Biografien* 2012.
- 99 Béla Balázs: *Gespräch mit Eisenstein, Arbeiterbühne und Film*, 1929, H. 10; *Schriften zum Film*, Bd. 2, Berlin 1984, S. 258–260.
- 100 Vgl.: Karin Rohnstock, a. a. O.
- 101 *Autorengesprächsreihe der DEFA 1948/49*; *DEFA-Dramaturgie an Janka*, Bericht über den Autorenkursus, 2.2.1949, BArch DR 117/v.S 467.
- 102 Vgl. K. H. Bergmann, *Interview*, DEFA-Stiftung 2000.
- 103 *God dewjatnadzaty* (dt.: *Das Jahr 19*, Ilja Trauberg, 1938): nicht zu verwechseln mit *Nesabywajemy god 1919 (Das unvergessliche Jahr 1919)*, Micheil Tschiaureli, 1951).
- 104 K. H. Bergmann, *Der Schlaf vor dem Erwachen*, a. a. O., S. 368.
- 105 Die »Kolonne Links« war eine Agitprop-Truppe der 1920er-/30er-Jahre für die Internationale Arbeiterhilfe; siehe: [https://de.wikipedia.org/wiki/Kolonne\\_Links](https://de.wikipedia.org/wiki/Kolonne_Links) [7.9.2022].
- 106 Zit. in: Norman M. Naimark: *Die Russen in Deutschland*, Berlin 1999, S. 343–344.
- 107 Kurzprotokoll Sovexport-Vorstand, Januar 1949, GARF Moskau, russ.
- 108 Zusatzvertrag zum Vertrag vom 3.11.1947; *Beurkundete Erklärung der sowjetischen Seite*, 11.11.1947, BArch DY 30/IV 2/22/61.
- 109 Vgl. Kasis Kriwopalowa, W. u. M. Koslow, *Malenkij SSSR*, Moskau 2021, S. 151–167, russ.
- 110 Ebd., S. 151, 155–159.
- 111 *Westler im Sinne des russischen Literaturstreits zwischen Westlern und Slawophilen im 19. Jh.*, in: Sergej M. Eisenstein: *Yo. Ich selbst. Memoiren*, Band 1, Berlin 1984, S. 416.
- 112 Über den Film *Bolschaja shisn (Das große Leben)*, Leonid Lukow, 1939): *Beschluss des ZK der KPdSU (B) v. 4.9.1946*, in: *Beschlüsse des ZK der KPdSU zu Fragen von Literatur und Kunst 1946–1948*, Berlin 1952, S. 18–24.
- 113 Ebd.
- 114 Vgl. Rodenberg an Dymshitz, 21.9.1971, in: ders.: *Briefe aus unruhigen Jahren*, Berlin 1985, S. 158.
- 115 Vgl. *Anzeigen-Seite*, *Berliner Zeitung*, 25.12.1948.
- 116 Günther Weisenborn (1902–1969), Dramatiker und Autor, Mitglied des Künstlerischen Beirats der DEFA (1948–1949).



Plakatwerbung zu den Discofilmen

## Der Zukunftsfilm als Gegenwartsfilm

Zur künstlerischen Arbeitsgruppe  
defa futurum

■ Simon Spiegel

Eine bislang wenig beachtete Episode des DDR-Kinos ist die Geschichte der defa futurum, einer Arbeitsgruppe (AG) innerhalb der DEFA, die den Auftrag hatte, »sozialistische Zukunftsfilme« zu produzieren. Damit war eine neue Art von Filmen gemeint, irgendwo zwischen Utopie, Science-Fiction und Propaganda angesiedelt, die insbesondere die Jugend der DDR für die sozialistische Zukunft begeistern sollte. Zwar erreichte die AG ihre hochgesteckten Ziele nicht einmal ansatzweise, dennoch bietet die Geschichte von defa futurum interessante Einblicke in die Funktionsweise der DEFA.

Zu defa futurum existiert kaum Literatur; die folgenden Ausführungen basieren auf Recherchen im Bundesarchiv Lichterfelde, wo der schriftliche Nachlass der DEFA aufbewahrt wird, sowie auf Gesprächen mit Herbert Kruschke und Volker Steinkopff, die beide zeitweise Mitarbeiter der AG waren.<sup>1</sup>

### Die künstlerischen Arbeitsgruppen

Innerhalb der staatlichen Filmproduktion der DDR bildeten die künstlerischen Arbeitsgruppen (AGs) Pools von Regisseuren, Dramaturgen und technischem Personal, die für die Herstellung der Filme verantwortlich zeichneten. Vorbild der AGs, die Ende der 1950er-Jahre eingeführt wurden, waren die künstlerischen Kollektive in der polnischen staatlichen Filmproduktion Film Polski. Anfänglich führten die AGs zu einer gewissen Dezentralisierung und Autonomie der Filmschaffenden. Dies änderte sich grundlegend mit dem oft als *Kahlschlag-Plenum* bezeichneten 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965. Dieses hatte weitreichende Folgen für das gesamte Kulturschaffen der DDR und führte unter anderem zum Verbot von zwölf DEFA-Produktionen. Im Nachgang des Plenums wandelte sich auch die Rolle der AG grundlegend: Die Regisseure wurden zurückgestuft, dagegen erhielten Produktionsleitung und Dramaturgie mehr Macht. Insbesondere die Dramaturgen hatte nun regelmäßig der Studioleitung zu rapportieren und sorgten auf diese Weise für die Linientreue der produzierten Filme.

Geistiger Vater und Leiter von defa futurum, die auf Weisung des Stellvertreters des Ministers für Kultur, Günter Klein, am 1. Juni 1971 ihre Arbeit aufnahm, war Joachim Hellwig. Hellwig, Jahrgang 1932, dürfte heute nur noch Kennern des DDR-Kinos ein Begriff sein, war zu diesem Zeitpunkt aber ein etablierter Regisseur von Dokumentarfilmen. Volker Steinkopff und Herbert Kruschke, die Ende der 1970er-Jahre beide der AG angehörten, beschreiben Hellwig übereinstimmend als überzeugten Anhänger der Staatsdoktrin mit hervorragenden Beziehungen zur Studioleitung.<sup>2</sup> Entsprechend waren seine Filme stets auf Parteilinie. Produktionen wie die vor der Gründung von defa fu-

turum entstandenen *Ein Tagebuch für Anne Frank* (Joachim Hellwig, 1958), *So macht man Kanzler* (Joachim Hellwig, 1961) oder *Kampf um Deutschland* (Joachim Hellwig, 1963) hatten zum Ziel, die BRD als Weiterführung des NS-Regimes zu diskreditieren und die DDR auf diese Weise als das »bessere Deutschland« erscheinen zu lassen.

Dieser propagandistische Aspekt sollte zwar auch für defa futurum wichtig werden, vorderhand hatte man bei der Gründung der AG aber Höheres im Sinn. Defa futurum war, wie es in der Weisung des Kulturministeriums heißt, »als kulturpolitisches und künstlerisches Zentrum für die Stoffentwicklung und die Produktion von Zukunftsfilmen aller Gattungen und Genres« gedacht.

### Der sozialistische Zukunftsfilm

Der für die AG zentrale Begriff des »Zukunftsfilms« war zu diesem Zeitpunkt keine etablierte Bezeichnung, sondern eine Schöpfung Hellwigs und dessen engen Mitarbeiters Claus Ritter. Die Idee des Zukunftsfilms und somit die gesamte Ausrichtung der AG gingen wesentlich auf die beiden zurück. Bereits in früheren gemeinsamen Projekten hatten sie versucht, entsprechende Filme zu realisieren. 1969 schrieben sie – noch im Rahmen der AG Profil – das Drehbuch zum abendfüllenden Dokumentarfilm »Reise ins 3. Jahrtausend«, ein Jahr später folgte »Abenteuer Zukunft«; beide Projekte kamen aber nicht über die Drehbuchphase hinaus.

Was ist nun aber mit dem Zukunftsfilm gemeint? Diese Frage lässt sich sehr präzise beantworten, denn Hellwig und Ritter legten ihre Überlegungen ausführlich in ihrer gemeinsam verfassten Dissertation dar, die 1975 an der Karl-Marx-Universität Leipzig angenommen wurde. Dieses Werk mit dem sperrigen Titel »Erkenntnisse und Probleme, Methoden und Ergebnisse bei der künstlerischen Gestaltung sozialistischer Zukunftsvorstellungen im Film unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen der AG defa futurum« ist ein ungewöhnliches, aber sehr aufschlussreiches Dokument. Auf über 300 Seiten und in einer oft nur mühsam zu durchdringenden Mischung aus Beamtendeutsch und geisteswissenschaftlichem Jargon entwickeln die Autoren darin das Konzept des sozialistischen Zukunftsfilms; sie liefern also nachträglich den theoretischen Unterbau zu dem, was Hellwig mit defa futurum filmisch umzusetzen versuchte.

Der Zukunftsfilm ist für Hellwig und Ritter ausdrücklich nicht gleichbedeutend mit Science-Fiction, einem Genre, mit dem sie sich bestens auskannten. Der Germanist Ritter war sogar ein ausgewiesener Experte auf diesem Gebiet und veröffentlichte in den Folgejahren drei Monografien zur deutschen Science-Fiction.<sup>3</sup>



Szenenfotos aus **Die Welt der Gespenster** (Joachim Hellwig, 1972)

Science-Fiction westlicher Prägung, insbesondere die noch heute fortgesetzte Heftreihe »Perry Rhodan«, ist in den Augen der Autoren selten mehr als vulgäre reaktionäre Propaganda. Diese negative Einschätzung prägt bereits eine der frühesten defa-futurum-Produktionen, den 1972 erschienenen **Die Welt der Gespenster** (Joachim Hellwig). Der sechsminütige Film besteht im Wesentlichen aus Aufnahmen von Titeln Bildern westdeutscher Science-Fiction-Hefte. So verlockend die grellbunten Covers auch auf die potenzielle Leserschaft gewirkt haben mögen, der forsche Off-Kommentar lässt keine Zweifel offen: Die tentakelbewehrten Monster, Roboter und muskelbepackten Weltraumhelden auf den Covers sind Ausdruck einer degenerierten – kapitalistischen – Vorstellung der Zukunft, die es abzulehnen gilt. Entsprechend auch das Schluss-Statement im Kommentar: »Diese Welt der Gespenster – sie ist nicht die unsere! Die Zukunft wird so, wie wir sie wollen!«

Komplizierter gestaltet sich das Verhältnis von Zukunftsfilm und Utopie. Zwar gibt es deutliche Parallelen zwischen dem, was Hellwig und Ritter beschreiben, und der literarischen Utopie in der Tradition von Thomas Morus' 1516 erschienener »Utopia«. Dennoch lehnen Hellwig und Ritter den Begriff der Utopie für ihr Vorhaben entschieden ab. Hierin zeigen sie sich als orthodoxe Marxisten, denn bereits Karl Marx und Friedrich Engels distanzieren sich deutlich von der Utopie im Sinne einer detaillierten Beschreibung alternativer Gesellschaftsentwürfe. Obwohl etwa das »Manifest der Kommunistischen Partei« zweifelsfrei in der utopischen Tradition steht, waren die beiden Väter des Kommunismus darum bemüht, ihren *wissenschaftli-*

*chen Sozialismus* von den Entwürfen der utopischen Frühsozialisten wie Charles Fourier, Henri de Saint-Simon oder Robert Owen abzugrenzen. Diese hatten zwar Verdienste als Vorkämpfer der sozialistischen Sache, für die sie im »Manifest« auch explizit gelobt werden, die Ausführlichkeit ihrer Entwürfe entwertet diese aber nachhaltig.

Ähnlich wie die Evolutionstheorie kann ein wirklich wissenschaftlicher Sozialismus nur die Gesetzmäßigkeiten des Geschichtsverlaufs beschreiben, nicht aber dessen Ergebnis. Der Versuch, die (kommunistische) Zukunft detailliert festzuhalten, ist somit zum Scheitern verurteilt, kann nie mehr sein als unwissenschaftliche Fantasterei und ist somit strikt abzulehnen. Für defa futurum kommt hinzu, dass Utopien für ein totalitäres Regime wie das der DDR in jedem Fall ein Problem darstellen, denn eine Utopie fungiert stets als kritischer Gegenentwurf zur Realität, die somit als verbesserungsfähig, das heißt fehlerhaft, erscheint. Offiziell waren im real existierenden Sozialismus die wesentlichen gesellschaftlichen Probleme aber bereits gelöst, die Utopie mithin schon realisiert. Kritische Gegenentwürfe werden damit überflüssig.

### **Sozialistische Prognostik**

Ein weiterer wichtiger Einfluss für defa futurum war die *sozialistische Prognostik*. Damit ist eine spezifische Form der Zukunftsforschung gemeint, die sich allerdings deutlich von der in den 1950er-Jahren im Westen entstandenen Futurologie abgrenzt. Beiden Disziplinen gemein ist der (wissenschaftliche) Entwurf von Zukunftsszenarien auf der Basis spieltheoretischer und kybernetischer Modelle. Galt die westliche Futu-

rologie in den sozialistischen Ländern zu Beginn noch als bürgerliche Pseudowissenschaft, drehte in den 1960er-Jahren der Wind. 1965, am gleichen Plenum, an dem das Kulturschaffen drastische Einschränkungen erfuhr, wurde die »marxistisch-leninistische Gesellschaftsprognostik« offiziell zur wichtigen Aufgabe von Partei und Arbeiterklasse erhoben. Dem Zusatz »marxistisch-leninistisch« kommt in diesem Kontext besondere Bedeutung zu, denn anders als die - durchaus nicht unumstrittene - Futurologie, geht es der sozialistischen Prognostik nicht um das ergebnisoffene Durchspielen verschiedener Möglichkeiten. Ihre Basis ist der Historische Materialismus, das Ergebnis jeder Prognose steht somit schon von Anfang an fest - der historische Prozess mündet unweigerlich im Kommunismus.

Es ist wenig überraschend, dass die Prognostik zwar während einiger Jahre das Vokabular der DDR-Spitze prägte, dass sie aber nie wirklich Einfluss auf die konkrete politische und wirtschaftliche Planung hatte. Ähnlich wie die Utopie steht die Prognostik im Gegensatz zu einem totalitären Staatsentwurf. Eine Zukunftsforschung, die konsequent Alternativen erkundet, hätte zwangsläufig das Primat der Partei untergraben.

Der Zukunftsfilm hellwigscher und ritterscher Prägung besetzt somit eine prekäre Position: Er soll von der Zukunft erzählen, einer Zukunft, die irgendwie anders sein muss als die Gegenwart, die aber diese keinesfalls in kritischem Licht erscheinen lassen darf. Dieser inhärente Widerspruch durchzieht die gesamte Dissertation und führt immer wieder zu komplizierten argumentativen Manövern, mit denen die Autoren die Zukunft gewissermaßen zähmen und in die Gegenwart zurückholen. Denn in ihrem Verständnis ist die Zukunft kein von der Gegenwart abgetrennter Ort, sondern geht aus dieser hervor, ist in dieser angelegt und liegt somit auch in deren Verantwortung.

Diese Argumentation funktioniert auch in umgekehrter Richtung: Vorstellungen der Zukunft wirken ihrerseits darauf zurück, wie wir unsere Gegenwart gestalten. Aufgabe des Zukunftsfilms muss es deshalb sein - kann es einzig und allein sein -, das in erster Linie jugendliche Publikum für die kommende sozialistische Zukunft zu begeistern. Die Jugend muss dafür sensibilisiert werden, dass sie selbst die Zukunft prägt, dass es an ihr ist, die sozialistische Zukunft Wirklichkeit werden zu lassen. Letztlich sei der Zukunftsfilm, so Hellwig und Ritter in einer ihrer wenigen prägnanten Formulierungen, schlicht eine besondere Form des *Gegenwartsfilms*.

Man könnte diese umständliche Herleitung leicht als leeres Gerede abtun, als besonders geistreichen Versuch, herkömmliche Propagandafilme, mit denen Hellwig ja reichlich Erfahrung hatte, mit neuem, dem Zeit-

geist gemäßen Vokabular an den Mann zu bringen. Doch waren die Verweise auf Prognostik und kybernetische Prinzipien für Hellwig allem Anschein nach mehr als ein bloßes Lippenbekenntnis. Volker Steinkopff, der Ende der 1970er-Jahre für kurze Zeit unter Hellwig arbeitete, ist auf jeden Fall davon überzeugt, dass es diesem mit seinen Ausführungen zur Prognostik sehr wohl ernst war.

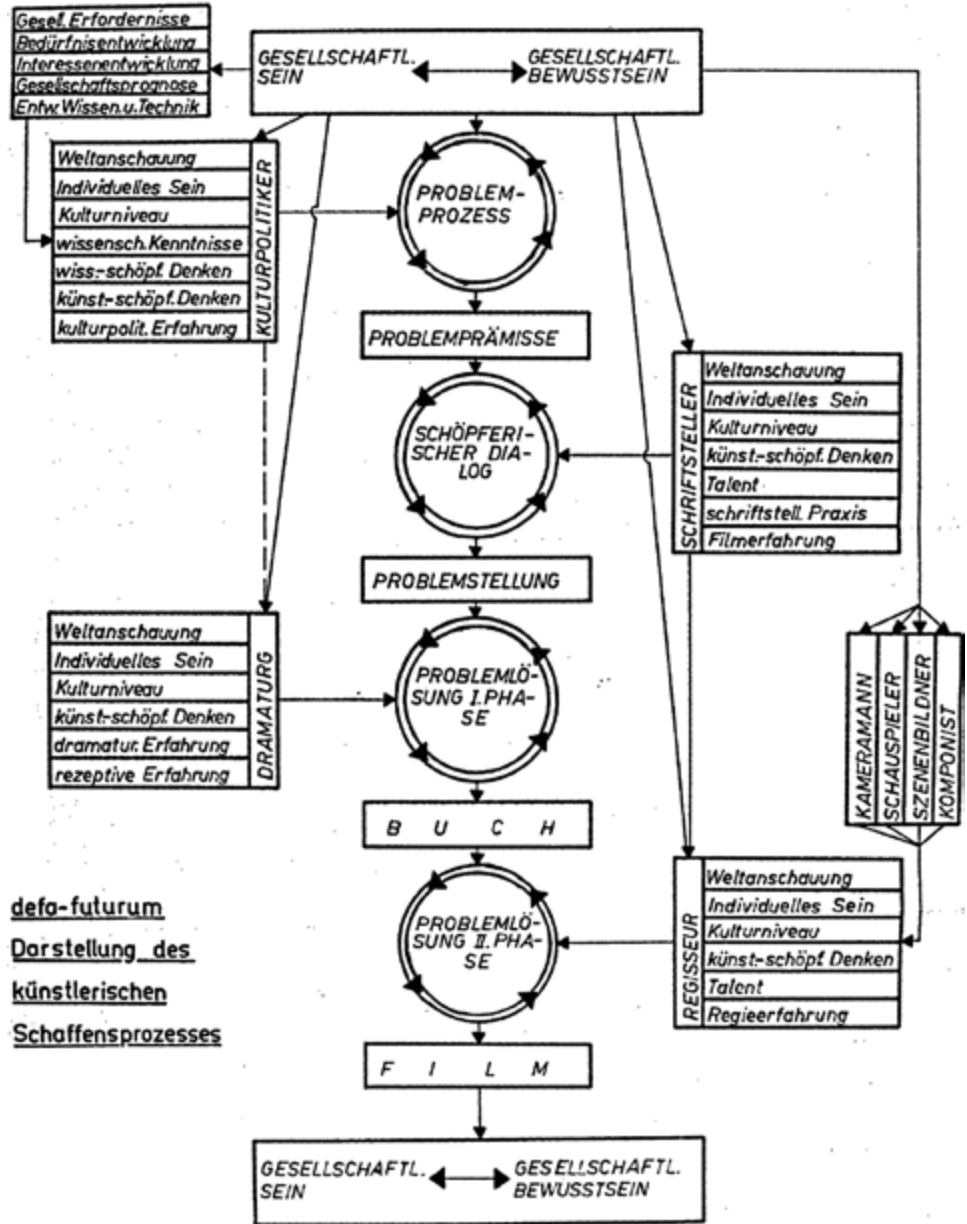
Auch die Ausführungen in der Dissertation deuten darauf hin, dass es Hellwig um mehr ging als reine Phrasendrescherei. Aufbauend auf den Überlegungen zur Prognostik entwickeln er und Ritter ein quasi-wissenschaftliches Modell des kreativen Prozesses, bei dem ein Stoff für einen Film, ausgehend von einer sogenannten Problempremisse, über mehrere genau definierte Stufen hinweg kollaborativ entwickelt wird. Zentral ist hierbei wie bei der Prognostik das Feedback-Prinzip, das auf allen Stufen für Optimierungen sorgen soll.

Aus heutiger Sicht wirkt das Diagramm (Seite 70), mit dem die beiden defa-futurum-Vordenker den kreativen Prozess beschreiben, wie eine abstruse Mischung aus kybernetischen Modellen und bürokratischen Allmachtsfantasien, bei der der kreative Prozess in einen genau definierten Ablauf zergliedert wird. Allerdings beließ es Hellwig nicht bei bloßen Worten, sondern war vielmehr darum bemüht, das Werkstatt-Prinzip konkret umzusetzen. Bis kurz vor Auflösung von defa futurum trafen sich Mitglieder der AG alle paar Monate mit Wissenschaftlern zur »Werkstatt Zukunft«. Bei diesen Treffen wurden jeweils im Voraus festgelegte Themen wie zum Beispiel »Sozialistische Demokratie - kommunistische Demokratie - wer entscheidet?« (Sitzung vom 22. Juni 1976), »Stadt - Land - Welternährung« (25. Januar 1977) oder »Wie ist der kommunistische Mensch und was ist ihm gemäß?« (31. Mai 1977) diskutiert.

Die Werkstatt-Gespräche waren als Laboratorium für Filmideen gedacht, aus den Gesprächen hätten Stoffe für Filme entstehen sollen. Allerdings lassen sich außer den *Werkstatt-Zukunft*-Filmen, von denen später noch die Rede sein wird, keine Filmprojekte ausmachen, die in direktem Zusammenhang mit den Werkstatt-Gesprächen stehen. Die Diskussionen wurden zwar penibel vorbereitet und detailliert protokolliert, hinterließen darüber hinaus aber so gut wie keine sichtbaren Spuren.

Mit ihrer Wirkungslosigkeit stehen die Werkstatt-Zukunft-Gespräche sinnbildlich für das gesamte defa-futurum-Projekt. Ursprünglich hatte sich Hellwig ambitionierte Ziele gesetzt: Die AG sollte alle anderthalb Jahre einen großen Spielfilm sowie zahlreiche kürzere - in Hellwigs Terminologie - »Nichtspielfilme« produzieren. Diese Vorgabe erreichte defa futurum nicht einmal ansatzweise. Mit *Im Staub der Sterne* (1976) und

defa futurum: Modell des künstlerischen Schaffensprozesses von Joachim Hellwig und Claus Ritter, 1975



defa-futurum  
Darstellung des  
künstlerischen  
Schaffensprozesses

*Das Ding im Schloss* (1978) – beide unter der Regie des Regie-Veteranen Gottfried Kolditz – brachte die AG lediglich zwei Spielfilme hervor. Filme, die zudem eindeutig nicht Hellwigs Auffassung des Zukunftsfilms entsprachen.<sup>4</sup> Und von den zahlreichen meist kürzeren Nichtspielfilmen folgte gerade einmal eine Handvoll dem in der Dissertation entwickelten Konzept.

### Liebe 2002

Der Zukunftsfilm soll von der Zukunft sprechen, ohne diese zu zeigen, muss für das Kommende begeistern, ohne die Gegenwart abzuwerten. Dass sich diese Aufgabe kaum meistern lässt, zeigt der 25-minütige *Liebe 2002* (Joachim Hellwig, 1972), der erste »echte« Ver-

such eines Zukunftsfilms im Sinne Hellwigs und Ritters. Wie der Regisseur in der Dissertation ausführt, hatte der Film zum Ziel »die Jugend der DDR auf den ethischen und moralischen Anspruch einer sinnvollen Geschlechterbeziehung einzustimmen«. Was immer mit dieser ziemlich dunklen Formulierung gemeint sein mag – aus dem Film selbst erschließt sich Hellwigs Absicht kaum.

*Liebe 2002* beginnt mit Bildern einer stilisierten Zukunft, in der weibliche Figuren zuerst einen pantomimischen Tanz aufführen und dann von einem automatisierten Paarvermittlungssystem mit Männern zusammengeführt werden. Es folgen allem Anschein nach gestellte Interviews, in denen Reisende auf dem





Die Zukunft in *Liebe 2002* (Joachim Hellwig, 1972)



Kinder auf Bestellung in *Liebe 2002* (Joachim Hellwig, 1972)

Flugplatz Berlin-Schönefeld gefragt werden, wie sie sich die Liebe in der Zukunft vorstellen. Nach einem im Freien inszenierten Liebesduett aus »La Traviata« folgt wieder eine längere Szene mit dem Paarvermittlungscomputer, bevor Jugendliche in einer zeitgenössischen Discothek zu ihren Vorstellungen zur Liebe in dreißig Jahren befragt werden.

Wie die verschiedenen Sequenzen zusammenhängen und worauf der Film hinauswill, wird nie wirklich einsichtig. Insbesondere die Bedeutung des Zukunftsballetts, das Hellwig mit professionellen Tänzerinnen und Tänzern inszenierte, bleibt nebulös. Wie aus der Dissertation und anderen Unterlagen hervorgeht, im Film selbst aber nie eindeutig geklärt wird, ist die gezeigte computerisierte Zukunft keine sozialistische, sondern eine kapitalistische und somit eine abzulehnende. Hellwig zieht in *Liebe 2002* somit die Konsequenz aus dem Widerspruch, der den Zukunftsfilm von Anfang an prägt: Weil es ihm nicht möglich ist, eine kommunistische oder sonst irgendwie bessere, halbwegs plausible Zukunft zu zeigen, bleibt nur noch eine stilisierte schlechte Zukunft übrig.

Ganz abgesehen davon, dass diese Überlegungen allein aus dem Film heraus kaum verständlich werden, hat dieser Ansatz Konsequenzen für das vertretene Zukunftsbild. In letzter Konsequenz geht es *Liebe 2002* – und dem Zukunftsfilm insgesamt – gar nicht um die Zukunft. Dies zeigt sich auch in den Interviews mit den Jugendlichen zum Schluss.<sup>5</sup> Ihr Tenor ist eindeutig: Die Liebe ist ohnehin schon großartig, und von einer Welt, in der eine Maschine den Geliebten oder die Geliebte auswählt, hält keiner der Befragten etwas. So, wie es ist, ist es eigentlich schon recht gut, die Zukunft kann gar nicht viel besser werden, ist nur als conse-

quente Weiterführung der Gegenwart denkbar. In *Liebe 2002* lässt sich somit ein regelrechtes Schrumpfen der Zukunft beobachten, die am Ende als wenig mehr erscheint als ein Anhängsel der Gegenwart. Der Zukunftsfilm wird damit in der Tat zum Gegenwartsfilm.

Obwohl die Bezeichnung Zukunftsfilm und auch der Rekurs auf die Prognostik anderes zu suggerieren scheinen, besteht die primäre Aufgabe von *Liebe 2002* nicht darin, die oder zumindest eine mögliche Zukunft zu zeigen. Die Bedeutung der Zukunft liegt in ihrer Wirkung auf die Gegenwart, wie Hellwig und Ritter explizit festhalten:

»Sozialistische Zukunftsvorstellungen können den Einfluß des Gegners einschränken, Kraft, Mut und Ausdauer im Kampf geben und eine wirksame Blockade sein gegen Kleingläubigkeit, Verzweiflung und Mutlosigkeit in schwierigen Situationen.«<sup>6</sup>

Damit rückt der Zukunftsfilm deutlich in die Nähe klassischer Propaganda. Auch der Propagandafilm handelt oft von Dingen, die (noch) nicht real sind, sondern, so das Versprechen, bei genug großem Einsatz aller in der Zukunft eintreten werden – dem Wahlsieg, der Vernichtung des Gegners, dem erfolgreichen Abschluss der Modernisierungskampagne etc.

*Liebe 2002* ist, wie diese Beschreibung wohl deutlich macht, eine Sonderbarkeit. Was heutige filmvervierte Zuschauerinnen und Zuschauer zusätzlich irritieren dürfte, ist, dass die Kostüme und Perücken der Zukunftssettings offensichtlich *A Clockwork Orange* (*Uhrwerk Orange*, Stanley Kubrick, 1971) nachempfunden sind. Die Schriftzüge an der Wand erinnern an den im Film wichtigen Schauplatz der Korova-Milchbar, die Frauen tragen beiderorts übertriebene Perücken in schrillen Farben, und die Kleider mit ihren seltsamen



Szenenfotos aus **Werkstatt Zukunft I** (Joachim Hellwig, 1975)

Aufnehmern auf Brusthöhe wirken wie eine keusche Version des aufgeschnittenen Kleids der Frau, die von der Hauptfigur Alex vergewaltigt wird. Um eine zufällige Ähnlichkeit kann es sich nicht handeln, dazu sind die Gemeinsamkeiten zu ausgeprägt. Dient Kubricks Film hier als Beispiel für eine besonders degenerierte westliche Zukunft? *A Clockwork Orange* war ein Jahr vor Hellwigs Film im englischsprachigen Raum erschienen, in der DDR hatte er allerdings nie einen regulären Kinostart. Die meisten Zuschauer von *Liebe 2002* dürften also nicht in der Lage gewesen sein, die Referenz zu erkennen.

### Die Werkstatt-Zukunft-Filme

*Liebe 2002* war bei der Niederschrift der Dissertation bereits realisiert, weshalb Hellwig auch ausführlich auf den Film eingeht und selbstkritisch festhält, dass insbesondere die Umsetzung der Zukunftsszenen nicht recht geglückt sei. Die *Werkstatt-Zukunft*-Filme sind als Konzept in der Dissertation bereits erwähnt, wurden aber erst später fertig gestellt. Der Rahmen der drei knapp 30-minütigen Filme gestaltet sich jeweils ähnlich: Mehrere Figuren finden in der titelgebenden Werkstatt Zukunft zusammen, um unter Anleitung eines Computers über eine Frage zu diskutieren.

Die Anlage der Filme folgt also den von defa futurum veranstalteten Gesprächsrunden, wobei die auftretenden Figuren allerdings nicht Spezialisten sind, sondern Menschen aus dem Volk, die verschiedene Typen repräsentieren – die lebenslustige Fabrikarbeiterin, das junge Ehepaar, der Lastwagenfahrer etc. Zur Diskussion stehen im ersten Film »Arbeit und Schöpfungertum«, im zweiten »Schönheit im weitesten

Sinne des Wortes« und im dritten die Rolle des Geldes.

Wie in *Liebe 2002* werden offensichtlich inszenierte und mehr oder weniger dokumentarische Momente mit »künstlerischen« und angestrengt humoristischen Einlagen gemischt, ähnlich stark stilisierte Momente wie das »Zukunftsballett« in *Liebe 2002* finden sich aber in keinem *Werkstatt-Zukunft*-Film. Deutlich zugenommen hat dagegen der Anteil authentischer Interviews. Beschränken sich diese in *Werkstatt Zukunft I* (Joachim Hellwig, 1975) noch auf Straßenbefragungen, äußern sich im Nachfolgefilm neben Passanten auch der Fotograf Günter Rössler und der Bildhauer Werner Stötzer zu Fragen der Schönheit.

Im Vergleich zu *Liebe 2002* zeigt sich insbesondere *Werkstatt Zukunft I* auch etwas mutiger im Umgang mit der Zukunft. Hier werden Vorstellungen und Wünsche der Probanden vom Werkstatt-Rechengehirn zumindest kurz visualisiert: Etwa automatisierte Fabriken, ein direkt im Wohnhaus untergebrachter FKK-Kindergarten oder ein Bestellcomputer, der Fertiggerichte in die Wohnung liefert und dabei gleich die konsumierten Kalorien berechnet.

Nach wie vor dominiert aber auch hier die Gegenwart. Dies trifft in noch ausgeprägterer Weise auf *Werkstatt Zukunft II* (Joachim Hellwig, 1976) zu. Die Diskussion um das Schöne tangiert erst zum Schluss die Zukunft und gipfelt in der Erkenntnis einer Werkstatt-Probandin, dass »das Neue aus (...) kleinen Veränderungen« bestehen wird. Ähnlich das Fazit der Straßenumfragen in *Werkstatt Zukunft I*, das an das Ende von *Liebe 2002* erinnert: Die Menschen wünschen sich zwar eine bessere Zukunft in Frieden, allerdings be-

deutet ›besser‹ stets ›noch besser‹. Die lichte Zukunft kann nie mehr sein als eine Weiterführung und Steigerung der bereits guten Gegenwart, der Zukunftsfilm ist wieder einmal bloß eine Form des Gegenwartsfilms.

Da *Werkstatt Zukunft III* (Joachim Hellwig, 1977) nur als Drehbuch verfügbar ist,<sup>7</sup> kann er nicht abschließend bewertet werden, aber zumindest anhand der schriftlichen Unterlagen zeichnet sich hier eine andere Herangehensweise an die Dialektik von Zukunft und Gegenwart ab. Im Mittelpunkt steht auch in diesem Film die Werkstatt mit ihrem Wundercomputer, der die Wünsche der Anwesenden visuell umsetzen kann. Den Anfang macht aber eine Montagesequenz, in der die Auswüchse des westlichen Kapitalismus gezeigt werden: Börsenspekulation, Banküberfälle, Spielcasinos und Prostitution – die Folgen einer von der Gier nach Geld getriebenen Gesellschaft.

Anders als in *Werkstatt Zukunft I* visualisiert der Computer die Wünsche der Figuren nicht sofort; zuerst müssen diese lernen, dem Computer sinnvolle Fragen zu stellen. Die Beschäftigung mit der Zukunft enthält damit einen neuen Dreh. Die wahre Herausforderung besteht nun darin, die richtigen Fragen an die Zukunft zu stellen. Bei den Zukunftsszenen beschreibt der Film ebenfalls neue Wege. Die Anwesenden werden erstmals mit einem konkreten Szenario konfrontiert: einer kommunistischen Zukunft ohne Geld. Wie sich schnell zeigt, setzt der Wegfall des Geldes nicht nur eine Produktivitätssteigerung voraus, sondern auch ein neues Bewusstsein. Wie aber erreicht man diese neue Entwicklungsstufe? Wie können die Menschen trotz materiellem Überfluss zu einem maß- und gleichzeitig genussvollen Konsumverhalten gebracht werden? Mithilfe des Computers werden verschiedene Varianten in humoristischen Szenen durchgespielt.

Konkret ist zu sehen, wie die Kundinnen und Kunden einer Kaufhalle auf Anweisungen, was sie einkaufen sollen, reagieren. Es zeigt sich, dass es gar nicht so einfach ist, sie zu einem sinnvollen Verhalten zu bewegen; zum neuen Bewusstsein ist es noch ein weiter Weg. Zumindest im Drehbuch scheint *Werkstatt Zukunft III* die Grundidee des Zukunftsfilms am konsequentesten umzusetzen: Die Frage *nach der Zukunft* wird zur Frage *an die Zukunft*, und erstmals werden im Rahmen des Tolerierbaren tatsächlich verschiedene Zukunftsszenarien einander gegenübergestellt. Negative Kontrastfolie bleibt aber der kapitalistische Westen, wie er in der Montagesequenz zu Beginn porträtiert wird.

### Das Ende der Zukunft

Obwohl die AG noch bis 1981 Bestand hatte, war der 1977 veröffentlichte Film *Werkstatt Zukunft III* effektiv der letzte »echte« Zukunftsfilm, den defa futurum rea-

lisierte. Hellwig arbeitete in den Folgejahren noch an weiteren Drehbüchern für Zukunftsfilme, umgesetzt wurde davon aber keines. Über die Gründe hierfür kann nur spekuliert werden. Hatte der Regisseur die Unterstützung der Studioleitung verloren, hatten er oder Entscheidungsträger auf höherer Ebene eingesehen, dass der Zukunftsfilm ein Unding war? Oder hatte Hellwig schlichtweg das Interesse an dem Thema verloren.

Für Herbert Kruschke, der in den letzten vier Jahren der AG deren Produktionschef war, steht fest, dass der Niedergang des Zukunftsfilms nicht auf mangelnden Rückhalt bei den DEFA-Oberen zurückging. Kruschke beschreibt Hellwig im Gespräch zwar wie andere Quellen als schwierigen und rechthaberischen Typen, seine Beziehung zur Studioleitung sei aber bis zum Schluss exzellent gewesen. So habe er in den ab 1981 realisierten fünf Filmen der Reihe *Tier- und Jagdgeschichten* (Joachim Hellwig, 1981, 1983, 1983, 1985, 1987) hemmungslos seiner Leidenschaft für die Jagd frönen können, ohne dass dies irgendwo Anstoß erweckt habe. In den offiziellen Quellen betonen Hellwig und Ritter jeweils, wie gut die Zukunftsfilme vom Publikum aufgenommen würden, die wenigen verfügbaren Quellen zeichnen allerdings ein anderes Bild.

So zerreißt die in der DDR angesehene Filmkritikerin Renate Holland-Moritz *Liebe 2002* in einer in der Satirezeitschrift »Eulenspiegel« veröffentlichten Rezension regelrecht. Als Satirezeitschrift hatte der »Eulenspiegel« eine gewisse Narrenfreiheit, vier Jahre später wurde das Schaffen der defa futurum aber auch im Fernsehen offen kritisiert. Die Sendung *Kulturmagazin* ließ am 30. Dezember 1977 in einem Beitrag die bisherigen Zukunftsfilme der AG Revue passieren und kam dabei zu wenig schmeichelhaften Bewertungen: *Liebe 2002* wird als »Mischmasch aus allen nur möglichen Sünden von Kulturfilmherstellern, die von einem unbändigen Drang zum Revuefilm gequält werden« bezeichnet. Insbesondere die Zukunftsszenen werden kritisiert:

»In zur Herstellungszeit schon recht altmodischen Zukunftsdekorationen tanzt ein lächerliches Ballett verklemmte Visionen von künstlerischem Sex als Vorwand einer peinlichen Fleischschau, von der wohl nicht einmal die Macher wissen, wie sie gemeint ist.«

Die ersten beiden *Werkstatt-Zukunft*-Filme werden kaum freundlicher bewertet, von »[v]erkrampften Schauspieler[n]« und einer »heile[n] Bilderwelt dilettantischer Werbefilme als Zukunftsprojektion« ist da die Rede.

Zwar ging diesem Verriss der Hinweis voraus, dass das Urteil der *Kulturmagazin*-Redaktion nicht einer Verurteilung durch das ganze Fernsehen gleichkomme. Dennoch scheint es wenig wahrscheinlich, dass

ein derart harsches Urteil ohne Einwilligung von höherer Stelle hätte ausgestrahlt werden können.

### Der Discofilm

Wie immer diese Ereignisse auch im Einzelnen zu bewerten sind, fest steht auf jeden Fall, dass Hellwig und Ritter mit ihrer Idee des Zukunftsfilms nie den erhofften Erfolg hatten. Die große Mehrheit der von defa futurum produzierten Filme hatte mit dem ursprünglichen Auftrag der AG nichts zu tun. In den Fokus traten ab Mitte der 1970er-Jahre allgemein Filme für ein jugendliches Publikum. So produzierte die AG die Slapstick-Serie *Abseits* (1971–1973) um den vom prominenten Kabarettisten Lutz Stückrath verkörperten Tobias Bremser sowie das Internationale Jugendmagazin *IN*. Als eigentliches »Erfolgsprodukt« von defa futurum sollte sich aber ganz unerwartet das Genre des Discofilms erweisen.

Bereits der Zukunftsfilm richtete sich primär an Jugendliche, und um diese gezielt anzusprechen, wählte man für *Liebe 2002* eine ungewöhnliche Vorführungsform. Der Film wurde nicht in Kinos, sondern in Discotheken gezeigt. Ganz im Sinne des für das Werkstatt-Konzept zentralen Feedback-Prinzips wurden dabei von Anfang an ausführliche Diskussionen im Anschluss an die Vorführungen eingeplant. Auf diese Weise sollten wichtige Erkenntnisse für künftige Produktionen gewonnen werden.

In den verfügbaren Quellen betonen Hellwig und Ritter, mit welchem Engagement die Jugendlichen jeweils über das Gesehene diskutierten. Solche Aussagen sind freilich mit Vorsicht zu genießen, aber

zumindest in einem Punkt war *Liebe 2002* zweifellos erfolgreich: Die für diesen Film erstmals erprobte Distributionsform machte Schule. Zwischen 1975 und 1981 produzierte defa futurum fast vierzig für die Vorführung in Discotheken gedachte Kurzfilme.

Thematisch sind die Discofilme weiter gefasst, als es ihr Name vermuten lässt. Neben eigentlichen Musikclips mit populären Musikern wie Manfred Krug oder DDR-Rockbands wie Puhdys und Karat gab es mit *Disco 7: In Sibirien* (Karlheinz Mund, 1976) auch ein Porträt des Chefgeologen der Hauptverwaltung im sibirischen Tjumen und mit *Disco 5: Im Zentrum der US-Militärspionage* (Joachim Hellwig, 1975) einen Film über den Spion Horst Hesse.

Obwohl defa futurum ab 1978 keine Zukunftsfilme mehr realisierte und damit ihrem ursprünglichen Auftrag nicht mehr nachkam, hatte die AG noch bis 1981 Bestand. Ein Grund hierfür waren möglicherweise just die erfolgreichen Discofilme, auf die defa futurum das Monopol hatte. Wie wichtig die Discofilme für die AG wurden, zeigt sich etwa in der ursprünglichen Produktionsplanung für die Jahre 1980 und 1981: Für diesen Zeitraum war die Produktion von lediglich zwei – nie realisierten – Zukunftsfilmen vorgesehen; demgegenüber steht mehr als ein Dutzend Discofilme.

Was immer die Gründe waren – defa futurum wurde 1981 aufgelöst und Hellwig der *DEFA KINOBOX* zugeteilt. Unter diesem Label erschien auch der lange Dokumentarfilm *Im Land der Adler und Kreuze* (Joachim Hellwig, 1980), den Hellwig noch zu defa-futurum-Zeiten vorbereitet hatte. Der Zukunftsfilm war damit endgültig Vergangenheit. ■

### Endnoten

- 1 Siehe das entsprechende Kapitel in meiner Studie »Bilder einer besseren Welt. Die Utopie im nichtfiktionalen Film«. Schüren: Marburg 2019; das Buch ist als Open Access verfügbar: <https://doi.org/10.23799/9783741000829>. Die einzige weitere ausführlichere Auseinandersetzung mit defa futurum stammt von Sonja Fritzsche: East Germany's Werkstatt Zukunft: Futurology and the Science Fiction Films of defa futurum. In: German Studies Review 29 (2006) 2, S. 367–386; in: <https://www.jstor.org/stable/27668040> [14.8.2022].
- 2 Siehe auch Hans-Jörg Rother: Auftrag Propaganda. 1960 bis 1970. In: Günter Jordan/Ralf Schenk (Hg.): Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–82. Berlin: Jovis 1996, S. 92–127, hier S. 96–98.
- 3 Claus Ritter: Start nach Utopolis. Eine Zukunfts-Nostalgie. Frankfurt a. M.: Röderberg-Verlag 1978.; Claus Ritter: Kampf um Utopolis oder Die Mobilmachung der Zukunft. Berlin: Verlag der Nation 1987; Claus Ritter: Anno Utopia oder So war die Zukunft. Berlin: Das Neue 1982.
- 4 Während *Im Staub der Sterne* auf DVD greifbar ist und auch eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, ist *Das Ding im Schloss* praktisch unbekannt. Der Film war bei Erscheinen ein großer Flop und ist heute nur noch in Archiven verfügbar; Literatur existiert zu dem Film so gut wie keine.
- 5 Diese Gespräche sind zwar ebenfalls arrangiert, die einzelnen Antworten scheinen, soweit sich dies überhaupt abschließend beurteilen lässt, aber authentisch. Zumindest sind sie nicht so offensichtlich gescripted und auf Pointen hin ausgerichtet wie die vorangegangenen Interviews mit den Fluggästen.
- 6 Joachim Hellwig und Claus Ritter: Erkenntnisse und Probleme, Methoden und Ergebnisse bei der künstlerischen Gestaltung sozialistischer Zukunftsvorstellungen im Film unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen der AG defa futurum. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis der Gestaltung von Zukunftsvorstellungen in Massenmedien. Unveröffentlichte Dissertation. Karl-Marx-Universität Leipzig 1975, S. 51–52.
- 7 Der Film wurde zwar realisiert, ich hatte aber keinen Zugriff auf eine Archivkopie.



Ralf Schenk bei der Tagung zum Genrefilm der DEFA im Mai 2022

# Abschied von Ralf Schenk

Ralf Schenk war einer von uns. Er hat Filmgeschichte gelebt. Wir vermissen ihn – als Mensch und Kollegen.

Auf unserer DEFA-Tagung im Mai hielt Ralf Schenk das Impulsreferat, mit leichtem Coronahusten, aber klar im Kopf, pläneschmiedend. Es war sein letzter großer Auftritt, seine Bühne, sein Metier, sein Abgesang – wer konnte das ahnen?

Über sein Leben und Wirken wurde in den letzten Monaten viel gesprochen und geschrieben – verbunden mit ehrlich gemeinten hochachtungsvollen Äußerungen zu seinen Publikationen, seiner Arbeit als Vorstand, seiner Tätigkeit als Mitglied in zahlreichen Jurys und Auswahlkommissionen, seinem unermesslichen Drang nach Filmen jeder Couleur. Ein schätzenswerter Kollege, ein kenntnisreicher Interviewpartner, ein unersetzlicher Fachmann, der Situationen oder seine Meinung auch gern mithilfe von Filmtiteln auf den Punkt brachte.

Dass Ralf Schenk den DEFA-Filmbestand verinnerlicht hatte, wussten alle. Er kannte die Filme, ihren Entstehungskontext, die Geschichten um die Filme, Geschichten, die man nicht erzählt und Geschichten, die Geschichte schrieben. Alles stand in einem großen Zusammenhang. Ein Zusammenhang, der an keiner Grenze aufhörte – weder im Osten noch im Westen. Er bewunderte die große Filmkunst Osteuropas genauso wie das engagierte Kino des Westens. Wenn er in einem Stakkato Filmtitel inklusive Filmjahr, Regie und die wichtigsten Schauspieler für ein bestimmtes Thema referierte, wirkte dies nie auswendig gelernt. Man spürte das Herzblut und die Hingabe und vor allem diese unabdingbare Ernsthaftigkeit, Film als künstlerisches Ausdrucksmittel von Zeit und Ort zu begreifen und es damit als ein wichtiges Kommunikationsmittel zwischen den Völkern, den Ideologien zu verstehen. Weshalb diese Kommunikation von den

verschiedenen Seiten mal plump propagandistisch, mal ambitioniert kreativ, mal avantgardistisch geführt wurde, war für ihn die eigentlich spannende Frage. Die Suche nach einer befriedigenden Antwort führte ihn in die wochenlange Archivarbeit, verleitete ihn dazu, stundenlange Gespräche mit Filmschaffenden zu führen. Akribisch recherchierte er die kleinen Dinge und Entscheidungen, die letztlich das große Ganze ausmachen.

Wir alle kannten Ralf Schenk als liebenswert, herzensgut, als klug und fleißig, als humorvoll, selten als zynisch, auf eine uneitle Art eitel, meist gelassen und gut gelaunt, manchmal leidenschaftlich aufbrausend, nie verärgert – also fast nie. Er hatte eine beharrliche Leichtigkeit, die uns in schwierigen Situationen immer weitergeholfen hat. Selbst wenn er, sehr selten, mal wütend war, ließ ihn das nicht verzweifeln, nicht an den Strukturen, nicht an den Befindlichkeiten, nicht an mancher Willkür, nicht an manchem Desinteresse. Von einer Sache überzeugt sein und dafür mit bester Laune eintreten, war seine Devise.

Für dieses Journal, dessen Ideengeber er war, hatte Ralf Schenk eine Essayreihe zu den von der DEFA-Stiftung restaurierten 70mm-Filmen eingeführt. Dieses Jahr plante er über *Signale – Ein Weltraumabenteuer* zu schreiben. Zu einer Überarbeitung seines bereits 2015 erschienenen Artikels »Signale – ein Weltraumabenteuer« in UNTERWEGS ZUM NACHBARN (Hrsg. Brigitte Braun, Andrzej Debski, Andrzej Gwozdz) kam er nicht mehr.

Wir verbeugen uns vor diesem guten Menschen. Sein Vermächtnis wird bleiben, er wird weiterleben in seinen Texten, aber auch in unseren Erinnerungen und vor allem in unseren Herzen.

Das Team der DEFA-Stiftung



Der folgende Text von Ralf Schenk ist in der Schriftenreihe der Cinémathèque de la Ville de Luxembourg »Unterwegs zum Nachbarn. Deutsch-polnische Filmbegegnungen«, herausgegeben von Brigitte Braun, Andrzej Debski, Andrzej Gwozdz 2015 erschienen. Wir danken dem Wissenschaftlichen Verlag Trier für die Genehmigung des Nachdrucks.

Die digitale Neubearbeitung des 70mm-Films  
**Signale - Ein Weltraumabenteuer**  
(Gottfried Kolditz, 1970) soll 2023 Premiere haben.  
Eine Veröffentlichung auf Blu-ray ist ebenfalls geplant.

# Das schöne Spielzeug

## Zur Entstehungsgeschichte des deutsch-polnischen Gemeinschaftsfilms **Signale – Ein Weltraumabenteurer** (1970)

### ■ Ralf Schenk

Die Geschichte der Koproduktionen zwischen der DEFA und polnischen Filmemachern ist eine Geschichte der nicht oder nur ungenügend genutzten Möglichkeiten. Koproduktionen zwischen beiden Kinematographien sind an einer Hand abzuzählen. Sie beschränken sich unter anderem auf zwei Versuche im Science-Fiction-Genre (*Der schweigende Stern/Milcząca gwiazda*, Kurt Maetzig, 1959; *Signale – Ein Weltraumabenteurer/Sygnaly MMXX*, Gottfried Kolditz, 1970), bei denen die DEFA federführend war, einen historischen Film (*Copernicus/Kopernik*, Czesław Petelski, Ewa Petelska, 1972), der weitgehend unter polnischer Oberregie entstand, und Wanda Jakubowskas Nachkriegsfabel *Begegnung im Zwielicht/Spotkania w mroku* (1960). Dass Regisseure wie Aleksander Ford oder Andrzej Wajda in den 1960er- und 1970er-Jahren von der DEFA eingeladen wurden, in Babelsberg Filme zu drehen, oder dass Egon Günthers *Die Schlüssel* (1973) und Frank Beyers *Jakob der Lügner* (1974) ursprünglich als Koproduktionen geplant waren, ist heute fast vergessen. Vor diesem Hintergrund soll die Entstehungsgeschichte wenigstens einer der Koproduktionen skizziert werden – wenn auch in Polen die Meinung vorherrscht, der polnische Anteil sei nur auf ein paar wenige Mitarbeiter begrenzt gewesen. Ganz so war es aber doch nicht. Sehen wir das Kapitel *Signale – Ein Weltraumabenteurer* genauer an.

### Interesse an Science-Fiction

Anfang Mai 1964 erhält DEFA-Regisseur Gottfried Kolditz ein Schreiben der Ostberliner Zollorgane, auf das er schon lange gewartet hat: Unter der Registriernummer 954, so teilen ihm die Behörden mit, sei es ihm ab sofort gestattet, Literatur aus dem westlichen Ausland zum Fachgebiet Film, Theater und Kunst in die DDR einzuführen.<sup>1</sup> Kolditz weiß, dass ihm damit ein Privi-

leg zugebilligt wird, aber als Regisseur, dessen Filme sich international messen lassen müssen, besteht er darauf, sich auch aus anderen Medien als den in der DDR allgemein zugänglichen informieren zu dürfen. In den Jahren danach wird der Umfang des erlaubten Schriftguts entsprechend seinen Anträgen erweitert, zunächst auf die westdeutsche Zeitschrift »Schöner Wohnen«, dann auf Science-Fiction-Literatur.

Kolditz nutzt die Sondergenehmigung, um sich belletristische, populärwissenschaftliche und wissenschaftliche Bücher und Periodika schicken zu lassen. Er hat Freunde und Arbeitspartner im Westen, die ihm gern behilflich sind. Dass er darum bittet, Science-Fiction-Bücher beziehen zu dürfen, hat einen konkreten Grund. Acht Jahre nach dem ersten utopischen Spielfilm der DEFA, Kurt Maetzig's *Der schweigende Stern* (1959), und fast am Ende des ersten Jahrzehnts bemannter Weltraumflüge will Kolditz einen zweiten DEFA-Versuch in diesem Genre wagen. Der Regisseur, ein gestandener Filmhandwerker, hat schon auf vielen Gebieten Pionierarbeit geleistet, er inszenierte eine expressionistische Tanzpantomime (*Der junge Engländer*, 1958), einen Revuefilm (*Revue um Mitternacht*, 1962), eine heiter-musikalische Komödie (*Geliebte Weiße Maus*, 1964) und mehrere Märchen, so wie die mongolische Koproduktion *Die goldene Jurte/Altan orgoo* (1961). Sein Indianerfilm *Spur des Falken* (1968) erweist sich als klug gebauter Western mit packendem Showdown und als veritabler Publikumshit. Und nicht nur das: Die Leitung des Spielfilmstudios weiß, dass sie in ihm einen Regisseur hat, der handwerklich versiert und wendig genug ist, um Zeitpläne einzuhalten und Budgets sogar zu unterbieten.

Kolditz leidet sicher darunter, dass manche seiner Kollegen etwas überheblich auf ihn herabblicken; Genrefilme werden bei der DEFA nicht gepflegt, es



gibt kaum Traditionen, und wer sich aufs Glatteis begibt, Lustspiele oder Grotesken, Revuen, Krimis oder »utopische Filme«<sup>2</sup> zu drehen, fängt fast immer wieder von vorn an. Viele Drehbücher lassen zu wünschen übrig; oft mangelt es an Esprit, Pointen, dramaturgischer Verve und schlagfertigen Dialogen. Die Regisseure, die manchmal ihre eigenen Autoren sind, haben sich nicht nur gegen starke Genrefilme aus dem Westen zu behaupten, sondern reiben sich auch an Desinteresse und Abschätzigkeit in den eigenen Reihen. Doch in vielen Fällen dankt das Publikum für die Abwechslung im DDR-Kinoangebot. Kolditz beharrt sein Leben lang auf der Notwendigkeit des unterhaltsamen Genrefilms.

Nun also steht *Signale - Ein Weltraumabenteuer* auf dem Programm, Arbeitstitel »Alarm im Weltraum«. Das Szenarium basiert auf Motiven des utopischen Romans »Asteroidenjäger« von Carlos Rasch.<sup>3</sup> Die kulturpolitische Begründung der DEFA-Leitung für das Vorhaben fährt großes Geschütz auf. »Wir hoffen«, schreibt DEFA-Direktor Franz Bruk im April 1969, »mit diesem Stoff auf vergnügliche Weise der Verbreitung und Festigung der marxistischen Weltansicht zu nützen, indem wir der imperialistischen Manipulation mittels utopischer Darstellung unsere Auffassung und unser Bild der Welt entgegen setzen.«<sup>4</sup> Um überhaupt zu wissen, wie der Imperialismus die Zukunft sieht, lässt sich die DEFA-Arbeitsgruppe »Roter Kreis« am 24. Januar 1969 das erotische Weltraummärchen *Barbarella* (1968) vorführen; am 12. Februar folgt dann *2001: A Space Odyssey* (*2001: Odyssee im Weltraum*, 1968) von Stanley Kubrick, der den Mitarbeitern des Studios, zumindest einem ausgewählten Kreis, im neuen Mischatelier DEFA 70 gezeigt wird.<sup>5</sup> Schon im Dezember 1968 hat sich Kolditz wäh-

rend einer Recherchereise nach Moskau Dokumentaraufnahmen über den Weltraumflug des sowjetischen Kosmonauten Juri Gagarin angesehen.

Kolditz erkennt sofort den Maßstab, den Kubricks *2001: A Space Odyssey* für alle künftigen Versuche in diesem Genre setzt; er ist von den technischen Innovationen begeistert. Und er steht damit bei der DEFA nicht allein. Die Abteilung Neue Technik lässt einige Fachaufsätze über das monumentale 100-Millionen-Dollar-Opus aus dem Englischen übertragen und vervielfältigen. Jeder kann sie in der Handbibliothek der Abteilung einsehen; neben anderen machen der Kameramann Otto Hanisch sowie die Szenografen Werner Pieske, Erich Krüllke und Jochen Keller davon Gebrauch.<sup>6</sup> Später, in *Signale*, wird man den Einfluss von *2001: A Space Odyssey* unschwer erkennen. Szenen der Andockmanöver und der Schwerelosigkeit, aber auch Totalen und Kamerafahrten im Raumschiff, kreisförmige Schleusen und andere Motive erinnern deutlich an Kubrick; sogar dessen Misstrauen in eine unumschränkte Technikgläubigkeit wird von Kolditz zitiert: Die Hauptfigur in *Signale*, der Kommandant Veikko, traut den Berechnungen eines Computers nicht, nach dem verschollene Raumfahrer keinesfalls mehr aufgefunden werden können, sondern begibt sich selbst auf die Suche im All.

#### Bitte um Mithilfe

Weil Babelsberg die hohen Kosten des Films und den benötigten technischen Aufwand auf breitere Schultern verteilen möchte, bittet die Leitung des Studios, wie einst beim *Schweigenden Stern*, um die Mithilfe der polnischen Kinematographie.<sup>7</sup> Die Verhandlung-



gen über eine Koproduktion laufen nahezu reibungslos; am 21. November 1968, während der Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche, trifft sich der Leiter der Gruppe »Roter Kreis«, Dr. Günter Karl, mit dem polnischen Filmminister Wisniewski und handelt Eckpunkte aus.<sup>8</sup> Dabei betont Wisniewski, dass der Film maximale Publikumswirksamkeit haben müsse. Er wünscht, dass sich die Ausstattung an der polnischen Grafik und Plastik orientiert – was vermutlich nichts anderes meint als ein modernes, futuristisches Dekor.

Im Februar 1969 deutet sich vage an, dass möglicherweise sogar ein italienischer Koproduktionspartner ins Boot geholt werden könnte. Die Initiative dazu geht von polnischer Seite aus; ein Produktionsleiter ist zu einem Studienaufenthalt in Rom, kommt bei der dortigen Samson-Film auf *Signale* zu sprechen und erfährt, dass die Produktionsfirma »nach Einsicht des Drehbuches zwei sehr prominente publikumswirksame Stars aus den westlichen Ländern zur Verfügung stellen und als Produktionsanteil einbringen würde«<sup>9</sup>. Die Hauptverwaltung Film im DDR-Ministerium für Kultur ist einverstanden. So schickt die DEFA Anfang März ein Drehbuch nach Rom.

Aber die Römer haben den Mund zu voll genommen. Ende April teilen sie ihre Vorschläge für die beiden »sehr prominenten publikumswirksamen Stars aus westlichen Ländern« mit, doch diese Namen hat in der DDR noch keiner gehört: Für die Figur des Pavel bietet Samson-Film den US-Amerikaner Roger Brown auf, der angeblich schon 15 Hauptrollen und insgesamt in vierzig Filmen gespielt haben soll. Als Gaston wird der Italiener Kirk Morris vorgeschlagen, als Terry die Westdeutsche Helga Liné<sup>10</sup>. Dafür will Samson-Film die Exklusiv-Rechte an *Signale* für das gesamte westliche Ausland und 30 Prozent Anteil an der Auswertung. Außerdem signalisiert die Firma »kleine Abänderungen des Drehbuchs, nach den Vorschlägen unseres Herrn Mario Tarchetti«<sup>11</sup>. Für die DEFA ist der Fall damit erledigt; schon die vergleichsweise lange Wartezeit auf eine Reaktion aus Rom hat sie zu einem Absagetelegramm bewogen, das sich mit dem unseriösen Angebot der Italiener kreuzt.

Dennoch soll der Film, wie einst *Der schweigende Stern*, international besetzt werden: Eine Raumschiffcrew aus aller Welt steht für Kolditz als Synonym für eine friedliche, solidarische, internationalistische Zukunft. Der Regisseur möchte signalisieren, »dass die Raumfahrt der kommenden Jahrhunderte der gemeinsamen Anstrengung aller Nationen bedarf, um den Traum der Menschheit, zu anderen Sternen vorzudringen, zur Tat werden zu lassen«<sup>12</sup>. Das Programmheft des PROGRESS Film-Verleih verzeichnet später, aus welchem Land die Darsteller kommen: Piotr Pawłowski, VR Polen; Jewgeni Sharikow, UdSSR; Gojko Mitić, SFR Jugoslawien; Irena Karel, VR Polen;

lurie Darie, VR Rumänien; Soheir Morshedy, VAR<sup>13</sup>; sowie eine Reihe von DDR-Akteuren. Soheir Morshedy ist die erste ägyptische Schauspielerin, die überhaupt in einem DEFA-Film auftritt; ihre Gage erhält sie in DDR-Währung: pro Drehtag 500 Mark. Der Sänger Aubrey Pankey firmiert im Programmheft unter »USA«, obwohl er die Vereinigten Staaten schon während der McCarthy-Zeit verlassen und sich längst in der DDR angesiedelt hat. Engagiert werden auch einige Inder, Vietnamesen und Afrikaner, meist Studenten, die im Osten Deutschlands ihre Ausbildung erhalten.

Der Koproduktions-Vertrag mit Polen wird am 24. April 1969 unterzeichnet.<sup>14</sup> Darin ist festgelegt, dass die künstlerische Leitung des Films der deutschen Seite obliegt, die DEFA etwa 70 Prozent der Leistungen in Höhe von etwa 4,5 Millionen Mark erbringt. Die polnische Seite ist mit 30 Prozent oder ca. 1,92 Millionen Mark beteiligt. In Polen finden sämtliche Außendreh statt, ein kleiner Teil der Atelieraufnahmen im Studio Łódź. Die DEFA übernimmt jenen Atelierkomplex, der den größeren Anteil an Technik benötigt. Das Originalnegativ wird Eigentum beider Vertragspartner und bei der DEFA aufbewahrt. Polen erhält zwei 70mm-Kopien, ein Dup-Negativ im Cine-Format und ein Dup-Negativ im Standardformat. Dekorationsteile, Kostüme und Requisiten werden kostenlos leihweise überlassen, die Hotelkosten tragen die Firmen des jeweiligen Landes; im Notfall ist eine kostenlose ärztliche Betreuung garantiert.

Letzteres ist besonders wichtig für den Regisseur Gottfried Kolditz. Im Mai 1969, nur wenige Tage vor dem geplanten Drehbeginn am 1. Juni, erleidet er einen Lungeninfarkt und eine Beinvenenthrombose. Noch während er im Krankenhaus behandelt wird, übernimmt Kameramann Otto Hanisch die künstlerisch-technische Vorbereitung des Films. Auch als Kolditz wieder aus der Klinik entlassen ist, muss sich die Produktionsleitung um regelmäßige ärztliche Konsultationen im Nachbarland kümmern: »Wir müssen wissen«, schreibt Dorothea Hildebrandt, »ob es in Lodz ein Blutgerinnungsinstitut gibt, welches einen Prothrombinspiegel anfertigen bzw. den Quick-Wert feststellen kann. Wir brauchen dieses Institut für eine wöchentliche Untersuchung für Herrn Dr. Kolditz.«<sup>15</sup>

Auch in anderer Beziehung baut Frau Hildebrandt vor. Sie weist den Direktor für Ökonomie des Spielfilmstudios, Gert Golde, darauf hin, dass *Signale* kein Film wie alle anderen sein wird:

»Innerhalb des DDR-Komplexes (...) sind nur 463 Nutzmeter, die keine besonderen technischen Anforderungen stellen. Die verbleibenden 1.231 Nutzmeter beinhalten zahlreiche Schwierigkeiten:

a) Simulierung der Schwerelosigkeit (Longenarbeit mit Schauspielern bzw. Double und der Bildaufnahmeapparat);

- b) Aufnahmen mit der Zeitlupenkamera;
- c) Arbeit mit Raumanzügen (diese Kostüme sind nur in sehr geringem Umfang luftdurchlässig – die jeweilige Szene muss mit Lichtdouble eingerichtet und eingeleuchtet werden);
- d) alle Einstellungen, die eine Außendurchsicht beinhalten, müssen nach Abschluss des Realdrehprogrammes ein zweites Mal mit Sternenblenden exponiert werden;
- e) Arbeit mit der 70-mm-Rückpro-Apparatur in den Pilotron-Dekorationen (Laika, Ikaros, Luna-Nord).

Die Erfahrungen, die in der vergangenen Zeit bei der Anfertigung von Spezialaufnahmen in der Abteilung Tricktechnik gesammelt wurden, lassen deutlich werden, dass die Produktion von 250 Nutzmetern mit Flugmodellen und komplizierten technischen Situationen außerordentliche Anforderungen stellt.«<sup>16</sup>

Die Produktionsleiterin entscheidet sich, diese Spezialaufnahmen zunächst nicht in den Drehplan zu integrieren, »um die Realität und Exaktheit der Planung nicht zu beeinflussen«<sup>17</sup>.

## Modelle und Kalkulationen

Noch bevor am 11. August 1969 die Dreharbeiten beginnen, arbeiten die technischen Abteilungen der DEFA bereits auf Hochtouren. Der für den Film vorgesehene Szenenbildner Heinz Röske hat bereits im September 1968 damit begonnen, gemeinsam mit dem wissenschaftlichen Berater Heinz Mielke, Vizepräsident der Astronautischen Gesellschaft der DDR, und dem Regisseur an der künstlerisch-technischen Grundkonzeption zu basteln. Er entwirft das erste Modell für das Raumschiff »Laika« und erteilt grünes Licht für dessen Bau. Im Dezember 1968 wird Röske krank und muss die Mitarbeit an *Signale* beenden; an seiner Stelle übernehmen Erich Krüllke, Werner Pieske und Jochen Keller die szenenbildnerische Arbeit. Sie nutzen die Vorleistungen und Kontakte ihres Kollegen zu Zulieferbetrieben, konstruieren Modelle für die Raumschiffe und Raumstationen, für Roboter und Schaltpulte, für die Aufnahmen des Weltraums und Inneneinrichtungen.

Weil bis zur letzten Sekunde getüftelt wird, gelingt es der Produktionsleiterin erst einen Tag nach Drehbeginn, die vierte und letztgültige Kalkulation für den Film zu Papier zu bringen: Sie errechnet Kosten in Höhe von 65.000 Mark für das Raumschiff »Laika«, 58.000 Mark für die »Ikaros«, 40.000 Mark für die Raumstation »Luna-Nord«, 40.000 Mark für die »Laika«-Schleuse und 20.000 Mark für den Weltraum (Erde, Jupiter, Sterne). Insgesamt belaufen sich die Modellbaukosten auf 138.000 Mark, dazu kommen noch Kosten für die Elektronik von rund 100.000 Mark. Das sind reine Baukosten; die Aufwendungen für die Entwicklung der Modelle sind in dieser Summe noch nicht enthalten.<sup>18</sup>

Schon zu Beginn der Aufnahmen zeigt sich, dass die in Polen und in der DDR gebauten Inneneinrichtungen nicht unbedingt harmonieren. Im Schlussbericht macht die Produktionsleiterin kein Hehl aus ihrer Unzufriedenheit:

»Die generelle Einigung über eine gemeinsame ideologische Ausgangsposition kann jedoch nicht über die Uneinheitlichkeit der szenenbildnerischen Gestaltung des Films hinwegtäuschen. Neben Dekorationen von bestechender technischer Perfektion (DEFA-Bau) erscheinen die Räume der »privaten Sphäre« (Studio Lodz) teilweise künstlerisch und technisch nicht bewältigt.«<sup>19</sup>

Tatsächlich wirken die in Polen gebauten Interieurs des Ambulatoriums, des Freizeitraums oder des Gymnastikraums banal und atmen keineswegs den Geist innovativer Zukunftsarchitektur. Die in Babelsberg gebauten Steuerzentralen und Raumschiffschleusen wirken dagegen modern und können im Vergleich zu internationalen Set-Designs durchaus mithalten.

Weil die DEFA-Crew ihr Missbehagen über die Leistungen der polnischen Bauleute bereits an Ort und Stelle artikuliert und Nachbesserungen verlangt, kommt es während des Drehs in Łódź zu Stillstandzeiten; die Termine werden um 15 Tage überschritten. Kameramann Otto Hanisch erinnert sich, dass das polnische Studio kaum Voraussetzungen mitbrachte, um ein Großprojekt wie *Signale* zu realisieren. Er schreibt:

»Unsere Partner waren total überfordert. Es fing mit ihrer Hallendachkonstruktion an. Die war zu leicht. Für die Schwerelosigkeit hatten wir ein Schienensystem entwickelt, das die Schwerelosigkeit reibungslos garantieren sollte. In Babelsberg hatte sie bereits ihre Feuertaufe erhalten. Nur hier in Polen musste sie auch in der Hallenkonstruktion verankert werden, und das war, wie sich herausstellte, nicht möglich. Die Schauspieler hingen an Drähten. Die Kamera musste senkrecht nach oben gerichtet unter den Schauspielern liegen, da sie gleichzeitig die Abdeckung der Drähte übernehmen sollten. Der Schienenverlauf an der Decke musste mit dem Schienenverlauf in der Dekoration identisch sein. Die Konstruktion war von uns so ausgedacht und gebaut, dass Schlangenlinien, Achten und andere Figuren im Weltall geflogen werden konnten. Die Inszenierung hatte die Möglichkeit auch artistischer Einlagen, wie eine Rolle vor- oder rückwärts, und selbstverständlich konnte der Schauspieler von einer Totalen bis sehr groß in die Kamera fliegen.

Anfangs große Versprechungen von der polnischen Seite, die zunächst keine Fachleute waren, aber die Verträge abschlossen. Wir mussten alle Tricks nach Babelsberg verlegen, natürlich auch die Kosten.«<sup>20</sup>

Gottfried Kolditz und Otto Hanisch geben sich alle Mühe, die verlorene Zeit auszugleichen. Auch die Szenenbildner sind bereit, auf zahlreiche Änderungen, die

im Drehprozess notwendig werden, produktiv einzugehen. Es gelingt ihnen sogar, die kalkulierten Baukosten zu unterbieten; sie erhalten dafür zum Abschluss der Dreharbeiten je 1.500 Mark Prämie. Mit insgesamt 85 Drehtagen liegt das *Signale*-Team am Ende exakt im Plan.

### Die Entstehung der Tricks

Ende 1970 gibt Otto Hanisch der Betriebszeitung »DEFA-Blende« ein Interview, in dem er die Entstehung einiger Tricks beschreibt, zum Beispiel, wie die Havarie des Raumschiffes »Ikaros« durch Kollision mit einem Meteoritenschwarm gedreht wurde. Für die Torkel-Bewegung des steuerlosen Raumschiffes war weder Zeit noch Geld vorhanden; außerdem

»(...) war der Kasten viel zu schwerfällig. Wir mussten es also anders machen, das heißt umgekehrt: Nicht die Ikaros torkelte vor der Kamera, sondern die Kamera vor der Ikaros. Zu diesem Zweck hatte ich eine Drehscheibe konstruiert, an die ich dann beim Drehen angeschnallt war und mit deren Hilfe nun die Kamera alle erforderlichen Bewegungen ausführen konnte.«<sup>21</sup>

Schon während der Vorbereitung habe er an viele Kleinigkeiten denken müssen. Unzählige Materialien, vor allem Chemiefasern, sind auf ihre Farbwiedergabe zu prüfen. Mehrere Systeme zur Darstellung von Schwerelosigkeit werden getestet. Schließlich entscheidet man sich dafür, weniger Zeitlupenaufnahmen einzusetzen als ursprünglich vorgesehen, sondern die Schauspieler und ihre Doubles zu einem verlangsamten Bewegungsablauf anzuhalten.

Ein besonderes Problem bei der Lichtgestaltung besteht darin, »dass es im Weltraum ja nur eine Lichtquelle, die Sonne, gibt. Das bedeutete im Atelier, dass vierzig Lampen nur einen Schatten werfen durften. (...) Für manche Einstellungen brauchten wir an die vier Stunden.« Jahrzehnte später erinnert sich Hanisch:

»Alle Brücken-20er mussten auf einen Punkt konzentriert werden. Die 20 kW wurden senkrecht auf den Linsenrand gestellt, sodass die vielen Nebenschatten nach unten außerhalb des Bildes fielen. Also für alle fliegenden Teile, ob Mensch oder Dekorationsteile, nur ein Licht von einer Seite, ausgehend von einer Sternkonstellation. Das Komplizierte aber war, ich musste vorher genau festlegen, wo und wie Raumschiffe, Menschen und andere Gegenstände durch den Weltraum schwirren. Ich entwickelte ein Koordinatensystem und habe dort genau festlegen können, in welchen Bereich die Teile fliegen durften. Die Handlung der Schauspieler musste exakt in andere freie Zonen platziert werden, sodass sich Sterngalaxien und Handlungsräume gut vertrugen. (...) Die Galaxien, das war mit zweifacher und dreifacher Exposition und mit dreifacher Überblendung der erste Arbeitsgang. Ich wusste genau, wo die



Gojko Mitić und Irena Karel in der Raumkapsel



Kamerateam um Otto Hanisch bei den Dreharbeiten

Handlung lag und wo die Sterne und Galaxien lagen.«<sup>22</sup>

Die Spezialaufnahmen zu *Signale* dauern insgesamt rund vier Monate und erstrecken sich bis weit in den Endfertigungszeitraum; gedreht wird meistens nachts, um die notwendige hohe Präzision der Aufnahmen nicht durch Ruhestörungen zu gefährden. Allerdings bringt es die Parallelität von Modellaufnahmen und Endfertigung auch mit sich, dass die Endmischung und die Fertigstellung des Feinschnitts erschwert werden. Die geplante staatliche Abnahme verschiebt sich vom 31. Juli auf den 26. August 1970.

Dennoch ist die Produktionsleiterin in ihrem Resümee des Lobes voll; sie attestiert dem gesamten Team eine hohe Einsatzbereitschaft und Beharrlichkeit. Besonders lobt sie den Kameramann:

»Otto Hanisch hat eine brillante Arbeit, basierend auf technischer Perfektion und hoher ökonomischer Effektivität, geleistet. So konnte auf Grund seiner technischen Vorarbeiten mit relativ geringen Lampen und kW-Aufwand (Licht-Kran) dieser 70-mm-Film im Winter 1969/70 produziert werden. Von den geplanten 55.000 m Rohfilm wurden nur 34.870 m verbraucht, was größtenteils das Verdienst des Kameramannes ist.«<sup>23</sup>

Und das alles vor dem Hintergrund, dass der Winter, in den die Dreharbeiten teilweise fallen, extrem lang und streng ist. Auch das DEFA-Studio für Spielfilme leidet unter der hochgradig angespannten Energiesituation im Land. Die Dreharbeiten der Realteile, die fast ausschließlich im Atelier stattfinden (77 von 85 Drehtagen), sollen möglichst in der Zeit zwischen 11 und 16.30 Uhr absolviert werden: Da ist es draußen hell und der allgemeine Stromverbrauch vergleichsweise niedrig. Das für acht Arbeitsstunden kalkulierte Pensum muss also in 15 Stunden abgewickelt werden. Hanisch und Kolditz, die schnelles Umdenken und operatives Arbeiten gewöhnt sind, drehen nur zwei bis drei Kopierer pro Einstellung; das muss reichen. Hanisch will die Parameter aber keinesfalls auf andere Filme hochgerechnet wissen: »Ich muss darauf hinweisen«, schreibt er im März 1970 an die Produktionsleitung, »dass diese Einsparungen (Rohfilm usw.) keinesfalls als Maßstab gewertet werden können, da jedes utopische Genre seine eigenen, großen unterschiedlichen Spezifiken besitzt.«<sup>24</sup>

### Probleme im Kopierwerk

Wie bei zwei früheren 70mm-Filmen der DEFA, *Defa 70* (Werner Bergmann, 1965/66) und *Hauptmann Florian von der Mühle* (Werner W. Wallroth, 1968), gibt es auch bei *Signale* Probleme mit dem Rohfilmmaterial und der Arbeit des Kopierwerks. Unsaubere Musterpositive so-



Gojko Mitić und Irena Karel

wohl in 70mm als auch in 35mm deuten auf Fehler sowohl im Ausgangsmaterial als auch im Kopierprozess hin. Auf dringende Bitten der DEFA forscht das Kopierwerk nach Ursachen und registriert ständig neue, mitunter bis dahin unbekannte Mängel: Einbettungen, Bläschen, Verschmutzungen, Schrammen, Schichteindellungen, schwarze Punkte, raue Flecke und Kratzer. Manches ist in der Kopie deutlich sichtbar, im Negativ dagegen, selbst beim Betrachten mit der Lupe, nicht. Die Direktion des Kopierwerks verspricht, alle Untersuchungsergebnisse an die DEFA weiterzuleiten, um das Studio bei eventuellen Rohfilmreklamationen zu unterstützen.<sup>25</sup>

Das ist ehrenwert, trägt aber nur in Maßen dazu bei, den jahrelangen Unmut der DEFA gegenüber dem Kopierwerk zu mindern. Der DEFA-Direktor für Ökonomie sieht sich jedenfalls verpflichtet, einen Aktenvermerk an den Schlussbericht zu *Signale* anzufügen, in dem es heißt:

»Das Kopierwerk in Johannisthal hat mit dem Filmstab schlecht zusammengearbeitet. Es war vereinbart, dass die Musterbereitstellung fünf Tage nach Lieferung des Negativs erfolgt. Diese Vereinbarung wurde nur ganz selten eingehalten, es gab Lieferzeiten bis zu drei Wochen. Das Kopierwerk hat es auch unterlassen, die Produktionsleitung rechtzeitig zu informieren, wenn die Maschinen überholt wurden. Die dadurch eingetretenen Stillstände sind der Produktion nicht bekannt gewesen, haben aber die Negativ- und Musterbearbeitung hinausgezögert und haben sich auf die Entscheidung über den Abbau von Dekorationen sehr ungünstig ausgewirkt.«<sup>26</sup>

Schon bei der Bearbeitung des ersten in der DDR gedrehten Materials war ein Negativschaden aufgetreten, der drei Wartetage und einen Nachaufnahmetag zur Folge hatte, weil das Kopierwerk erst die 70mm-Entwicklungsmaschine reinigen musste. Durch die verspätete Schadensmeldung wurde ein doppel-



Gojko Mitić in einer Schaltzentrale des Raumschiffs



ter Beleuchtungsaufbau notwendig, der zusätzliche zwei Arbeitstage beanspruchte. Hinzu kommt, dass die DEFA 25 Schnittfehler im Negativ registrieren muss.<sup>27</sup>

### Veikko und die Signale

*Signale - Ein Weltraumabenteuer* erzählt eine Geschichte aus der Mitte des 21. Jahrhunderts. Das Forschungsraumschiff »Ikaros« empfängt im Umfeld des Planeten Jupiter Signale von vernunftbegabten Wesen einer fremden Zivilisation, verliert aber im selben Augenblick durch Meteoriteneinschlag jeglichen Funkkontakt zu den Erdstationen. Rettungsversuche bleiben ohne Erfolg; die Kosmonauten scheinen im All verschollen zu sein. Der Computer der Raumsicherheitszentrale errechnet, dass die Wahrscheinlichkeit, sie zu retten, gegen null tendiert. – Veikko, der Kapitän des Raumschiffes »Laika«, will sich mit dieser Auskunft aber nicht zufrieden geben. Er beschafft sich einen Reparaturauftrag für die unbemannten Sonden im Planetoidengürtel, um selbst auf Erkundungsflug zu gehen. Allerdings behält er sein Vorhaben für sich, weiht niemanden aus seiner Mannschaft ein.

Nach Monaten im All empfängt die »Laika« plötzlich die »Ikaros«-Kennung. Sind die Gefährten vielleicht doch noch am Leben? Oder haben die Außerirdischen diese Kennung übernommen, um in Kontakt mit den Erdbewohnern zu treten? Würde das nicht auch bedeuten, dass die »Laika« ebenso ihrem Untergang entgegen taumelt wie die »Ikaros«? – Noch ehe diese Frage ausdiskutiert werden kann, nähert sich ein metallischer Flugkörper, das Wrack der »Ikaros«. Terry (Gojko Mitić) und Pawel (Jewgeni Sharikow) setzen über; sie erkennen: Nicht irgendwelche Fremden, sondern ein Meteoritenschwarm war schuld an der Havarie des Schwesterschiffes. Erst jetzt fällt Veikko unter der Last seiner Verantwortung in eine tiefe Ohnmacht. Nach genau 300 Tagen kann die Besatzung der »Ikaros« gerettet

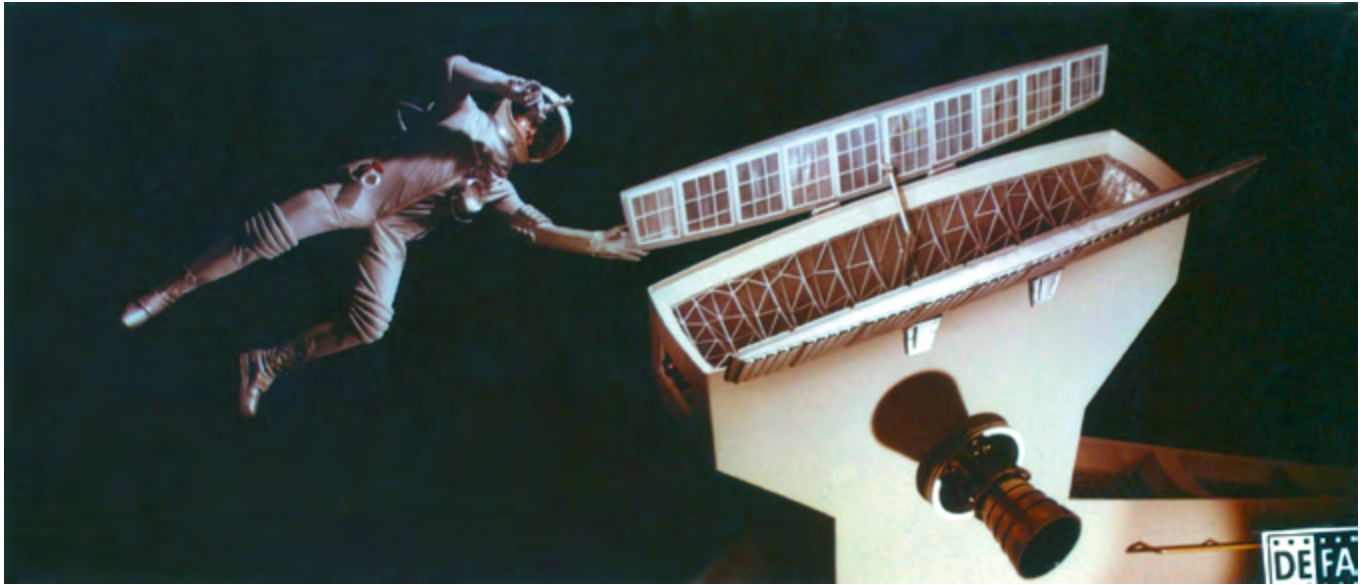
werden. Die letzten Szenen spielen wieder, wie am Anfang, an einem sonnigen Strand an der Ostsee. Die Frauen reiten, die Männer laufen auf Händen, Gojko Mitić sitzt stolz auf einem Pony: Die Erde hat uns wieder.

Gottfried Kolditz gibt seinen Zuschauern im Programmheft des PROGRESS Film-Verleihs mit auf den Weg, *Signale* begnüge sich »nicht mit einer konventionellen Aktionsdramaturgie, er fordert auf, genau hinzusehen und genau hinzuhören, über Fragen selbst weiterzudenken. Eine Entdeckungsreise in die Zukunft ist immer und zuerst eine Entdeckungsreise in die Gegenwart.«<sup>28</sup> Der DEFA-Dramaturgin Thea Richter sind die bedächtigen Worte des Regisseurs zu vage; sie bevorzugt an gleicher Stelle den ideologischen Keulenschlag: Die spätbürgerliche Zukunftsdarstellung, so dekretiert sie, habe den Boden des Humanismus verlassen. In utopischer Verkleidung werde über die Massenmedien gezielt reaktionäres Gedankengut verbreitet.

»Die Fortdauer des Kapitalismus über Hunderttausende von Jahren wird prophezeit. Die kapitalistische Welt samt ihrer Denkweise wird in den Kosmos projiziert, in eine irrealer Mikrowelt, in einen menschenfeindlich übertechnisierten Alltag. Die Philosophie der untergehenden Klasse und ihr Kulturpessimismus treiben in der Utopie ihre ärgsten Blüten.«<sup>29</sup>

Doch der Mensch »jener noch fernen Jahre«, meint Thea Richter, sehe anders aus:

»Wir sagen, er wird den Besten, den Fortgeschrittensten der Heutigen verwandt sein, immer auf dem Wege der Vervollkommnung seiner ideellen und seiner materiellen Umwelt. Er wird sich eine Gesellschaft geschaffen haben, die Zwietracht und Feindschaft nicht kennt, wohl aber produktive, schöpferische Auseinandersetzung, eine Gesellschaft, deren Keim unsere heutige sozialistische Gesellschaft ist, und die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen wird der Vorgeschiede angehören.«<sup>30</sup>



*Signale* - Ein Weltraumabenteuer bleibe »der Gegenwart verbunden, indem er im Wissenschaftlich-Technischen das Mögliche und im Gesellschaftlichen das Folgerichtige zeigt«.

So sehenswert die Kamera- und Modelltricks in *Signale* auch sind: Um eine ausgefeilte psychologische Figurenzeichnung und die damit verbundene Spannung ist es eher schlecht bestellt. Warum Veikko das wahre Ziel seiner Weltraumexpedition als tiefes Geheimnis in seinem Herzen hütet, wird nie recht erklärlich. Auch andere Handlungsweisen der Besatzung sind mehr behauptet als künstlerisch geformt. Das Interesse an der Zukunftstechnik, das Kolditz vor allem veranlasst haben mag, den Film zu drehen, geht einher mit einer Vernachlässigung der Charaktere. Die Schauspieler, die in den Szenen im All oft in Raumanzügen stecken, dafür auf der Erde, am Strand halbnackt herumalbern dürfen, vermögen da nicht viel zu retten; auch nicht eine Modenschau der weiblichen Crew-Mitglieder. *Signale* lässt, im Gegensatz zu *2001: A Space Odyssey*, existentielle Konflikte vermissen. Die Geheimnisse der Figuren, sofern sie überhaupt welche besitzen, verstören nicht. In der Anlage der Charaktere gibt es kaum Ambivalenzen, keine moralischen Untiefen. Ein Zusammentreffen mit vernunftbegabten Wesen aus dem All, das der Filmtitel suggeriert, findet nicht statt. Der zukünftige Erdmensch, in einer friedlichen Gesellschaft sozialisiert, ist freundlich und kameradschaftlich, manchmal etwas introvertiert, manchmal spielerisch-heiter, in den seltensten Fällen aufbrausend, nie aggressiv - und insgesamt, statt unverwechselbar zu sein, ziemlich langweilig.

Drei Jahrzehnte nach der Premiere kann der Historiker Michael Grisko den Figuren dennoch einiges abge-

winnen. Seiner Meinung nach erhalten die Mitglieder der Crew durchaus individuelles Profil: Veikkos Eigensinn, Gastons französischer Charme, Juanas Mut oder Pawels wissenschaftliche Leidenschaft beweisen, so Grisko, dass »weniger die rationalen Ausnahmewissenschaftler (...) die Garanten der Zukunftsgesellschaft (sind,) sondern die mit physischen und psychischen Mängeln behafteten Menschen, die fernab von Maschinen und rationaler Logik intuitiv und verantwortungsbewusst leben und handeln«. <sup>31</sup> Der Film werde somit zu einer sozialpsychologischen Betrachtung der zukünftigen Rolle der Wissenschaft im menschlichen Zusammenleben. Die individuelle Profilierung der Figuren führe allerdings zur Entschleunigung der Handlung, die einer dramatischen Zuspitzung im Wege stehe.

### Unnachgiebige Kritiker

Die zeitgenössische Kritik reagiert da wesentlich un- nachgiebiger. Am freundlichsten schreibt noch der Westberliner DEFA-Fachmann Heinz Kersten, der *Signale* bescheinigt, technisch »kaum einen Vergleich mit Hollywoods Superschau *2001: Odyssee im Weltraum*« scheuen zu müssen. Er resümiert:

»Eins zeichnet die Babelsberger Kosmonautenstory vor vielen Science-fiction-Filmen westlicher Provenienz aus: Sie zeigt eine Perspektive, in der der Mensch als verantwortungsbewusstes Wesen seinen Platz behält und nicht durch Computer verdrängt oder von Lebewesen anderer Planeten bedroht wird.« <sup>32</sup>

Christoph Funke lobt die Kamera, die »Gewohntes und bisher Erreichtes weit hinter sich« lasse:

»Da wird nicht nur ein bestechender »Raum«-Eindruck von den Weiten des Weltalls hervorgerufen, auch

der Zustand der Schwerelosigkeit mit den reizvollen Möglichkeiten eines schwebenden Tanzens, Gleitens und anmutigen Bewegens (...) ist mit staunenswerter Selbstverständlichkeit hingezaubert.«<sup>33</sup>

Allerdings rügt Funke, *Signale* vermittele erst die Vorbereitung auf ein Abenteuer, nicht das Abenteuer selbst. Die Signale fremder, vernunftbegabter Wesen, die dem Film den Titel geben, spielten in der Handlung keine Rolle.

Die kulturpolitische Wochenzeitung »Sonntag« weist auf eine gravierende inhaltliche Diskrepanz hin: Wenn der Computer der Zukunft null Prozent Chancen für die Rettung der »Ikaros«-Besatzung errechnet, wieso gelingt sie dann einem physisch geschwächten Kommandanten. »Mögliches Fazit: Vertraue in der Zukunft weder der Technik noch dem Wissen der Menschheit, sondern warte auf einen skeptischen Daherkömmling, der wird dir schon helfen, bist du in Not. Und genau das sollte man sicher nicht erreichen wollen.«<sup>34</sup>

Die »Berliner Zeitung« fasst zusammen:

»Es ist das alte Lied: Die wissenschaftlich-technische Seite geht den Erfindern glatt von der Hand (...), und das Gesellschaftlich-Utopische bleibt in der Deutung hilflos, harmlos, ein bisschen belächelnswert. (...) Im Gesellschaftlichen (...) weiß man nichts, da wagt man nichts.«<sup>35</sup>

In ein ähnliches Horn stößt der PROGRESS Film-Verleih, der in seiner internen Einschätzung des Films wissen lässt, die »geistig-moralische Physiognomie der Helden« sei »heute in unseren Ländern bereits Realität im Massenmaßstab« und führe damit nicht zur »tiefen Aufdeckung der neuen, entwickelteren Gefühls- und Gedankenwelt und der Psychologie der Menschen des 3. Jahrtausends.«<sup>36</sup> Die »Junge Welt« bemängelt das Fehlen »laut schlagender Menschenherzen« und prophezeit, *Signale* werde im Kino stranden.<sup>37</sup>

Der Rezensent dieses Blattes liegt mit seiner Prophezeiung nicht ganz falsch. Die 70mm-Kopien von *Signale - Ein Weltraumabenteuer* starten in der DDR am 18. Dezember 1970; am 8. April 1971 kommen 41 Totalvisions-Kopien hinzu. Eine Woche später, am 15. April, zählt der PROGRESS Film-Verleih erstmals alle Besucher zusammen: Die 70mm-Kopien wurden bis dahin von rund 120.000 Zuschauern gesehen; insgesamt verzeichnet PROGRESS 167.985 Besucher. Die meisten 70mm-Zuschauer gibt es zu diesem Zeitpunkt in Berlin (38.627 Besucher in 128 Vorstellungen), Leipzig (28.024 Besucher in 146 Vorstellungen), Erfurt (15.628 Besucher in 57 Vorstellungen) und Halle (14.484 Besucher in 104 Vorstellungen). Von den 3,5 Millionen Besuchern, die als ökonomische Zielstellung für das Inland geplant sind, ist diese Zahl noch allzu weit entfernt. - Tatsächlich wird der 4,99 Millionen Mark teure Film sein Soll nie erreichen: Am Ende der statistischen Erhebungen in der DDR, im Herbst 1989, hat er gerade 905.699 zahlende

Zuschauer für sich gewinnen können.<sup>38</sup>

Und im Ausland? Der DEFA-Außenhandel, der mit dem Export des Films betraut ist, zeigt sich noch bevor die Verkaufsverhandlungen beginnen von *Signale - Ein Weltraumabenteuer* enttäuscht, beugt in seiner Einschätzung hohen Erwartungen vor und polemisiert mit der DEFA:

»Trotz (...) positiver Grundvoraussetzungen hat der Film nach unserer Meinung große Mängel, die bedauerlicherweise seine Wirksamkeit stark beeinträchtigen. (...) Wir sind der Meinung, dass der Hauptmangel des Films darin besteht, dass die Fabel in keiner Weise tragfähig ist für einen Spielfilm in einer Länge von 90 Minuten. (...) An den Stellen, wo Spannung und dramatisches Geschehen zu erwarten wären, wird vielfach durch Dialoge ersetzt, was eigentlich hätte gestaltet werden müssen. Dabei ist zu erwähnen, dass auch die Dialoge in vielen Passagen nicht überzeugen können. (...) Was die Exportfähigkeit des Films betrifft, so hoffen wir sehr, dass die sozialistischen Länder, unter Berücksichtigung des doch vorhandenen Schauwertes, diesen Film übernehmen werden. Für den Export in die nichtsozialistischen Länder sind unsere Erwartungen wesentlich geringer. Wenn der Film nicht mit den vorgenannten Mängeln behaftet wäre, hätte er unter Umständen der Exportschlager des Jahres werden können.«<sup>39</sup>

In welche Staaten *Signale* verkauft wird, ist nicht bekannt; zumindest auf einigen DEFA-Filmwochen im Ausland läuft er mit freundlichem Applaus.

In Polen startet *Signale - Ein Weltraumabenteuer* unter dem polnischen Titel *Signaly MMXX* am 20. Mai 1971. Und auch hier findet die Kritik kaum ein gutes Wort für die Koproduktion. In der Wochenzeitschrift »Film« heißt es unter der Überschrift »Spielzeug-Ausstellung« mit sarkastischem Unterton:

»Der DEFA-Film *Signale* ist ein gutes Beispiel, wie viele Chancen auf einmal verpasst werden können. Die erste Chance ist das Thema: *Signale* ist ein Science-Fiction-Film (...). Die Zuschauer erwarten nicht nur einen Blick auf wunderbare und gut funktionierende Mechanismen, sondern vor allem außergewöhnliche Emotionen, vielleicht sogar eine Begegnung mit etwas Unbekanntem, das jenseits irdischer Denkstereotype liegt. Wie es zu erreichen sei, ist nun eine Sache des Drehbuchautors, seiner Vorstellungskraft, die wie ein Geysir voll von dampfenden Ideen sein sollte. *Signale* ist dagegen schematisch und langweilig, das Zukunftsetikett macht es noch deutlicher.

Die zweite Chance sind die in die Produktion gesteckten Mittel. Der Film wurde auf 70mm realisiert, man hat sehr viel Arbeit investiert, mit Hilfe von Trickfotos unterschiedliche kosmische Vehikels in Bewegung zu setzen. Sie fahren in unterschiedliche Richtungen, sind mit tausenden Knöpfen, Schaltern, Messgeräten, Zahlen,



Helmut Schreiber bei Vortäuschung der Schwerelosigkeit

farbig leuchteten Monitoren etc. ausgerüstet. Doch die ganze Arbeit war umsonst, denn die Maschinen bleiben tot, wenn sie nicht von der menschlichen Fantasie belebt werden. Und in *Signale* sehen wir meistens zwei oder drei Personen, die pseudowissenschaftliche Diskussionen führen, als stammten sie direkt aus zweitrangigen futurologischen Romanen.

Die dritte Chance ist die Co-Produktion. Offiziell ist es ein deutsch-polnischer Film (unser Anteil begrenzt sich auf ein paar Mitarbeiter), es wurden auch Schauspieler aus Jugoslawien, Rumänien, der Sowjetunion, arabischen und einigen weiteren Ländern engagiert. Nur hat es leider keine Resultate gebracht, alle sprechen sowieso polnisch (Synchronisation). Es bleibt auch unklar, warum Piotr Pawłowski Veikko heißen soll, Irena Karel Juana, und der Deutsche Helmut Schreiber den Franzosen Gaston spielt. Im Endeffekt geht uns beim Sehen dieses Films wie auf einer riesigen Ausstellung mit den neusten Modellen von technischem Spielzeug. Das Spielzeug ist schön und schlau gedacht, schade nur, dass man damit nicht spielen kann.«<sup>40</sup>

### Der Autor ist zufrieden

Während der bescheidene, zur Selbstkritik durchaus fähige Gottfried Kolditz die Schwächen seines Films

durchaus zu erkennen und darüber zu reflektieren bereit ist, zeigt sich der Autor der literarischen Vorlage weitgehend zufrieden. »Nach der Aufführung von *Signale*«, schreibt Carlos Rasch am 7. Januar 1971 an den Regisseur,

»(...) möchte ich nicht versäumen, Ihnen meinen bescheidenen Dank für Ihren Anteil an dem Entstehen dieses Filmes zu sagen. Ich freue mich, dass er nicht nur meine Erwartungen übertroffen und die Zukunftsdarstellung in der Kunst weiter vorangebracht hat. (...) Leider scheint die offizielle Kritik den Film mit den gleichen undurchdachten stereotypen Redewendungen zu bedenken wie seit jeher die Zukunftsliteratur bedacht wurde. Sie geht damit am Inhalt des Films vorbei. Ich hoffe, dass die DEFA sich davon nicht entmutigen lässt und weitere Projekte filmischer Zukunftsdarstellung in dieser Qualität plant.«<sup>41</sup>

Auch öffentlich, in der »Jungen Welt«, kritisiert er die Kritiker:

»Man kann von einem Film nicht erwarten, dass er die Zukunft in Totalvision erfasst. Das kann nur die Gesamtheit aller Zukunftsdarstellungen in der Kunst, darunter auch der Film. Aber eine solche Gesamtheit der Zukunftsdarstellung gibt es eben nicht bei uns, denn sie ist in Film, Fernsehen und Literatur bisher und einstweilen nur eine Randerscheinung.«<sup>42</sup>

Im selben Leserbrief verwahrt sich Rasch gegen den Vorwurf, der Film habe nicht das Wesen zukünftiger Individuen gezeigt:

»Vielleicht geht auch die Kulturredaktion der JW davon aus, dass Zukunftsliteratur als neues ästhetisches Ideal einen völlig neuen gloriolen Menschen vorzustellen habe. Aber gerade das ist falsch, denn der Mensch der Zukunft ist zu großen Teilen heute schon vorhanden.«<sup>43</sup>

Regisseur Gottfried Kolditz bleibt, wenn auch in großen Abständen, dem Science-Fiction-Genre treu. 1975 dreht er, nun wieder im 35mm-Format, *Im Staub der Sterne*, eine Parabel über ein Unterdrückungsregime auf einem fernen Planeten und den Export von Revolutionen. Für die DEFA-Gruppe »futurum« beim Kurz- und Dokumentarfilmstudio arbeitet er gemeinsam mit Joachim Hellwig an der Filmreihe *Werkstatt Zukunft*. Daneben schreibt er die Erzählungen »Havarie« (1972), »Roboterfrühstück« (1980) und »Der unbekannte Bazillus« (publiziert 1983). Auch sein letzter Kinofilm *Das Ding im Schloss* (1978) nutzt fantastische Elemente. Zugleich kehrt Kolditz immer wieder zum »Indianer«- und zum historischen Abenteuerfilm zurück. Nur auf Gegenwartsgeschichten hat er keine Lust, weil er es leid ist, sich in aktuelle ideologische Zwänge und Scharmützel über die Gestaltung der DDR-Wirklichkeit zu begeben. ■



## Literatur

- Badel, Peter:** Der komplizierte Weg zum Spielfilmkameramann. Peter Badel im Gespräch mit Otto Hanisch. In: Ders.: Kamera läuft. Schriftenreihe der DEFA-Stiftung. Berlin: DEFA-Stiftung 2007, S. 14-57.
- Grisko, Michael:** Zwischen Sozialpsychologie und Actionfilm. In: apropos: Film 2002. Berlin: Bertz + Fischer 2002, S. 108-120.
- Rasch, Carlos:** Asteroidenjäger. Berlin (Ost): Neues Leben 1961.
- Signale – Ein Weltraumabenteurer.** Programmheft. Film für Sie (Berlin/DDR) 66 (1970).
- Wiechmann, Gerhard:** Leit- und Feindbilder im Science-fiction-Film. Die DDR-Produktion *Der schweigende Stern*. In: Leit- und Feindbilder in DDR-Medien. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung (BpB) 1997, S. 9-27.

## Endnoten

- 1 Der Aufsatz stützt sich vor allem auf den Nachlass von Gottfried Kolditz im Filmmuseum Potsdam und den Bestand Film- und Lichtspielwesen der DDR im Bundesarchiv Berlin (BAB), vorwiegend DR 117 (DEFA-Studio für Spielfilme)/vorl. BA (II) 878 und 879.
- 2 Science-Fiction galt in der DDR als Unwort.
- 3 Carlos Rasch: Asteroidenjäger.
- 4 BAB DR 117/vorl. BA (II) 878 und 879, Drehbuchbestätigung vom 10.04.1969.
- 5 Beide Filme kommen nie ins offizielle Kinoprogramm der DDR, das sich mit Science-Fiction aus dem Westen schwertut.
- 6 Dabei handelt es sich um mehrere Aufsätze aus dem »American Cinematographer« vom Juni 1968: Herb A. Lightman: *2001: A Space Odyssey*, 35 Seiten, mit Fotokopien; Douglas Trumbull: *Creating Special Effects for 2001: A Space Odyssey*, 18 Seiten; Herb A. Lightman: *Front Projection for 2001: A Space Odyssey*, 29 Seiten, mit Fotokopien. Alle aus: Filmmuseum Potsdam, Nachlass Gottfried Kolditz.
- 7 Wiechmann, Leit- und Feindbilder im Science-fiction-Film. – Der Schweigende Stern/Milcząca gwiazda basiert auf der Literaturvorlage »Astronaucci« (»Die Astronauten«, 1951) von Stanisław Lem.
- 8 BAB DR 117/vorl. BA (I) 3022, Aktennotiz von Dr. Gottfried Kolditz, 21.11.1968. **Signale:** Schriftwechsel, Besetzungsfragen, Visafragen, Terminpläne usw.
- 9 Ebd., Wito Eichel, Künstlerischer Direktor des DEFA-Studios für Spielfilme an Springfeld, HV Film, 13.02.1969.
- 10 Geboren als Helga Lina Stern 1932 in Berlin; drehte vor allem in Spanien und Italien.
- 11 BAB DR 117/vorl. BA (I) 3022, Joseph Fryd, Samson-Film Rom, an DEFA, 29.04.1969.
- 12 Ebd., Gottfried Kolditz und Produktionsleiterin Dorothea Hildebrandt an Aubrey Pankey, 30.04.1970.
- 13 VAR = Vereinigte Arabische Republik; damalige Bezeichnung für die Union von Ägypten, Syrien und Süd-Jemen.
- 14 BAB DR 117/vorl. BA (III) 3443: Dorothea Hildebrandt: Schlussbericht **SIGNALE** per 30.11.1970.
- 15 BAB DR 117/vorl. BA (I) 3022: Dorothea Hildebrandt, 28.07.1969.
- 16 BAB DR 117/vorl. BA (II) 878 und 879: Dorothea Hildebrandt an Direktor für Ökonomie, Gert Golde, 05.09.1969.
- 17 Ebd.
- 18 BAB DR 117/vorl. BA (II) 878 und 879: Albert Wilkening, Direktor für Ökonomie, Aktenvermerk zum Schlussbericht, 15.04.1971.
- 19 BAB DR 117/vorl. BA (III) 3443: Dorothea Hildebrandt: Schlussbericht **Signale** per 30.11.1970.
- 20 Badel: Der komplizierte Weg zum Spielfilmkameramann, S. 46-47.
- 21 Gerhard Böhme: Der Trick mit der torkelnden Kamera. In: DEFA-Blende (Potsdam-Babelsberg), 11.01.1971.
- 22 Badel: Der komplizierte Weg zum Spielfilmkameramann, S. 43-44.
- 23 BAB DR 117/vorl. BA (III) 3443: Dorothea Hildebrandt: Schlussbericht **Signale** per 30.11.1970.
- 24 BAB DR 117/vorl. BA (II) 878 und 879: Otto Hanisch an Dorothea Hildebrandt und Günter Rost, 14.03.1970.
- 25 BAB DR 117/vorl. BA (II) 222: Vieweg an Albert Wilkening, 04.03.1970, S. 4.
- 26 BAB DR 117/vorl. BA (II) 878 und 879: Direktor für Ökonomie, Aktenvermerk zum Schlussbericht **Signale**, 15.04.1971.
- 27 BAB DR 117/vorl. BA (III) 3443: Dorothea Hildebrandt: Schlussbericht **Signale** per 30.11.1970.
- 28 **Signale – Ein Weltraumabenteurer.** Programmheft. Film für Sie (Berlin/DDR) 66 (1970), S. 3.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd., S. 4-5.
- 31 Grisko, Zwischen Sozialpsychologie und Actionfilm, S. 113.
- 32 Heinz Kersten: Jubiläum im All. In: Saarbrücker Zeitung, 29.01.1971. Nahezu gleichlautend ders.: Astronauten am östlichen Himmel. In: Frankfurter Rundschau, 28.12.1970.
- 33 Christoph Funke: Menschen in der Welt von morgen. In: Der Morgen (Berlin/DDR), 22.12.1970.
- 34 Klaus Meyer: Signale, Signale, Signale. In: Sonntag (Berlin/DDR), 10.01.1971.
- 35 Günter Sobe: Ungedeutete Signale? In: Berliner Zeitung, 23.12.1970.
- 36 BAB DR 1 – Z 297: Zulassungsunterlagen **Signale**. Einschätzung des PROGRESS Film-Verleih, Bruno Pioch, 31.08.1970.
- 37 Hans-Gert Schubert: Die Laika-Rakete kollidiert mit dem Publikum. In: Junge Welt (Berlin/DDR), 07.01.1971.
- 38 DEFA in Zahlen, zusammengestellt von Ines Walk. Unveröffentlichtes Manuskript, Bibliothek der DEFA-Stiftung.
- 39 BAB DR 1 (HV Film) – Z 297: Zulassungsunterlagen **Signale**, Einschätzung des VEB DEFA-Außenhandel, Jordan, 04.09.1970.
- 40 P.: Wystawa z zabawkami. In: Film (Warszawa) 24 (1971), S. 5 (Übers.: Piotr Niemec).
- 41 Filmmuseum Potsdam, Archiv, Nachlass Gottfried Kolditz, Carlos Rasch an Gottfried Kolditz, 07.01.1971.
- 42 Carlos Rasch: Einseitig ausgefallen. In: Junge Welt (Berlin/DDR), 17.1.1971.
- 43 Ebd.



## Der andere Blick: Chile 1973

*Blonder Tango* (Lothar Warneke, 1985)

### ■ Mirko Wiermann über eine Filmreihe im DEFA-Filmverleih

Im September 2023 jährt sich der Sturz Salvador Allendes als Präsident von Chile zum 50. Mal. Als Führer der Unidad Popular, eines Bündnisses sozialistischer, kommunistischer und links-liberaler Parteien, hatte Allende sich seit seiner Wahl zum Staatsoberhaupt im November 1970 bemüht, ein sozialistisches Wirtschafts- und Sozialsystem in Chile zu etablieren. Sein Sturz und Tod durch den von den USA unterstützten faschistoiden Militärputsch unter General Augusto Pinochet am 11. September 1973 stellt ein Ereignis mit tiefgreifenden gesellschaftlichen und politischen Veränderungen dar. Tausende Chilenen verließen ihre Heimat und flohen in andere Länder. Die DDR nahm auf Weisung Erich Honeckers viele Asylsuchende unter dem Motto »Solidarität mit Chile« auf, legte aber zugleich fest, dass nur Anhängern der Unidad Popular Zuflucht gewährt wurde. Mitte der 1970er-Jahre lebten und arbeiteten bis zu 2.000 Chilenen in der DDR.

Der DEFA-Filmverleih wird 2023 aus diesem Anlass eine Filmreihe mit Spiel-, Dokumentar- und Animationsfilmen präsentieren, die zwischen 1976 und 1986 in den DEFA-Studios produziert wurden und Ursachen, Folgen und Auswirkungen des Militärputsches in Chile verhandeln. Jenes Filmkorpus entstand nicht nur als Reaktion auf den politischen Umbruch und als Solidaritätsbekun-

dung mit dem chilenischen Volk, sondern auch unter aktiver Mitwirkung von in der DDR exilierten chilenischen Filmschaffenden, wie dem Regisseur Orlando Lübbert, der von 1977 bis 1979 im Ostteil Deutschlands wirkte, oder dem Autor, Regisseur und Szenaristen Juan Forch, der von 1974 bis 1978 im Trickfilmstudio Dresden politisch engagierte Werke schrieb und inszenierte.

*Der Übergang* (1978), Spielfilmdebüt des chilenischen Exilanten Orlando Lübbert und dessen einzige Regiearbeit im DEFA-Studio, berichtet von der Flucht dreier chilenischer Oppositioneller – eines Arbeiters, eines Beamten und eines Studenten – über die Anden nach Argentinien nach der Machtübernahme durch die Militärjunta. Angelegt als Kammerspiel, gelingt dem Regisseur ein reflexiver Blick auf politisches Bewusstsein und Handeln. Lübbert kehrte 1995 nach Chile zurück; sein Spielfilm *Taxi para tres* (Ein Taxi für drei, Chile 2001) wurde ein internationaler Erfolg und 2001 mit der »Goldenen Muschel« bei den Filmfestspielen in San Sebastián ausgezeichnet.

In *Isabel auf der Treppe* (1983) thematisiert Regisseurin Hannelore Unterberg das Leben chilenischer Flüchtlinge im Gewand eines Kinderfilms. Entstanden nach dem gleichnamigen Hörspiel von Waldtraut Lewin, wird die Geschichte der 12-jährigen Isabel erzählt,

die mit ihrer Mutter Rosita seit Jahren in Ostberlin lebt und auf den verschollenen Vater wartet. Unterbergs Film spürt feinfühlig Konflikten bei der Integration nach, die aus Missverständnissen und Ignoranz resultieren, und hinterfragt das Wesen einer postulierten »Solidarität mit Chile«, die unvermittelt in Ablehnung des »Fremden« oder gar in offene Ausländerfeindlichkeit umschlagen kann.

Lothar Warneke inszeniert mit *Blonder Tango* (1985) die letzte Produktion der DEFA, die sich dem Sujet Chile widmet. Rogelio arbeitet seit Jahren an einem Theater in der DDR. In Briefen berichtet er seiner in Chile verbliebenen Mutter von einer Beziehung mit der Sängerin Cornelia, von der Rogelio jedoch nur träumt. Schließlich erfährt er, dass seine Mutter bereits verstorben ist, man ihm deren Tod aber verheimlicht hatte. Basierend auf dem gleichnamigen, 1983 veröffentlichten Roman des in der DDR lebenden chilenischen Autors Omar Saavedra Santis schildert der Film Fremdsein und -bleiben in der Emigration und versucht zugleich einen Außenblick auf den ostdeutschen Alltag.

Die Kurz-Dokumentarfilme *Copihuito* (1977) von Günter Jordan und *Eine chilenische Hochzeit* (1977) von Rainer Ackermann und Valentin Milanow schildern Lebensumstände chilenischer Flüchtlinge in der DDR. In Jordans Film gestalten in Ostberlin lebende Kinder aus Chile eine Pionierzeitung und verwenden die chilenische Nationalblume Copihuito als Symbol des Widerstands gegen die Militärjunta. Im Film von Ackermann und Milanow vermählt sich ein chilenisches Studentepaar in einem Berliner Standesamt; die Schilderung der ausgelassenen Hochzeitsfeier in einer Plattenbauwohnung wird unterbrochen durch Erinnerungen und Reflexionen über Flucht aus der Heimat und Zukunftspläne. Der Disco-Film 15: *Gruppe »Aparcoa«* (1977) von Jürgen Steinheisser begleitet Auftritte der chilenischen Folk-Band Aparcoa, eine der Hauptvertreterinnen der nueva canción chilena, und zitiert ein Gedicht von Pablo Neruda über die Musikformation.

Im Dresdner Trickfilmstudio entstanden zwischen 1975 und 1979 neun Filme unter Mitwirkung des chilenischen Regisseurs Juan Forch, wovon sieben in unsere Filmreihe aufgenommen wurden. Die Fotocollagen *Chile lebt* (1976) und *Die Revolution kann keiner aufhalten* (1976), letztere unter Mitarbeit von Lutz Dammbeck, künden von der Hoffnung eines Sieges der progressiven Kräfte über die Pinochet-Diktatur. Die USA als Hintermann und Geldgeber des Militärputsches vom September 1973 legt die Collage *Chile* (1975) von Forch und Jörg Herrmann offen. Die Trick-Collage *Hitlerpinochet* (1975) von Forch und ebenfalls Jörg Herrmann argumentiert, dass die politischen Parolen von Adolf Hitler und Augusto Pinochet deckungsgleich seien. Der Flachfigurenfilm *Neutronenfrieden?* (1977) stellt



*Isabel auf der Treppe* (Hannelore Unterberg, 1983)



*Lautaro* (Juan Forch, 1977)

eine Warnung vor einem (von den USA ausgehenden) Atomkrieg dar.

Ein bild- und farbgewaltiges Epos über das Leben der indigenen Mapuche entwirft Forch im Flachfigurenfilm *Lautaro* (1977), seiner umfassendsten Arbeit im Dresdner Studio. Schließlich setzt der Zeichentrickfilm *Rosaura* (1978) von Lothar Barke ein Gedicht von Juan Forch stimmungsvoll in Bilder um. Für die künstlerische Gestaltung der beiden Filme zeichneten neben dem bis heute in Dresden lebenden Maler Hernando León weitere chilenische Exilanten und Exilantinnen verantwortlich. ■



Alle Titel wurden bzw. werden von der DEFA-Stiftung digitalisiert und liegen 2023 im Verleih als DCP vor.



# Der andere Blick auf die DEFA

Die Animationsfilmerin Vivienne Barry und der Filmmacher Orlando Lübbert erinnern sich an die DEFA

## Fragen an Vivienne Barry

Vivienne Barry,<sup>1</sup> geboren 1947 in Chile. Nach dem Militär-Putsch 1973 floh Barry aus Chile und lebte zunächst in Mexiko, ein Jahr später ging sie in die DDR.

Zwischen 1978 und 1980 studierte sie Animationsfilm im DEFA-Trickfilmstudio in Dresden. Sie animierte die Filme ihres damaligen Mannes Juan Forch und viele andere.

1990 ist Barry nach Chile zurückgekehrt und arbeitet dort als anerkannte Animationsfilmerin.



Betriebsausweis Vivienne Barry (verheiratet: Forch)

**DEFA-Stiftung:** *Wann und warum haben Sie ihr Land verlassen?*

**Vivienne Barry:** Meine Familie und ich mussten unser Land wenige Monate nach dem Putsch Pinochets verlassen. Die Situation in Chile war sehr gefährlich, viele unserer Verwandten, Freunde und Kollegen waren inhaftiert und einige getötet worden. Linke und ähnlich orientierte Menschen wurden verfolgt und eingesperrt. Deshalb sind wir nach Mexiko geflohen.

Damals waren mein Mann Juan Forch, der auch im Trickfilmstudio der DEFA gearbeitet hat, und ich noch sehr jung, ungefähr 25 und 26 Jahre alt, aber wir hatten bereits drei Kinder. Wir waren idealistisch und unschuldig. Wir hätten nie gedacht, dass es in Chile einen Staatsstreich geben würde.

*Warum sind Sie in die DDR gegangen?*

Eigentlich hatten wir vor, in Mexiko zu bleiben und zu leben, aber mit der Zeit fühlten wir uns auch dort sehr unsicher. Ich hatte große Angst, dass die chilenische DINA mich verfolgt und mich mit meinen Töchtern nach Chile zurückschicken würde, weil ich mit falschen Papieren ausgereist war. Wir entschieden uns deshalb, in ein sozialistisches Land auf der anderen Seite des sogenannten »Eisernen Vorhangs« zu gehen. Dort würden sie uns willkommen heißen und niemand könnte uns jemals finden.

*Wie sind Sie zur DEFA gekommen? Waren Sie schon vorher beim Film?*

In der DDR war für die chilenischen Auswanderer alles sehr gut organisiert. Es wurde schnell akzeptiert, dass wir in Berufen arbeiten wollten, die auch unserer Ausbildung entsprachen. Ich hatte Journalismus an der Universität von Chile studiert und mochte den Filmbereich sehr, aber in Chile gab es damals keine Filmindustrie. Ich war auch Tänzerin und Sängerin und liebte die Fotografie. Ich hatte also eine Menge künstlerischer Interessen.

Nachdem ich einige Zeit Jobs gemacht hatte, die mir überhaupt nicht gefielen, wie zum Beispiel die Arbeit in der Verzinkungsabteilung der Firma Pentacon oder die Arbeit als Spanischführerin in der Gemäldegalerie »Alte Meister«, habe ich schließlich eine Lehre im DEFA-Trickfilmstudio Dresden als Animationsfilmerin gemacht.

*Welche Erfahrungen haben Sie zur DEFA mitgebracht?*

Mitgebracht habe ich meine Lust zu lernen und meine lateinamerikanische Weltanschauung, die Kultur und das Temperament.



Puppenspielerin und Animatorin im DEFA-Trickfilmstudio  
Ina Rarisch

*Wie ist der erste Kontakt zur DEFA zustande gekommen? War es schwer als Emigrantin? Wie war die Zusammenarbeit mit den deutschen Kolleginnen und Kollegen?*

Als ich im Trickfilmstudio angefangen habe, hatte ich einen Lehrer und Meister, der mir beibringen sollte, wie man Puppen animiert, er selbst war mal Pantomime gewesen. Also machten wir morgens Pantomime-Übungen, damit ich mir die Bewegungen von Menschen und anderen Wesen genau ansehen und lernen konnte. Und nachmittags durfte ich eine 35mm-Filmkamera nutzen. Meine ersten Animationen machte ich mit Holzwürfeln, die die Bewegungen nachahmten, die wir am Morgen geübt hatten.

Dieser exquisite Lehrer war Heinz Steinbach, dem ich mein Leben lang dankbar sein werde. Er hat mich in den Beruf eingeführt, den ich bis heute ausübe und der mir so viel Freude und Erfolg gebracht hat.

Nach einigen Wochen in der Ausbildung begann ich, mit Puppen zu üben, und es dauerte nicht lange, bis ich von der DEFA engagiert wurde. Zuerst war ich Assistentin bei Ina Rarisch.

Die DEFA-Kollegen und -Kolleginnen waren sehr freundlich und aufmerksam zu mir. Ich habe viele Freundschaften geschlossen mit Leuten, an die ich mich bis heute sehr gerne erinnere. Mit einigen von ihnen hatte oder habe ich noch Kontakt, wie zum Beispiel mit dem Regisseur und Drehbuchautor Kurt Weiler, dem Kameramann Peter Pohler, dem Künstler Lutz Dambeck, der Fotografin Doro Meyer, der Dramaturgin Marion Rasche, dem Kameramann Michael Börner, mit Helga, Jörg Hermann und seiner Frau Petra. Ich erinnere mich nicht an alle Namen, aber sie waren alle liebenswerte Menschen.



Fotografin Doro Meyer und Vivienne Barry, 1977

### Welche Filme haben Sie bei der DEFA gemacht und wie konnten Sie ihre Ideen umsetzen?

Ich war Assistentin mehrerer deutscher Regisseure, wie zum Beispiel bei einer Folge von Günter Rätz' *Filopat und Patafil*<sup>2</sup> und bei seinem Animationsfilm *Leben und Thaten des berühmten Ritters Schnapphahnski* (1976/77). Später war ich Assistentin bei einem sehr interessanten Film von Kurt Weiler, ich erinnere mich nicht an den Namen, aber es gab darin Gummipuppen mit eingeschlagenen Gesichtern. Der Film handelte von Kriminellen, die Geld fälschten.<sup>3</sup> Ich musste eine Abschiedsszene von einem der Gangster mit seiner Freundin im Tango-Rhythmus animieren. Das war sehr toll, das werde ich nie vergessen.

Die Filme, die ich komplett animiert habe, waren die von Juan Forch, meinem damaligen Mann: *Lautaro* (1977), *Die Revolution kann keiner aufhalten/Freiheit für Corvalán* (1976) und andere Kurzfilme. In dem Kurzfilm *Rosaura* (Lothar Barke, 1978) habe ich gesungen. Und ich habe ein Drehbuch geschrieben, das mein erster Film werden sollte. Die Dramaturgin Marion Rasche hatte es schon für gut befunden, aber wir mussten nach Chile zurückkehren, sodass ich es leider nicht verfilmen konnte. Dieses Projekt hat im Laufe der Jahre viele Veränderungen erfahren und existiert immer noch.

### Wann sind Sie zurück in ihr Heimatland gegangen und welche Erfahrungen haben Sie von der DEFA mitgenommen?

Ich bin 1990 zurück nach Chile gekommen. Ich hätte mir damals nie vorstellen können, in Chile beim Animationsfilm zu arbeiten. Dann traf ich aber zufällig auf der Straße einen Freund, der einen Werbespot für Süßigkeiten machen wollte. Ich erzählte ihm, was ich bei der DEFA gelernt hatte, und wir fingen sofort an, einen Spot zu drehen. Ich animierte *Karamells dancing salsa and streap-tease* (*Karamells tanzen Salsa und Striptease*), und wir gewannen damit viele Preise. Damit begann meine Animationsfilm-Karriere in Chile. Hier gab es keine Stop-Motion und keine Papierschnitt-Animationen, es gab nur Zeichentrickfilme, die Walt Disney nachahmten.

So wurde ich zum »Stop-Motion-Animations-Pionier« in Chile.

Zuerst habe ich Propaganda gemacht und später mehrere Filme und Fernsehserien für Kinder. Und schließlich einen dokumentarischen Spielfilm mit einigen animierten Szenen.

Seit 1990 habe ich meine eigene Produktionsfirma, Vivienne Barry Producciones Audiovisuales EIRL, und habe viele Preise gewonnen, sowohl national als auch international.

Mein erster Kurzfilm heißt *Nostalgia de Dresden* (*Sehnsucht nach Dresden*, 1991), und meine erste Fernsehserie *Tata Colores*<sup>4</sup> ist so etwas wie ein chilenisches Sandmännchen. Danach folgten viele andere Filme und Serien. Was ich bei der DEFA gelernt habe, ist mein ganzes Leben geworden. Jetzt gebe ich Animationsworkshops für Kinder und Erwachsene und unterrichte auch an verschiedenen Universitäten. Außerdem habe ich ein Buch über Animation geschrieben.

### Was ist/war für Sie typisch DEFA?

Typisch für das DEFA-Trickfilmstudio ist für mich die gute Stimmung. Und was für die DEFA-Puppenanimation typisch ist: die Zärtlichkeit.

### Gibt es eine Episode, eine besondere persönliche Geschichte, die Sie mit der DEFA verbinden und gern mit uns teilen?

Ich erinnere mich besonders gern daran, dass wir, wenn wir Puppen animierten, immer ein Bild am Set mit dem gesamten Team machten. Dieses Frame oder Bild wurde in den Film eingearbeitet und war natürlich später nicht zu sehen, weil es vom Zuschauer nur unterschwellig wahrgenommen werden konnte. Aber wir haben gewusst, dass es drin ist und hatten so unseren Stempel aufgedrückt. ■



# Fragen an Orlando Lübbert

Orlando Lübbert, geboren 1945 in Santiago de Chile. Nach dem Militär-Putsch 1973 floh Lübbert aus Chile, lebte zunächst in Mexiko und ging später nach Westberlin.

Sein Regie-Debüt gab er zusammen mit Gastón Ancelovici 1975 bei der Berlinale mit dem Dokumentarfilm *Los Puños Frente al Cañón (Die Fäuste vor der Kanone)*, für den die beiden auf dem Internationalen Filmfestival Karlovy Vary 1976 mit dem Spezialpreis ausgezeichnet wurden.

Von 1977 bis 1979 arbeitete Lübbert als Regisseur bei der DEFA. Dort entstand 1978 sein Spielfilm *Der Übergang*.

Sein bisher größter internationaler Erfolg wurde 2001 die in Chile produzierte Komödie *Taxi Para Tres (Ein Taxi für drei)*, die zahlreiche internationale Preise gewann. Lübbert lebt heute wieder in Santiago de Chile.



Regisseur Orlando Lübbert nimmt einen Blick durch die Kamera, rechts daneben Kameramann Jürgen Brauer bei den Dreharbeiten zu *Der Übergang*

**DEFA-Stiftung: Wann und warum haben Sie ihr Land verlassen?**

**Orlando Lübbert:** Nach dem Putsch habe ich Chile Ende 1973 verlassen.

**Warum sind Sie in die DDR gegangen?**

Ich bin zuerst nach Mexico, bis ich, Ende 1974 meinen Wohnsitz in Westberlin etablierte. Da mein Großvater Deutscher war, ist es mir gelungen, als Deutsch-Chilene anerkannt zu werden. Ab 1975 war ich mit einer DDR-Bürgerin liiert, Barbara Nix, sie war Journalistin bei der Wochenzeitung »Sonntag«. Ich war damals ein sogenannter »Grenzgänger« mit Tagesvisum und Zwangsumtausch am Grenzübergang. Als ich von der DEFA den Drehbuchauftrag zu meinem Film *Der Übergang* bekam, erhielt ich ein längerfristiges Visum. In dieser Zeit habe ich bei Barbara in der Meyerbeerstraße in Berlin-Weißensee gelebt. Ich konnte ja mit dem DDR-Geld, das ich bei der DEFA verdient habe, in Westberlin, meinem offiziellen Wohnsitz, nichts anfangen. 1980 haben Barbara und ich geheiratet, und wir konnten alle drei, mit unserem Sohn Valentin, nach Westberlin umziehen, wo ich meine Filmkarriere fortsetzte.

**Wie sind Sie zur DEFA gekommen? Wie ist der erste Kontakt zur DEFA zustande gekommen?**

Über Barbara habe ich den Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase kennengelernt und in der Folge dann eini-

ge wichtige Intellektuelle und Künstler aus der DDR: Jutta und Peter Voigt, Heiner Müller, Volker Koepp, Manfred Krug unter anderem. Wolfgang Kohlhaase hat mein Exposé von »Der Übergang« gelesen und hat es der damaligen Leitung der DEFA vorgestellt und empfohlen. So begannen mehrere Gespräche, die zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit geführt haben.

**Waren Sie schon vorher beim Film? Welche Erfahrungen haben Sie zur DEFA mitgebracht?**

Es war eine politisch bewegte Zeit vor 1969 in Chile als ich mit Freunden begann, Dias und Ton als »Diaporamas« zu synchronisieren. Es waren zirka halbstündige Werke, die als Agitprop-Dokumentarfilme bei den Arbeitern fungierten. Wir hatten damals keine richtige Filmindustrie in Chile und der politische Dokumentarfilm hatte es schwer. Als Allende 1970 Präsident wurde, hatte ich gerade mein Architektur-Studium hinter mir, und traf den chilenischen Dokumentarfilmer Patricio Guzmán. Ich wurde Assistent bei den Dreharbeiten von *El Primer Año (Das erste Jahr, 1972)* und begann anschließend, zusammen mit Gaston Ancelovici, mit den Vorbereitungen unseres ersten Dokumentarfilms über die Geschichte der chilenischen Arbeiterbewegung. *Los Puños Frente al Cañón (Die Fäuste vor der Kanone)* wurde auf der Berlinale 1975 uraufgeführt, als ich schon in Westberlin im Exil war.



**War es schwer als Emigrant? Wie war die Zusammenarbeit mit den deutschen Kollegen?**

Es ist schwer als Emigrant, wenn man die Landessprache nicht beherrscht. Die erste Aufgabe, die ich mir vorgenommen habe, war Deutsch zu lernen und mich intensiv mit der deutschen Geschichte zu beschäftigen, mit Brecht, mit dem deutschen Exil, mit Regisseuren wie Staudte, Lubitsch usw. Und vor allem mit dem Nazi-Regime. Je mehr Deutsch ich verstanden habe, desto mehr habe ich es genossen, mir die Filme im Kino Arsenal bei den Freunden der Deutschen Kinemathek in Westberlin anzuschauen. Das – und die Bekanntschaft mit den deutschen Kollegen aus Ost und West – hat mich bereichert.

Ich war, mehr oder weniger, ein Exot für meine deutschen Kollegen. Einer der liebsten Menschen, die ich bei der DEFA kennengelernt habe, war unsere Dramaturgin Tamara Trampe. Sie hat mir die Einführung ins Film-Studio sehr einfach gemacht. Auch Heiner Carow, mein Freund und Kameramann Jürgen Brauer und unsere Regieassistentin Evelyn Schmidt haben dazu beigetragen, dass ich mich nicht nur bei der Arbeit sehr wohlfühlt habe.

**Welche Filme haben Sie bei der DEFA gemacht und wie konnten Sie Ihre Ideen umsetzen?**

Im DEFA-Studio für Spielfilme habe ich mit der Arbeitsgruppe »Berlin« **Der Übergang** (1978) geschrieben und gedreht. Und im DEFA-Studio für Dokumentarfilme habe ich zusammen mit Christiane Barckhausen den Dokumentarfilm **Aufenthalt auf Erden** (1979) gemacht.

**Wann sind Sie zurück in ihr Heimatland gegangen und welche Erfahrungen haben Sie von der DEFA mitgenommen?**

Ich bin 1995 nach Chile zurückgekehrt und konnte dort relativ schnell einen großen Erfolg mit dem international preisgekrönten Spielfilm **Taxi Para Tres (Ein Taxi für drei)** erlangen. Aber ohne meine DEFA-Erfahrung mit Kollegen wie Trampe, Beck, Carow, Kohlhaase, Brauer und die vielen anderen hätte ich das nicht geschafft.

**Was ist oder war für Sie typisch »DEFA«?**

Die Kantine, gefüllt mit Wärme und herzlichen Menschen.



Szenenbild **Der Übergang** mit den drei Hauptdarstellern Oscar Castro, Hugo Medina, Anibal Reyna



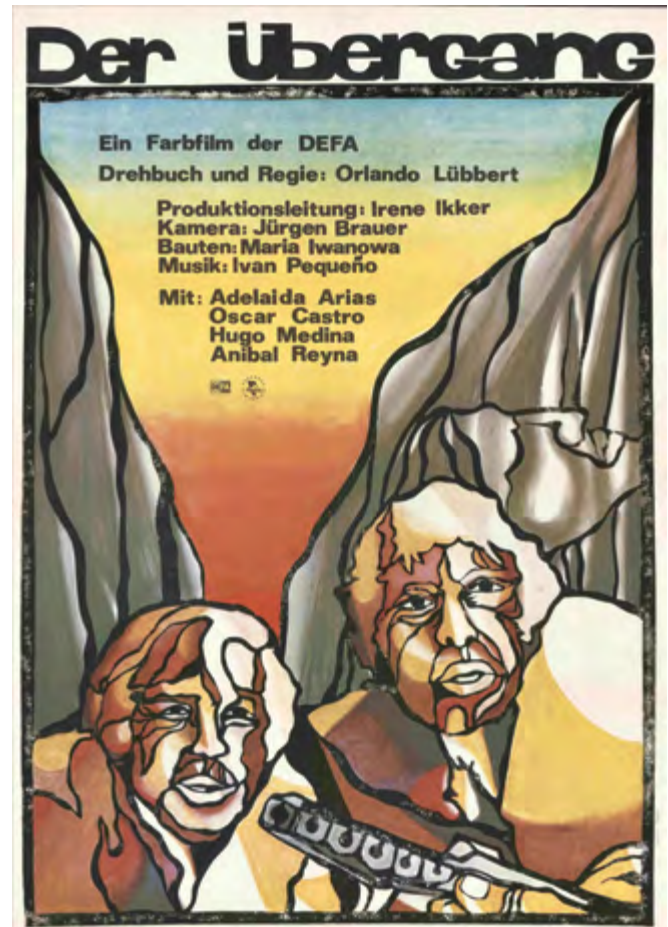
Setfoto **Der Übergang:**  
mittig links  
Kameramann Jürgen Brauer,  
mittig rechts kniend  
Regisseur Orlando Lübbert

*Gibt es eine Episode, eine besondere persönliche Geschichte, die Sie mit der DEFA verbinden und gern mit uns teilen?*

Bei meinem Film **Der Übergang** geht es um drei Chilenen, die nach dem Putsch 1973 zu Fuß über die Anden nach Argentinien fliehen wollten. Das war ein waghalsiges Unternehmen. Die Außenaufnahmen drehten wir im Pirin-Gebirge in Bulgarien. Danach sind Jürgen Brauer und ich nach Berlin geflogen, um das gedrehte Material zu sichten. Währenddessen wurden – ohne mein Wissen – unsere Schauspieler Oscar Castro, Anibal Reyna und Hugo Medina von der bulgarischen Seite in irgendein Resort am Schwarzen Meer eingeladen. Großer Fehler. Als wir später zurückkamen und die Szene probten, in der die drei Flüchtlinge nach einem tagelangen Marsch durch die Anden das Haus des Viehtreibers betreten, fragte mich Jürgen Brauer erschrocken, ob ich nicht auch etwas Seltsames sehe? Ich zögerte ein paar Sekunden bis ich bemerkte, dass jeder von den Dreien zwischen drei und vier Kilo zugenommen hatte. Im Film waren wir aber genau an der Stelle, wo sie nach den langen Strapazen drei Kilo hätten abgenommen haben müssen.

Ich wäre sauer gewesen auf die drei, wenn ich nicht gewusst hätte, dass Hugo Medina zwei Jahre lang von den Militärs eingesperrt war und gefoltert wurde. Ähnlich war es bei Oscar Castro. Er wurde im Konzentrationslager Ritoque gefoltert, bevor die chilenischen Militärs, kurz vor seiner Freilassung, seine Mutter und seinen Schwager verschwinden ließen.

Hugo, Oscar und Anibal wollten am Schwarzen Meer das Leben feiern! Sie haben jeden Tag gebadet – wie in Chile, nicht nur *ein* Mal, mehrmals ... Das macht hungrig! ■



Plakat zu **Der Übergang**, 1978



Andreas Voigt

## Leute mit Landschaft

- Linda Söffker im Gespräch mit dem Regisseur Andreas Voigt zu den Produktionsbedingungen der DEFA-Auftragsproduktion des ZDF - Kleines Fernsehspiel

**Linda Söffker:** *Wir wollen über deinen Film **Leute mit Landschaft** und die besonderen Produktionsbedingungen reden. Dein Film ist eine von zwei Auftragsproduktionen, die 1987/88 für das ZDF entstanden sind: **Und die Sehnsucht bleibt ...** von Petra Tschörtner und **Leute mit Landschaft** von dir. Weißt du, wie es zu dieser Zusammenarbeit zwischen DEFA und ZDF - Das kleine Fernsehspiel gekommen ist?*

**Andreas Voigt:** Es gab das Kulturabkommen zwischen der DDR und der Bundesrepublik, ich glaube es wurde 1986 unterzeichnet. Vereinbart wurde da eine Zusammenarbeit in den Bereichen Kultur, Kunst, Wissenschaft und Bildung. Ich erinnere mich, dass es von da ab - zum Beispiel für die Theater - leichter wurde, zu Gastspielen zu fahren, und alles Mögliche andere wurde auch leichter. Darin muss es diesen Passus gegeben haben, dass auch beim Film eine Zusammenarbeit entstehen soll. 1987 ist das ZDF dann an das DEFA-Studio für Dokumentarfilme herangetreten und hat gesagt, wir möchten gerne zwei Nachwuchsregisseure/-regisseurinnen fördern, die für uns ein Projekt entwickeln. Und jeder von uns wollte das natürlich ...

*Weißt du denn noch, wer sich daran beteiligt hat? Und wie viele Leute es ungefähr waren? Gab es so was wie Konkurrenz unter euch?*

Natürlich gab es das, es war knallharte Konkurrenz. Ich erinnere mich, dass Dieter Schumann was eingereicht hatte. Joachim Tschirner hatte was eingereicht, Petra Tschörtner natürlich, dann ich. Ich weiß nicht, ob es noch jemanden gab. Vielleicht Christian Klemke, der gehörte ja auch noch in unsere Altersgruppe. Jochen Wisotzki vielleicht? Ich weiß es nicht mehr. Jeder von uns wollte was für das Westfernsehen machen. Ich auch, na klar.

Es gab ja so eine Mär, dass im DEFA-Studio für Dokumentarfilme alles unglaublich kollegial und solidarisch zugegangen ist. Das stimmt natürlich nicht. Als ich in der Gruppe »Dokument« anfang, konnte ich das ja beobachten: Man saß dann zwar in der Kantine zusammen, hat Kaffee und Wein getrunken, aber es ging immer nur darum, die eigenen Projekte zu machen. Das ist nun mal so, das ist ein sehr egozentrischer und auch egoistischer Beruf.

*Wie war das denn genau? Gab es eine thematische Ausschreibung? Womit konnte man sich bewerben?*

Ganz klar, es ging um die DDR. Man konnte nicht sagen, ich mache jetzt einen Film in Afghanistan oder anderswo. Die DDR-Realität war natürlich das, was das ZDF interessierte. Wir haben alle ein Exposé geschrieben, damals noch mit einer Schreibmaschine und sieben Durchschlägen, und das haben wir eingereicht.



Während der Dreharbeiten zu **Leute mit Landschaft**, Andreas Voigt mit den Protagonisten Otto und seiner Frau

Und dann kam die Zusage vom ZDF für das Projekt von Petra Tschörtner und für meinen Film.

*Und hast du eine Ahnung, warum gerade diese beiden Projekte ausgewählt wurden? Gab es Begründungen für die Zu- und Absagen?*

Ich weiß es nicht mehr im Detail, aber ich bin mir sehr sicher, dass die Entscheidungen nicht begründet wurden. So was begründet man nicht. Die haben nur gesagt, wir können uns das thematisch sehr gut vorstellen. Petras Film ist ja ein Stadt-Film, während meiner auf dem Land spielt. Diesen Unterschied fanden sie gut, glaube ich, und natürlich die Protagonisten.

*Du hast in deinem Film Geschichten von Leuten erzählt, die im Naturschutzgebiet vom Elbe-Havel-Winkel leben, in und um Kamern. Kanntest du das Gebiet schon vorher? Und was hat dich da besonders interessiert?*

Diese Region war schon zu DDR-Zeiten ein UNESCO geschütztes Feuchtraumgebiet, ein Rastplatz für Kraniche und für alle möglichen Vögel. Die DDR hatte ja nach der Aufnahme in die Vereinten Nationen 1973 endlich auch internationale Anerkennung erreicht und da war es ihr wichtig, sich auch um solche Bereiche wie die UNESCO-Schutzgebiete zu kümmern und zu bemühen.

Diese Region ist ein relativ dünn besiedeltes, agrarisch geprägtes Überschwemmungsgebiet, wo im

Frühjahr und Herbst die Elbe und die Havel über die Ufer treten und dadurch die Landschaft völlig verändern. Das ist für Vögel und Pflanzen, aber auch für die Menschen ein wichtiger Lebensraum.

Ich kannte Kamern schon eine Weile. Ich gehe immer gern an Orte, an denen ich mich ein bisschen auskenne. Als ich zur DEFA gekommen bin, habe ich am Anfang manchmal für die Kinderfilmgruppe so kleine Abendgrüße gedreht, ähnlich wie die **Geschichten mit der Maus**. Das waren fünfminütige Dokumentarfilme: Was macht eine Verkäuferin? Was macht ein Schuster, ein Verkehrspolizist oder ein Taxifahrer? ... Und mein allererster Abendgruß, den ich gemacht habe, war über einen jungen Mann, der Tischler und Bildhauer war und dort in Kamern lebte. Ich kannte da also schon ein paar Leute und diese schöne Landschaft.

*Wenn du jetzt, nach 35 Jahren, eine Inhaltsangabe zu deinem Film **Leute mit Landschaft** geben müsstest, was würdest du sagen? Wovon erzählt der Film?*

Der Film erzählt über die Realität und ein Lebensgefühl in einem kleinen ländlichen Raum, der durch drei oder vier kleine Dörfer begrenzt war und wo jeweils 200 bis 300 Leute gelebt haben. Alle waren mehr oder weniger in die landwirtschaftliche Produktion eingebunden, und alle meine Protagonisten hatten eine sehr brüchige Lebensgeschichte.



Ich habe die Konflikte nicht ausgespart, aber die ganz knallharten Punkte, sprich Atomkraftwerk und Partei-Rausschmiss, die standen nicht drin.

*Dann habt ihr zu dritt angefangen zu drehen: du, Frank Löprich, der den Ton und gleichzeitig Produktion gemacht hat, und dein Freund, der Kameramann Rainer Schulz. War euch denn jederzeit bewusst, dass ihr einen Film fürs West-Publikum dreht? War irgendwas anders als sonst?*

Nö, das klingt jetzt vielleicht arrogant, aber ich denke nie über das Publikum nach. Ich denke über mich nach und darüber, wie ich in der Welt stehe. Ich mache ja keinen Film für jemanden. Ok, es ist eine andere Situation als im Spielfilm. Da geht es um den Erfolg, wirtschaftlichen success. Das ist bei Dokumentarfilmen, zum Glück, ein bisschen anders. Also für mich jedenfalls. Und wenn der Film fertig ist, erfahre ich über den Zuschauer, ob er gut ist oder nicht. Da entsteht erst der Dialog, nicht vorher.

*Du warst dir ja der heiklen Stellen bewusst, als du mit der Editorin Ivonne Loquens in den Schnitt gegangen bist. Hast du dir da viele Fragen gestellt oder eher weniger als sonst, weil du den Film ja für das ZDF gemacht hast?*

Ich habe mir die gleichen Fragen gestellt, die ich mir immer beim Filmemachen stelle, und ich wusste natürlich die von den Punkten, bei denen es Diskussionen und Zerwürfnisse geben wird. Das waren diese drei Knackpunkte, die ich vorhin schon genannt habe: Otto mit seiner Parteigeschichte und Rainer mit dem Atomkraftwerk und den Umweltgeschichten. Aber ich habe erst mal alles genauso gemacht, wie ich das machen wollte. Und dann habe ich die Redakteurin Dagmar Benke beim ZDF angerufen – oder sie hat mich angerufen, das weiß ich nicht mehr – und habe sie gebeten, den Rohschnitt anzusehen. Das war noch, bevor ich ihn jemand anderem gezeigt habe. Das heißt, sie kannte die Urversion des Films, noch bevor der Studiodirektor und der damalige Filmminister Horst Pehnert den Film gesehen hatten. Natürlich wusste ich, dass ich mich da in eine kritische Situation begeben.

*Wie war dann die Abnahme bei der DEFA?*

Bei der DEFA gab es immer eine dreistufige Abnahme. Als Erstes war die sogenannte Gruppenabnahme, bei der alle Kollegen der künstlerischen Produktionsgruppen zusammenkamen und sich den Film anguckten. Da wurde geredet, und in der Regel gab es da keine Probleme – außer mit den üblichen Arschlöchern ... Und dann ging es in die nächste Stufe, das war die Studioabnahme, zu der der Studiodirektor dazukam. Er entschied, ob irgendwas besprochen und geändert

werden muss. Dabei ging es nicht nur um Zensur, es ging natürlich auch um ästhetische Fragen. Wenn er das Ganze freigegeben hat, ging es in die Hauptverwaltung Film, eine Unterabteilung des Kulturministeriums, zu Horst Pehnert. Die Leute dort haben den Film dann abgenommen – oder eben nicht.

Aber weil unser Film ja ein Film für das Westfernsehen war, war in unserem Fall schon vorher klar, dass Pehnert am Ende den Film persönlich abnehmen muss.

Doch zuvor noch ein Schlenker zu Bernd Burkhardt, er war der Chef der *KINOBOX*. Er hat sich den Film angesehen, gleich nachdem durchgesickert war, dass Dagmar Benke den Film schon längst gesehen hatte, und er fand das alles überhaupt nicht gut. Er wollte, dass wir ändern. Darauf habe ich ganz freundlich, aber knallhart gesagt, dass wir nichts ändern und den Film so dem Studiodirektor Heinz Rüschi zeigen werden. Rüschi hatte nach der Sichtung natürlich die gleichen Bedenken, war mir aber wohlgesonnen. Er hat dann was gemacht, was mich wirklich beeindruckt hat. Er hat gesagt: »Wir geben den Film jetzt so, wie er ist, an die Hauptverwaltung.« Er hätte ja auch sagen können: »Ich gebe den Film nur weiter, wenn du das und das rausschneidest.« Hat er aber nicht. Er wollte die Verantwortung lieber abgeben.

Dann waren wir ein paar Tage später bei der Hauptverwaltung Film, wo Pehnert und noch ein paar Leute saßen, die den Film geguckt haben. Fazit war: Pehnert wollte die Geschichte mit dem Partei-Rausschmiss von Otto raushaben, und die Sache mit dem Atomkraftwerk, das in einer Szene mit Pfarrer Scheil eine Rolle spielte und vor allem bei Rainer, dem Fischer.

*Ganz am Anfang, noch vor der Studioabnahme mit Rüschi, gab es ja einen Brief an dich vom Redaktionsleiter der Abteilung Dienstleistungsexport (DLE), Wolfgang Plehn, mit eindeutigen »Empfehlungen«, was raus muss. Das kann man alles in den Akten nachlesen. Diese Empfehlungen hattet ihr ja schon umgangen und den Film, so wie er war, der HV Film gezeigt. Wie habt ihr euch denn nun am Ende geeinigt? Dass ihr ändert? Und was ihr ändert?*

Wir haben uns gar nicht geeinigt. Ich habe natürlich gekämpft, wusste aber auch, dass es ein sinnloser Kampf ist. Ich hatte den Film noch vor der Abnahme bei der HV Film Heiner Carow gezeigt, der ja mein Mentor bei *Alfred* (1986) war. Heiner Carow und Lothar Bisky, der damalige Rektor der Filmhochschule, haben mich bei *Alfred* sehr unterstützt, dass der Film ungeschnitten, heißt unzensuriert, in die Welt kommen konnte. Allein hätte ich das nie geschafft.

Deshalb habe ich mir wieder Heiner Carow an den Schneidetisch geholt und ihm *Leute mit Landschaft*



Berlin, den 31. März 1988

HV Film: Freigabe  
des Films mit Auflage

Freigabe des Films "Leute mit Landschaft"

Datum der Abnahme: 30. März 1988  
Arbeitstitel: "Leute aus Kamern"  
Endgültiger Titel: "Leute mit Landschaft"  
Genre: Dokumentarfilm  
Thematik: Dienstleistungsexport  
Herstellungsjahr: 1987/88  
Hersteller: VEB DEFA Studio für Dokumentar-  
filme für  
Zweites Deutsches Fernsehen  
Redaktion "Kleines Fernsehspiel"  
Länge und Fassung des Films: ca. 85 min., Farbe, 16 mm  
Sprachfassung: deutsch  
Entscheid: Entsprechend der erteilten Auf-  
lage ist der Film zu verändern.  
Über die Realisierung der Auflage  
und evtl. weiterer vorgenommenen  
Veränderungen am Film ist die  
Hauptverwaltung Film schriftlich  
in Kenntnis zu setzen.  
Danach wird der Film zur Verwendung  
durch den Auftraggeber lt. Ver-  
trag freigegeben.

1 Ex. z. d. A.  
1 Ex. DEFA-Aussenhandel  
1 Ex. DEFA-Studio für  
Dokumentarfilme

  
Horst Pehner  
Stellv. des Ministers und  
Leiter der HV Film

Anlage zur Freigabe des Films "Leute mit Landschaft"

Auflage:

Aus dem Gespräch mit dem Fischer Rainer Persicke sind der  
Dialog über den Bau des Kraftwerkes sowie die im Film vor-  
handenen Aufnahmen des Kraftwerkes zu schneiden.

Die vom Direktor des DEFA-Studios für Dokumentarfilme bei  
der Studioabnahme erteilten Auflagen werden nicht aufgehoben.



## Mitteilung

von DLE/W. Plehn

an Gen. Andreas Voigt

Ihre Zeichen:

Ihre Nachricht vom:

Betrifft:

Sehr geehrter Genosse Voigt!

Nach zweimaligem Besichtigen der Rohschnittfassung Deines Filmes "Kamern" sind ~~meine~~ meine Bedenken nicht ausgeräumt worden, obwohl ich große Passagen künstlerisch für gelungen halte.

Die jetzt vorliegende Fassung Deines Filmes ist nicht geeignet, dem ZDF vorgestellt zu werden. Durch einige im Film auftretende Personen werden politische Positionen vertreten, die leider durch Dich nicht gewertet werden. Ich bin der Auffassung, daß die Haltung des Autors in dem Moment deutlich werden muß, in dem Positionen bezogen werden, die nichts mit parteilichen Standpunkten zu tun haben.

Auch darf ich Dich daran erinnern, daß die Grundlage des Filmes, das durch uns und das ZDF akzeptierte Exposé darstellt, in dem nachfolgend aufgeführte Sequenzen weder beschrieben noch in irgendeiner Form angedeutet sind. Wir haben diesen Film zielgerichtet für das ZDF hergestellt, können also Sendezeit dieser politisch fest definierten Anstalt nutzen, um unsere Positionen einzubringen. Die jetzige Fassung Deines Filmes läßt diese Möglichkeit nicht zu. Im einzelnen kann ich folgende Sequenzen nicht akzeptieren:

1. Fischer Persicke am Anfang.

Es gibt eine klare Position zu Tschernobyl und unserer Energiekonzeption. Indem behauptet wird, das entstehende Kraftwerk wollen alle Leute nicht, werden Positionen akzeptiert, die nicht unsere sind. Es kann nicht unwidersprochen bleiben, daß das, was in den Zeitungen steht unwahr ist und Gesetze die den Umweltschutz betreffen, pauschal nicht eingehalten werden. Dagegen hätte ich gern Deine parteiliche Position gespürt. Im Übrigen halte ich Deine Frage nach dem Kernkraftwerk für falsch. Abgesehen davon, daß dieser Aspekt nicht im Exposé steht, stimmt es mich nachdenklich, wenn Persicke mit dieser Frage in einem Film konfrontiert wird, auf dessen Zielrichtung ich oben eingegangen bin.

2. Predigt Pfarrer Scheil.

Eine Aussage über die Kernfrage unserer Zeit, der Verantwortung für den Frieden und dem dazu notwendigen Bündnis aller gesellschaftlichen Kräfte, wäre der Rolle der Kirche näher als die im Film vertretende Position, wonach das Kernkraftwerk die Menschen bedroht. Auch hier vermisse ich Deinen Standpunkt, der in verschiedener Weise in diese Sequenz hätte einfließen können.

Im Übrigen sieht das Exposé Passagen mit dem Pfarrer vor, die dem Film dienlicher gewesen wären.

3. Schlußpassage Otto.

Otto war Brigadier Anfang der 50er Jahre (womit auch im Exposé seine Entwicklungsbeschreibung endet). Seine Auseinandersetzung mit einem Nazi, in dessen Folge er seine Funktion verlor, aus der Partei austrat und strafrechtlich verfolgt wurde, wird in Deinem Film durch Otto beschrieben, kann jedoch nicht gewertet werden. Es bleibt offen, ob der Nazi unter Mißachtung

D  
11626 A 309 PuG 010 88

-2-

der Gesetze der DDR in seinem Amte blieb, vielleicht sogar bis heute nicht verfolgt wurde. Durch Deine Haltung dazu hätte ich mir Aufklärung gewünscht, Wertung, wenn dieser Aspekt überhaupt in Deinen Film muß. Du nimmst es hin und beförderst damit o. g. Unterstellungen, die ich nicht unterstützen kann.

4. Mir ist nicht bekannt, daß ausländische Medien bisher die Errichtung des Kernkraftwerkes in irgendeiner Form publizistisch behandelt haben. Ich kann mich nicht damit einverstanden erklären, daß durch uns dieser Aspekt in das ZDF getragen wird. Dies betrifft sowohl die verbalen als auch die optischen Aspekte. Dies hat u. a. etwas mit der Verantwortung zu tun, die mit der Übernahme des Auftrages verbunden ist. Die oben skizzierten Punkte stellen das Wesen meiner Kritik dar und bedürfen nach Vorlage Deiner Lösungsvariante einer weiteren Erläuterung.

Aus o. g. Gründen bitte ich, mir bis 18. 3. 1988 einen Vorschlag zur Lösung zu unterbreiten.

Bis dahin bitte ich die weiteren Arbeiten an diesem Film einzustellen, weitere Endfertigstermine abzusagen und Vorführungen jedweder Art zu unterlassen.

Ich bitte, das Material ausschließlich im Objekt Rosenthaler Str. zu belassen.

Mit sozialistischem Gruß

Wolfgang Plehn  
Redaktionsleiter

Brief vom Redaktionsleiter  
der Abteilung Dienst-  
leistungsexport (DLE),  
Wolfgang Plehn,  
an Andreas Voigt



*J. Otter* *an Hauptred.* *1948*  
Ministerium für Kultur  
DDR  
Eing. 29. APR. 1988  
535 (Imp.)  
*223/2.5.18/ka*

**ZDF**

Zweites Deutsches Fernsehen  
Anstalt des öffentlichen Rechts

Der Stellvertretende  
Programmdirektor /  
Hauptredaktion Fer-  
sehspiel und Film  
Essenheimer Straße  
6500 Mainz-Lerchenberg  
Telefon 06131/701 oder  
70 plus Nebenstelle  
Telex 4187930 zdf d  
Telefax 06131-704438

Zweites Deutsches Fernsehen - Postfach 40 40 - 6500 Mainz 1

Ministerium für Kultur  
Herrn Horst Pehnert  
Stellvertreter des Ministers  
und Leiter der Hauptverwal-  
tung Film  
Otto-Nuschke-Straße 51

DDR - 1080 B e r l i n

Ihr Zeichen und Tag

Unser Zeichen

Telefon Nebenstelle

Ort/Datum

u/ms

70-2400

Mainz, 25.04.1988

Sehr geehrter, lieber Herr Pehnert,

wir haben inzwischen zwei Filme in direkter Kooperation mit der DEFA und unserer Redaktion Kleines Fernsehspiel hergestellt, nämlich "Leute mit Landschaft" und "Vier Frauen". Diese Vereinbarung, die ohne Einschaltung von Produzenten auskommt, scheint uns für diese Art der Produktion durchaus sinnvoll und fruchtbar. Ich bin deshalb Ihnen und Ihren Mitarbeitern sowie den Kollegen der DEFA sehr dankbar, daß diese gute, sinnvolle Kooperation zustande kommen konnte.

Ein wenig irritiert hat uns freilich die Tatsache, daß entgegen den im Vertrag formulierten Bestimmungen über die Abnahme der Filme eine Zwischenabnahme bei Ihnen stattgefunden hat (ohne Wissen und Einschaltung unserer zuständigen Redaktion), durch die im Film "Leute und Landschaft" einige entscheidende Veränderungen vorgenommen worden sind.

Sie haben sicher Verständnis dafür, daß wir solche Einwirkungen bei ZDF-Produktionen dieser Art prinzipiell nicht akzeptieren können. Deshalb würde uns interessieren, ob derartige (im Vertrag nicht vorgesehene) Zwischenabnahmen auch künftig Voraussetzung und Bedingung für diese ZDF-Produktionen in Zusammenarbeit mit der DEFA sind. Sie berühren das Selbstverständnis unserer Arbeit. Deshalb wäre ich Ihnen für eine entsprechende Mitteilung sehr dankbar.

Mit freundlichen Grüßen

Ihr

*H. Ungureit*  
Heinz Ungureit

Alle Zuschriften sind  
ausschließlich an das  
ZDF / Fachbereich zu  
richten - nicht an  
Einzelpersonen.

22. Juni 1988

Antwortbrief von Horst  
Pehnert an Heinz Ungureit

Lieber Kollege Ungureit !

Ich schulde Ihnen noch immer eine Antwort auf Ihr Schreiben vom 25. April 1988. Ich hatte auf eine Gelegenheit gehofft, die es uns erlaubt, das von Ihnen beschriebene Problem gesprächsweise zu erörtern. Da diese sich aber bisher nicht ergeben hat, bleibt mir vorläufig kein anderer als der Postweg für eine Antwort. Ich kann mich der in Ihrem Schreiben dargelegten Bewertung des Sachverhalte mit folgenden Gründen nicht anschließen:  
Mit der Produktion der Filme "Leute mit Landschaft" und "Vier Frauen" wurde laut § 1 des Vertrages durch den DEFA-Aussenhandel das DEFA-Studio für Dokumentarfilme beauftragt. Andreas Voigt und Petra Techörtner, die im Vertrag genannten Autoren und Regisseure der Filme, stehen in einem festen Arbeitsverhältnis, aus dem sich exakt definierte Arbeitsweisen ergeben. Dies hat naturgemäß zur Folge, daß im künstlerischen Prozeß der Filmherstellung einzelne Entwicklungsetappen diskutiert bzw. eingeschätzt werden. Dies ist ein Verfahren, das der Praxis entspricht, unabhängig davon, für welchen Auftraggeber produziert wird. Die Verfahrensweise, nämlich wie innerhalb der DEFA ein jeweiliger Auftrag erfüllt wird, ist nicht Gegenstand des mit dem jeweiligen Auftraggeber geschlossenen Vertrages und kann es auch nicht sein. Auch unser Vertrag regelt ausschließlich das Verhältnis zwischen beiden Seiten und schreibt keiner Seite vor, auf welche Weise sie die dort vereinbarten Ziele, Termine und Bedingungen realisiert. So regeln die §§ 6 und 7 Rohschnitt und Endabnahme durch den Auftraggeber, sie befassen sich jedoch nicht mit den Herstellungsbedingungen der produzierenden Seite. Es kann daher kein Anspruch auf etwas erhoben werden, was der Vertrag nicht ausdrücklich regelt. Im Sinne des Vertrages ist nur von Belang, ob dem Auftraggeber vom produzierenden Studio zur Rohschnitt- bzw. Endabnahme ein Film vorgelegt wird, der in seiner künstlerischen Konzeption und seiner Aussage "nicht erheblich von dem vom ZDF akzeptierten Expose und den sonstigen redaktionellen Absprachen abweicht" (§ 6/3). Dies ist laut Protokoll der Rohschnittabnahmen nicht der Fall. Das Protokoll der Rohschnittabnahme "Leute aus Kasern" vermerkt, daß der Film als Rohschnitt abgenommen wird, "trotz einiger von der Redaktion ausdrücklich bedauerten Änderungen und Kürzungen im Vergleich zu früheren Fassungen". Es bleibt dem Auftraggeber unbenommen, eine solche Feststellung zu treffen, gleichwohl kann sie nicht dazu dienen, den in Ihrem Schreiben erhobenen Vorwurf zu legitimieren, die DEFA habe sich "entgegen den im Vertrag formulierten Bestimmungen" verhalten. Was im Protokoll mit dem Begriff "frühere Fassungen" bezeichnet wird, kann nicht unter Berufung auf den Vertrag beanstandet werden. Dieser regelt eben nicht - ich wiederhole es - die einzelnen Phasen, in denen der Auftrag die filmische Gestalt gewinnt, die dann der Produzent DEFA dem Auftraggeber ZDF zur Abnahme vorschlägt. Als der Leiter aller Einrichtungen der DEFA behalte ich es mir vor, mich daran in dem Maße zu beteiligen, wie ich mit ganz persönlicher Verantwortung an der Vertragserfüllung - hier nun auch noch auf einem Gebiet, das in unseren Beziehungen Neuland darstellt - beteiligt bin. So findet zum Beispiel die Tatsache, daß der Film statt mit 60' auf eine Länge von 90' angeboten und abgenommen wurde, was laut Protokoll keine finanziellen Veränderungen zur Folge hat, nicht meine Billigung. Ich habe dennoch zugestimmt, um den Gang der Dinge nicht gravierend zu beeinträchtigen. Aber das ist schon unsere Sache und muß bei uns besprochen werden.

- 2 -

Ich denke, daß meine Darlegungen auch eine Antwort auf Ihre Frage darstellen, mit welchen Voraussetzungen und Bedingungen in der Zusammenarbeit mit der DEFA auch künftig zu rechnen ist. Da ich nicht annehme, daß Sie meinen Standpunkt ohne weiteres teilen, wird es sich erforderlich machen, in einem Gespräch die Erfahrungen mit diesen beiden Produktionen auszuwerten und eine Geschäftsgrundlage zu verhandeln, die die Fortsetzung dieser spezifischen Form der Zusammenarbeit ermöglicht. Für ein solches Gespräch stehe ich Ihnen zu einem zu vereinbarenden Termin an einem zu vereinbarenden Ort (möglich Berlin/West bzw. Karlovy Vary) gern zur Verfügung.

Mit freundlichen Grüßen

Horst Pe hnert



# Traum

## Erinnerungen an Roland Dressel

### ■ Rainer Simon

Roland Dressel entstammte »gewöhnlichen Leuten« aus Sachsen – ich auch, das verband uns. Er kam aus keiner privilegierten Familie. Was er erreichte in seiner beruflichen Laufbahn, hatte er sich selbst zu verdanken, keinen Beziehungen, keinen Anbiederungen.

In einem Interview 1990 habe ich hoffnungsvoll gesagt: »Ich hätte meine Filme auch woanders gemacht.« Davon bin ich heute nicht mehr überzeugt. Dass wir unsere Filme machen konnten, mit denen wir etwas zu sagen hatten und ins gesellschaftliche Leben eingreifen wollten, war vermutlich nur in dem Land möglich, in dem wir aufgewachsen sind. Während unserer Filme waren wir an Orten, die selbst der Tod nicht aus unserer Erinnerung löschen kann, Tayta Chimborazo, Tayta Cotopaxi, Mama Tungurahua, Delphi, Rom, Bilbao, Buchara, die kalmückische Steppe südlich von Wolgograd, Kohren-Sahlis, Seehausen, Magdala ...

Ich erinnere mich, wie beim Humboldt-Film *Die Besteigung des Chimborazo* (1988/89) Roland und ich uns mehrere Tage zu einem Grat auf 5.500 Metern

Höhe am Chimborazo hinaufquälten, Roland ging da schon auf die 60 zu. Ich erinnere mich, wie wir in einer eiskalten Nacht den hinter dem Berg erscheinenden Mond drehen wollten. All den Voraussagen zum Trotz: La Luna kam einfach nicht. Tayticu Chimborazo, Väterchen Chimborazo, schien selbst den Lauf der Gestirne beeinflussen zu können. So wie er das weitere Leben von manch einem von uns beeinflusste, das von mir ganz besonders und auch das von Roland. Roland ist leider nie wieder dahin gekommen. An der Mama Tungurahua stand Roland mit der Kamera bis zum Bauch im eiskalten Wasser eines Gebirgsflusses, um zu drehen, wie Humboldts Karawane den Fluss durchquert.

Bei unserem Film *Die Frau und der Fremde* (1984) stieg Roland in der Steppe südlich von Wolgograd auf einen Hochspannungsmast, um von oben zu drehen, wie Karl und Richard ein irrsinniges Kreuz in die Steppe fräsen. Die sowjetische Aufnahmeleiterin weinte, weil sie völlig verzweifelt war, Roland könnte etwas passieren. Dann saß er in dem kleinen Flieger, der über die Männer im Graben raste, dass er ihnen beina-



Rainer Simon und Roland Dressel  
bei den Dreharbeiten 1988 zu **Die Besteigung  
des Chimborazo**

he die Köpfe abrasierte. »Tiefer, tiefer«, habe Roland beim Anflug immer wieder geschrien, sagte mir der blutjunge sowjetische Agrarpilot danach und fragte, was das heiÙe. Nein, ein vorsichtiger, ein ängstlicher Mensch, einer, der auf Nummer sicher geht, war Roland gewiss nicht.

Als der Streit um *Jadup und Boel* (1980/81) begann, hätte er als Kameramann sich heraushalten können – nicht so Roland. Bei allem, was wir unternahmen, um den Film ins Kino zu bringen: Roland war immer dabei. Beim *Luftschiff* (1982) wollten wir im Leipziger Völkerschlachtdenkmal einen Ballon aufblasen, eine solche Aktion hätte aber das ganze Denkmal in die Luft sprengen können. Also kam Roland auf die Idee, die Kuppel des Denkmals so genial zu fotografieren, dass sie auch ohne Ballon wie ein Ballon aussah. Apropos *Das Luftschiff*: Im Norden Spaniens drehten wir bei einem Stierkampf, wir durften in den Gang direkt hinter der Arena, und Roland wäre am liebsten über die Balustrade gesprungen, hinein zu Stier und Torero, um noch dichter dran zu sein.

Dass wir beim *Fall Ö.* (1990) mehrere Tage im Heiligtum von Delphi drehen durften, an den Ursprüngen der europäischen Kultur, kommt mir heute wie ein Wunder vor. Aber ich will das nicht aufrechnen gegen Kohren-Sahlis in unserer Heimat Sachsen, Seehausen in der Altmark oder dem fiktiven Magdala in Thüringen.

Roland hat natürlich nicht nur mit mir Filme gemacht, ich weiß, dass er auch mit Roland Gräf freundschaftlich verbunden war und dass ihm auch dessen Filme wich-

tig waren, genau wie die Filme *Das Fahrrad* (1981) von Evelyn Schmidt und *Das Land hinter dem Regenbogen* (1990/91) von Herwig Kipping.

Nach 1990 erzählte er mir, wie es ihm erging bei im Westen gedrehten Filmen. Seine drastischen Worte will ich hier nicht wiedergeben, nur verfremdet in einem Traum. Ich träumte ihn im Jahre 2011 in der Kasbah Ait-Ben-Haddou in Marokko.

*Ich gehe zwischen verfallenden Lehmbauten umher, komme aber nicht voran, wie das des Öfteren in Träumen der Fall ist. Viele Gassen sind abgesperrt, ein Filmteam dreht. Ich frage die Absperrkräfte, was gedreht wird. »Die Bibel«, bekomme ich zur Antwort. Das riesige Kreuz, das Jesus zu seiner Hinrichtung schleppt, steht als Requisit an eine Mauer gelehnt, davor Touristen, die sich knipsen. Ich frage nach dem Regisseur. »Not famous«, sagt jemand, »American B-Picture.« Berühmt sei nur der Kameramann. Ich stecke den Absperrern ein paar Dirhams zu, und es gelingt mir, einen Blick auf den Drehort zu werfen. Da sehe ich ihn. Da steht er, er ist in eine bodenlange marokkanische Djellaba gehüllt und hat die spitze Kapuze über den Kopf gezogen, aber kein Zweifel, es ist Roland Dressel. Eine prickelnde Welle der Wiedersehensfreude breitet sich in mir im Traum aus.*

*»Was machst du denn hier?«, frage ich. »Scharlatane«, schimpft Roland, »alles Scharlatane, Schaumschlänger, Dünnbrettbohrer, die denken, sie haben das Filmem erfunden!« – »Auch der Regisseur?«, wundere ich mich. – »Außer ›action‹ schreien, kann er nichts. Als*



Roland Dressel und Szenenbildner Hans Poppe  
1981 bei der Motivsuche für **Das Luftschiff**

er durch die Kamera glotzen wollte, hat er statt durch den Sucher in den Schwenkarm geguckt.« - »Und die Schauspieler?« - »Arme Kerle von hier; den Jesus mimt Mohamed aus Marrakesch, die Maria - Fatima aus Fes. Die beiden Kerle, die neben Jesus am Kreuz hängen, haben sie aus Guantánamo eingeflogen, damit es echt wirkt. Abraham hat Isaak wirklich die Kehle durchgeschnitten, weil niemand ›cut‹ gerufen hat.« - »Aber wie bist du denn an die geraten?«

Ein Mann, in ein blaues Gewand gehüllt wie ein Tuareg, mit einem blauen Tuch um den Kopf gewickelt, tritt heran, ich erkenne ihn, Rolands Kamera-Assistent Wolfgang. Er beantwortet meine Frage: »Roland ist eine biblische Gestalt.« Da hat er recht. »Außerdem steht er hinter und vor der Kamera«, erzählt Wolfgang weiter. »Du musst ja nicht alles ausquatschen«, unterbricht Roland ihn, und zu mir fügt er hinzu: »Du hast mich ja nie besetzt!« Das Versäumnis ärgert mich noch im Traum, und ich sage: »Du und Käthe Reichel, ihr hättet ein Traumpaar abgegeben.«-»Zu spät!«, stellt Roland nüchtern fest. »Welche Rolle spielst du denn?«, will ich wissen. »Moses«, antwortet er kurz angebunden. Ich betrachte ihn. »Alle Achtung, glänzende Besetzung«, lobe ich. »Perlen vor die Säue! Alles Scharlatane«, ärgert sich Roland wieder.

Ich hake nach: »Sind noch mehr von uns hier?« - »Woher soll ich das wissen. Guck dir die Schnepfen an, alle verhüllt, Regieassistentinnen, Garderobieren, Maskenbildnerinnen«, Roland kommt in Fahrt. »Auf Rauchen am Set«, er betont das Wort ironisch, »steht die Todesstrafe. Es bleibt mir nichts anderes, als es heimlich zu tun.«

»Habt ihr schon Muster gesehen?«, frage ich. »Die kennt nur Helga. Ja, unsere Helga ist auch dabei«, so Roland, »jeden Abend telefoniert sie mit dem Produzenten und flötet: ›Was für faszinierende Bilder, und wie echt die Kamele wirken.‹« Das Lachen eines Djinns rollt aus Rolands Kehle. »Sie bezirzt ihn, eine Stunde raspelt sie Süßholz, dass die Balken krachen, und er glaubt ihr alles.« Wolfgang schaltet sich wieder ein: »Sie ist ein-ge-weiht.« - »Eingeweiht, worin?«, frage ich. »In das Geheimnis.« - »Welches Geheimnis?« - »Wollen wir ihn auch ein-wei-hen?« - »Regisseure müssen nicht alles wissen«, so Roland. »Na ja, aber dem Rainer, dem können wir es doch anvertrauen«, meint Wolfgang. Roland: »Sag's ihm!« Wolfgang: »Nein, der Meister bist du.« Roland grinst unter seiner Kapuze: »Wir drehen das Zeug, ohne dass Filmmaterial in der Kamera ist, und diese Scharlatane sind so blöd, dass sie es nicht mal merken ...«

So weit der Traum ...

Lieber Roland, ich bin sicher, dass Du mir in meinen Träumen noch oft erscheinen wirst. ■



Rainer Simon und Roland Dressel  
bei den Dreharbeiten 1981 zu **Jadup und Boel**



Christel Strobel im Gespräch mit Bernd Sahling, 2022

## Freie Hand in der Kinderfilm- Programmgestaltung

### ■ Bernd Sahling im Zeitzeugengespräch mit Christel Strobel

**Bernd Sahling:** *Wer sich in den letzten Jahrzehnten mit Kinderfilmen beschäftigt hat, lernte sehr bald Christel und Hans Strobel kennen. Entweder, weil wir [Filmemacher] zu euch nach München eingeladen wurden mit Filmen, die ihr dort gezeigt habt, oder weil wir euch auf Festivals getroffen haben. Oder einfach nur, weil wir die »Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz« gelesen haben. So lange Zeit dem Kinderfilm treu zu bleiben, setzt eine starke Motivation voraus. Was war eure anfängliche Motivation, euch so intensiv mit dem Kinderfilm zu beschäftigen?*

**Christel Strobel:** Hans und ich haben am Institut Jugend Film Fernsehen gearbeitet – das hieß damals noch Arbeitszentrum Jugend und Film e. V. – und beschäftigten uns daher mit Film allgemein, speziell aber auch mit dem Kinder- und Jugendfilm, den es in der Bundesrepublik zu jener Zeit in dieser Form noch gar nicht gab. Das, was man als Kinderfilm verstanden hat, waren einerseits Märchenfilme, deren Produktion florierete, und andererseits die Kästner-Verfilmungen. Das waren *Emil und die Detektive* (Gerhard Lamprecht), die alte Verfilmung von 1931, *Das doppelte Lottchen* (Josef von Baky, 1950), *Pünktchen und Anton* (Thomas Engel, 1953) und

*Das fliegende Klassenzimmer* (Kurt Hoffmann 1954). Ansonsten gab es speziell für Kinder überhaupt noch kein Programm. Als dann 1972 die Olympischen Spiele in München vorbereitet wurden, baute man für die Sportler im Olympiadorf auch ein Kino, das danach leer stand. Wir gingen da immer dran vorbei, weil wir in der Nähe wohnten, und haben uns überlegt, dass dies der richtige Ort sei, um speziell für Kinder was zu machen. Es war die Zeit, in der sich langsam ein Bewusstsein dafür bildete. Es gab im Fernsehen neue Ansätze mit Kinder-Redaktionen und das Manifest »Schafft Filme für unsere Kinder«. Aus verschiedenen Bereichen taten sich nach und nach Leute zusammen. 1975 gab es dann die erste Kinder-Filmwoche in Frankfurt. Später hieß das Festival »Lukas« – das Kinderfilm-Festival, welches es heute noch gibt.

Aber zurück zum Sportler-Kino im Olympiadorf. Als Erstes haben wir im Oktober 1979 den Verein Kinderkino München gegründet. Wir waren sieben engagierte Leute, die für eine Vereinsgründung notwendig sind. Im ebenfalls neu gegründeten Kulturverein Olympiadorf war das Kinderkino ein wesentliches Mitglied. Es war eine Zeit, in der es für Kinder noch gar nicht so viel an außerschulischen kulturellen Angeboten gab. Die El-

tern hatten auch Vorurteile. Das Interessante ist, dass Film nicht als die siebte Kunst angesehen wurde, sondern als ein Jahrmarktmedium. In bürgerlichen Kreisen hat man das teilweise immer noch: ein Kinderbuch, das ist hochwertig, Kindertheater auch, aber der Kinderfilm hatte von Anfang an mit Vorurteilen umzugehen. Mit unserem Programm haben wir dem gegengesteuert.

Wir haben von Anfang an viel Wert daraufgelegt, dass die Kinder dort selbst mitmachen können, dass nicht nur wir Erwachsene den ganzen Laden organisieren, und haben die Kinder auch gleich beim Betrieb des Kinderkinos beteiligt. Am beliebtesten war es, an der Kasse zu stehen und mit jemandem von uns Karten zu verkaufen, den Einlass zu machen, aber auch die Begrüßung und ein paar Sätze zum Film zu sagen. Das war von Anfang an so, es wurde auch immer professioneller und machte den Kindern großen Spaß. Außerdem haben wir eine Kinderfilm-Zeitung ins Leben gerufen. Die erste Redaktionssitzung hatten wir nach der Filmvorführung von *Der rote Strumpf* (Wolfgang Tumlner, 1980/81), einem der neuen (bundes-)deutschen Kinderfilme. So kam es zu dem Namen der Zeitung »Der lachende Filmsocken«. Die kam zweimal im Jahr heraus, die Kinder haben dort ihre Filmkritiken, mal ein Rätsel und mal ein Bild veröffentlicht. So waren die Kinder immer mitbeteiligt.

*Christel, was ist das für ein Manifest, das du erwähnt hast?*

Das war 1977 eine filmpolitische Aktion, da haben über hundert Filmschaffende, unter anderem Alexander Kluge, Edgar Reitz und Hark Bohm, mit dem Manifest »Schafft Filme für unsere Kinder« einen gemeinnützigen Fond von 20 Millionen DM gefordert, für Produk-

tion, Vertrieb und Abspiel von Kinderfilmen. Sie sahen das als eine kulturelle und soziale Aufgabe. Mit dem Geld sollten zum Start 20 Kinderfilme innerhalb von drei Jahren realisiert werden. Das geforderte Budget kam zwar nicht zustande, aber der gewählte Vorstand mit Hans Strobel, Walter Schobert und Jürgen Barthelmes war eine aktive und unabhängige Gruppe. Ihre Arbeit galt den Interessen der Kinder und Jugendlichen, die damals keine Vertretung in der Medienbranche hatten. Man wollte dadurch mehr Aufmerksamkeit für das Gebiet des Kinderfilms schaffen.

*Wann habt ihr die DEFA-Kinderfilme für euch entdeckt?*

Ich denke 1979, als wir das erste Mal zum Kinderfilm- und -Fernsehfestival »Goldener Spatz« nach Gera gefahren sind. Das war für uns ein ganz besonderes Erlebnis. Es war ein richtiges Arbeitsfestival für Regisseure und Regisseurinnen. Uns haben besonders die offenen Diskussionen gefallen, die wirklich sachbezogen über die Filme, ihre Gestaltung und ihre Wirkung verliefen. Dort haben wir etliche Filmemacher und Filmemacherinnen kennengelernt, es war für uns eine wesentliche Anregung. Und als dann 1980 die erste Ausgabe der »Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz« erschien, war schon klar, dass wir mit dieser Publikation ein ganz wichtiges Instrument zum Austausch hatten. Das erstaunte unsere ostdeutschen Kollegen, dass man – sozusagen ohne Genehmigung – einfach aus einer privaten Initiative heraus, diese Zeitschrift macht. Die Fachpublikation erschien viermal im Jahr, alles war sehr schlicht, aber inhaltsreich. Von Anfang an gab es darin auch eine Rubrik »Kinderfilm in der DDR«. Da hat Heinz Kersten immer die neuesten Kinderfilme besprochen. Neben ihm gab es Lutz Gräfe

Gestaltung eines  
Kinderfilm-Programms,  
Kinderkino München e.V.





# KINDERFILME AUS DER



Ein Programm für Kinder ab 6

## FESTIVAL des tschechoslowakischen Kinderfilms vom 23.7. — 8.8.1982

Eine Veranstaltung des Kulturreferats der Landeshauptstadt München und des Kinderkino München e.V. in Zusammenarbeit mit Filmmuseum München, Zentralredaktion des Tschechoslowakischen Films Prag, eine aktuell-Generalarvertretung Československý Film-export München, Pädagogische Aktion München und Kinder- und Jugendfilmzentrum der BRD.

Wer kennt nicht Pan Tau – eine der beliebtesten Filmfiguren aus der international angesehenen Kinderfilmproduktion unseres Nachbarlandes Tschechoslowakei, das „Hollywood des Kinderfilms“! Seit über 30 Jahren werden dort regelmäßig Kinderfilme hergestellt; jährlich ca. zehn lange Spielfilme. Im Rahmen des Kinderfilmfestivals werden 21 herausragende Beispiele – mehrfach mit nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet – gezeigt, die die gesamte Entwicklung des Kinderfilms in der Tschechoslowakei widerspiegeln.

Ein besonderer Höhepunkt ist die Vorstellung des Kinderfilmschaffens von Karel Zeman, mit Mitbegründer und Altmeister des tschechoslowakischen Kinderfilms. Mit seinem jüngsten Film, *Das Märchen von Hans und Marie*, wird das Festival am Freitag, 23. Juli um 15.00 Uhr, in Anwesenheit einer Delegation aus der CSSR eröffnet. Zu den Delegationsmitgliedern gehören

die „Filmmäxer“ von Pan Tau, Ota Hofman und Jindřich Feldt.

Mit diesem Filmfestival wird die Filmproduktion eines Landes vorgestellt. Gleichzeitig möchten wir dazu beitragen, ein fremdes Land für unsere Kinder verständlicher zu machen, denn Filme geben neben ihrem eigentlichen Inhalt immer auch Auskunft über die Menschen eines Landes, deren Lebensweise und Vorstellungen.

Einladungen sind alle Kinder ab 6 Jahren, ihre Eltern und alle interessierten Erwachsenen und insbesondere Gruppen aus Kindertagesstätten, Horten, Freizeitrichtungen.

**Programm im Münchner Stadtmuseum/ Filmmuseum, Sankt-Jakobs-Platz 1, 8000 München 2, Telefon: (089) 2332348**

**Fr, 23.7.**  
18.00 Uhr – Eröffnung des Kinofestivals mit der deutschen Erstaufführung *Das Märchen von Hans und Marie* von Karel Zeman, 1980, 90 Min., Tschechoslowakei – Märchenfilm. Eine schöne Geschichte über die übernatürliche Erwachsenenwelt.

**Sa, 24.7.**  
11.00 Uhr – Die Eröffnung des Festivals von Karel Zeman, 1976, 10 Min. – Vorführung des gleichnamigen Nostalgiefilms von Jan Verner. Ein Produzent erzählt in bräunlicher Anlehnung, daß seine Erfindung mißlungen ist.

# FESTIVAL DES DDR-KINDERFILMS

## 26.7.-4.8.'85

Das FESTIVAL DES DDR-KINDERFILMS wird am 26. Juli 1985, 15.00 Uhr im Filmmuseum mit dem Film *MONTY IN DER LITZASSÄULE* in Anwesenheit von Filmschaffenden aus der DDR eröffnet. Die Delegation setzt sich aus folgenden Filmschleutern zusammen: Christa Kozik, Kinderbuch- und Drehbuchautorin (Prag) und KLEINE MORITZ IN DER LITZASSÄULE, Helmut Dziuba, Filmregisseur (ALS UNKU) EDES FREUNDIN WAR, SABINE KLEIST, 7 JAHRE; Heiner Carow, Filmregisseur (KARUS); SE NANNEN IHN AMIGO; Friedemann Spangenberg, Nationales Zentrum für Kinderfilm und Kinderfernsehen der DDR.

Zum fünften Mal wird die Kinderfilmproduktion eines Landes in München vorgestellt. Nach den Ländern Bundesrepublik Deutschland, Tschechoslowakei, Schweden und Dänemark folgt in diesem Jahr die Deutsche Demokratische Republik, unser Nachbarland, das über eine kontinuierliche und sehenswerte Kinder- und Jugendfilmproduktion verfügt. An exemplarischen Beispielen wird die Entwicklung des Kinderfilms aufgezeigt.

Gleichzeitig möchten wir dazu beitragen, das Nachbarland für unsere Kinder verständlicher zu machen, denn Filme geben neben ihrem eigentlichen Inhalt immer auch Auskunft über die Menschen eines Landes.

Eine Veranstaltung des Kulturreferats der Landeshauptstadt München und des Kinderkino München e.V. in Rahmen von Filmstadt München e.V. in Zusammenarbeit mit dem Nationalen Zentrum für Kinderfilm und Kinderfernsehen der DDR, DEFA-Außenhandlung, Filmhaus der Landeshauptstadt München

Zum Festival des DDR-Kinderfilms erscheint ein Sonderdruck der Kinder- und Jugendfilm Korrespondenz: DER KINDERFILM IN DER DDR mit ausführlichen Informationen zu den Filmen. Preis: Kinderkino München e.V., B.-DM.

**Ausstellung im FILMUSEUM und KINDERKINO AM GASTGEBER: KINDERFILMPLAKATE AUS DER DDR**



Erste Seiten der Programmhefte, Kinderkino München e.V.

oder auch Reinhard Kleber, die mit uns eng verbunden waren.

*Ich weiß, dass ihr euch auch dafür eingesetzt habt, dass das Münchner Filmfest eine Kinder-Sparte bekommt.*

Ja, aber zunächst war es eigentlich Eberhard Hauff, der damalige Leiter des Filmfests München, der 1983 vor der Gründung des Filmfests auf uns zukam und sagte: »Wenn wir jetzt ein Filmfest veranstalten, dann gehört auf jeden Fall auch ein Kinderfilmfest dazu.« Das beruhte natürlich auf unseren Aktivitäten im Kinderkino und unserem Engagement für den Kinderfilm und war eine große Chance für uns. Wir hatten freie Hand in der Programmgestaltung, Eberhard Hauff hat uns nie reingeredet.

*Welche Filme habt ihr dann nach München eingeladen? Und sind auch die Regisseure und Regisseurinnen dort hingekommen?*

Beim 1. Kinderfilmfest/Filmfest München hatten wir den DEFA-Film *Als Unku Edes Freundin war* (1980) von Helmut Dziuba eingeladen. Ein Schwerpunkt des Festivals war aber damals der »Neue deutsche Kinderfilm 1970-1981«, mit Filmen wie *Tschetan, der Indianerjunge*

von Hark Bohm, dem ersten neuen (bundes-)deutschen Kinderfilm 1972 überhaupt, *Ein Tag mit dem Wind* von Haro Senft (1978) oder *Die Kinder aus Nr. 67* von Usch Barthelmeß-Weller und Werner Meyer (1979/80).

Wir hatten darüber hinaus ein Konzept, das jedes Jahr andere Länderschwerpunkte im Rahmen von »Länderfestivals« vorsah. Wir wollten immer ein Filmprogramm aus dem sozialistischen und abwechselnd eins aus dem westlichen Ausland veranstalten. Begonnen haben wir mit der Tschechoslowakei (1982), dann Schweden (1983), Dänemark (1984) und 1985 folgte das »Festival des DDR-Kinderfilms«. So haben wir es genannt, weil die DEFA bei uns noch kein Markenzeichen war. Dazu hatten wir die Regisseure Helmut Dziuba und Heiner Carow sowie die Autorin Christa Kozik eingeladen. Als offizieller Begleiter kam Friedemann Spangenberg von der Hauptverwaltung Film dazu. Wenn wir Festivalgäste in München hatten, habe ich die auch immer zu uns nach Hause zum Essen eingeladen, das war schon Tradition. Damals legte uns Friedemann Spangenberg ein Buch von der »Kino-Eule« vor und sagte: »Ich weiß nicht, ob ihr das kennt, das hat meine Frau, Renate Holland-Moritz, geschrieben.« Das war sehr herzlich. Wir haben den Kontakt zu den Filmleuten in der DDR im-



Festival des DDR-Kinderfilms 1985, Kinderkino Olympiadorf: Christel Strobel, Christa Kozik, Friedemann Spangenberg, Helmut Dziuba, Hans Strobel, Heiner Carow

mer sehr geschätzt. Da sind ja auch viele persönliche Beziehungen entstanden. Wir haben vieles in Gang gesetzt, weil es uns Spaß gemacht hat, weil wir Leute kennengelernt haben, mit denen wir uns gut verstanden haben und mit denen auch wirklich Freundschaften entstanden sind.

*Da muss ich noch mal genauer nachfragen. Ihr musstet euch an die Hauptverwaltung Film wenden, wenn ihr Filme von der DEFA haben wolltet?*

Ja, das geschah oft in Leipzig beim DOK Filmfest. Dort trafen wir den Filmminister Horst Pehnert und haben dann alles mit ihm persönlich besprochen. Die praktische Arbeit hat im Anschluss Rudolf Winter von PROGRESS Film übernommen, der uns sehr unterstützt hat. Das war tatsächlich eine kollegiale und gute Zusammenarbeit. Es hängt eben immer von den Personen ab.



Beim »Festival des DDR-Kinderfilms« haben wir gezeigt: *Sie nannten ihn Amigo* (Heiner Carow, 1958), *Die Reise nach Sundevit* (Heiner Carow, 1965/66), *Ikarus* (Heiner Carow, 1975), *Moritz in der Litfaßsäule* (Rolf Losansky, 1983), *Jan auf der Zille* (Helmut Dziuba, 1985), *Als Unku Edes Freundin war* (Helmut Dziuba, 1980), *Sabine Kleist, 7 Jahre ...* (Helmut Dziuba, 1982), *Das Eismeer ruft* (Jörg Foth, 1983), *Die Geschichte vom kleinen Muck* (Wolfgang Staudte, 1953), *Der lange Ritt zur Schule* (Rolf Losansky, 1981), *Philipp der Kleine* (Herrmann Zschoche, 1975), *Wer reißt denn gleich vor'm Teufel aus?* (Egon Schlegel, 1977) ... Ich glaube, das war's im Wesentlichen.

*Wie kamen denn die Filme über den Alltag in Ostdeutschland bei den Kindern und Jugendlichen in Westdeutschland an?*

Die Kinder waren sehr interessiert, und was sie nicht verstanden, haben sie erfragt. Sie machten sich Notizen, aus denen kleine Filmkritiken entstanden sind, die wir dann in der Kinderfilmzeitung »Der lachende Filmsocken« veröffentlicht haben. Einmal, erinnere ich mich, hat ein Mädchen zu *Weißer Wolke Carolin* (1984) von Rolf Losansky geschrieben: »So schreckliche Tapeten hab' ich ja noch nie in einem Film gesehen!« Die Kinder haben genau hingeschaut, es war eine wirkliche Bereicherung ihres Alltags. Sie wurden mit Geschichten und Problemen konfrontiert, die Eindruck hinterlassen haben.

*Was war der Unterschied zwischen den westlichen Filmproduktionen und denen aus dem Osten? Gibt es da generelle Dinge, die in dieser Zeit eine Rolle spielten?*

Das ist ein weites Feld, die Probleme waren ja sehr unterschiedlich. Wenn zum Beispiel das Leben in der



26. Juli bis 4. August 1985,  
München

Schule dargestellt wurde, dann gab es im Osten oft ironische Anspielungen, zum Beispiel bei den Filmen von Rolf Losansky, die die Kinder hier im Westen nicht verstanden haben. Vieles konnte im DEFA-Film ja nur durch die Blume erzählt werden. Bei uns im Westen gab es eher das Bemühen, die Kinder und ihre Probleme sehr ernst zu nehmen. Es war ja die Zeit der antiautoritären Erziehung.

**Wusstest du etwas über die Produktionsbedingungen bei der DEFA?**

Ich wusste zum Beispiel, dass es schwer war, einen Stoff durchzubringen. Dafür waren viel Rhetorik und viel Überzeugung notwendig. Aber wenn das geschafft war, waren die Bedingungen wohl sehr gut, besser als bei uns, denke ich. Im Osten hatten die meisten ein festes Produktionsteam, ich kenne das zum Beispiel von Helmut Dzuiba, der seinen Kameramann, seine

Dramaturgin usw. hatte. Das war ein tolles Arbeiten, bei dem interessante und beeindruckende Filme entstanden. Bei uns im Westen war das viel schwieriger. Für die Einzelkämpfer ohne festes Team, war es oft sehr mühsam, sich um die Finanzierung zu bemühen. Aber was Ost wie West einte, war: Sie hatten alle eine Vision, die sie verfolgt haben, egal wie unterschiedlich die gesellschaftlichen Systeme funktionierten.

**Wurden auch DEFA-Kinderfilme an Kinos in der Bundesrepublik verliehen?**

Der ganz große Kino-Erfolg war *Die Legende von Paul und Paula* (Heiner Carow, 1972), aber das war leider kein Kinderfilm ... Kinderfilme waren in den normalen Kinos sowieso kaum zu sehen. Deswegen entstanden ja auch überall in der Bundesrepublik diese speziellen Kinderkinos auf nichtgewerblicher Basis und mit Förderung kommunaler Stellen.



*Heißt das, dass es gar keinen DEFA-Kinderfilm gab, der es vor dem Mauerfall in den normalen Kino-Verleih nach Westdeutschland geschafft hat?*

Doch, aber zunächst nur in den nichtgewerblichen Verleih, zum Beispiel bei Atlas Film. Der Bundesverband Jugend und Film hat auch sehr viel verfügbar gemacht. Aber zum Beispiel Constantin Film war damals noch nicht aktiv beim Kinderfilm.

*Was hat sich durch den Mauerfall für euch verändert? Habt ihr weitermachen können wie bisher? Die DEFA gab es ja schnell nicht mehr.*

Eigentlich hat sich für unsere Arbeit wenig verändert. Unser Kinderkino-Betrieb lief weiter, und wir hatten auch immer mal wieder DEFA-Filme in unserem Programm. Viele von ihnen haben wir vom Thema her als universal empfunden. Und dann gab es ja auch ein paar neue Filme, die in der ersten Zeit nach dem Mauerfall entstanden sind. Aber die hatten irgendwie ihre Qualität und ihre Kraft verloren.

*Ihr habt sehr viele Ehrungen bekommen, zum Beispiel den »Ehrenschnigel«, den Preis der DEFA-Stiftung und 2020 das Bundesverdienstkreuz. Was bedeuten dir diese Preise?*

Man freut sich darüber, es ist eine Anerkennung unserer Arbeit, von Hans und mir. Ich erinnere mich auch gern an die anschließenden Feiern. Da sind immer viele Leute, mit denen man sich wohlfühlt und ähnliche Interessen teilt. Wir haben ja alle das gleiche Bestreben: den Kindern irgendwas mitzugeben fürs Leben. Leider hat Hans die Bundesverdienstkreuz-Verleihung nicht mehr erleben können ...

*Was würdest du dir - mit all deinen Erfahrungen - für die Zukunft des Kinderfilms wünschen?*



Werkschau Helmut Dziuba »Wirklichkeit durchschaubar machen«, 2011: Hans Strobel, Christel Strobel, Helmut Dziuba

Na auf jeden Fall, dass es noch solche Einrichtungen wie Kinderkinos gibt. Die normalen Kinos haben inzwischen ja auch Kinderkino-Vorstellungen, aber die sind größtenteils kommerziell ausgerichtet. Ich denke, ein qualitativvolles Kinderkino sollte weiterbestehen. Aber es ist nicht leicht zurzeit, die ganze Medienwelt, auch die der Kinder, hat sich verändert. Trotzdem wäre es gut, wenn es noch Orte gibt, wo man sich trifft, wo man auch gerne hinget - Kinderkinos eben.

*Und wie siehst du die Zukunft der DEFA-Kinderfilme? Filme altern ja sehr unterschiedlich. Was denkst du, wie werden diese Filme altern?*

Schwierige Frage. Ich glaube, so einen Film wie *Weißer Wolke Carolin*, kannst du heute nicht mehr zeigen. Aber *Der lange Ritt zur Schule*, *Sabine Kleist*, *sieben Jahre ...*, *Jan auf der Zille* und *Gritta von Rattenzuhausbeius* (Jürgen Brauer, 1984) kann man in einem gewissen Kontext schon noch zeigen, denke ich. Das sind ja schon Klassiker des Kinderfilms! ■



# Komfortzone für DEFA-Schätze

## Die Sammlungen des Filmmuseum Potsdam

### beziehen ein neues Depot

#### ■ Ralf Forster

Neben der DEFA-Stiftung, dem Bundesarchiv-Filmarchiv, dem Deutschen Rundfunkarchiv und dem Deutschen Institut für Animationsfilm ist das Filmmuseum Potsdam mit dem DEFA-Erbe als wohl wichtigstem Baustein die größte Bewahrungsstätte zum ostdeutschen Filmschaffen.<sup>1</sup> Innerhalb dieser Tektonik besitzt das Filmmuseum ein Alleinstellungsmerkmal: Es sichert verschiedene Materialien zur Produktion und Rezeption von Spiel- und Dokumentarfilmen für die Nachwelt. Sie bilden den gesamten arbeitsteiligen Prozess der Filmherstellung und Distribution ab: Ideenskizzen, Drehbücher, szenografische Entwürfe, Modelle, Bauten, Requisiten, Kostüme, Fotos, Schnittlisten, technische Geräte (z. B. Kameras und Scheinwerfer), Plakate, Werbematerialien, Einsatznachweise in Kinos, Presseartikel, Filmpreise und analoge Filmkopien. Mit zudem 250 Vor- und Nachlässen dürfte es sich um den größten Bestand dieser Art weltweit handeln. Für die Forschung steht somit ein bedeutender Schatz vor allem an *film related materials* bereit. Dessen Hebung wird durch die aktuelle bauliche und institutionelle Situation des Filmmuseums befördert. Neben zahlreichen Belegen des DEFA-Schaffens handelt es sich um Zeugnisse aus über 100 Jahren Filmgeschichte am Studiostandort Babelsberg einschließlich der Epoche nach 1990.

**Universitäre Basis.** Nachdem das älteste Filmmuseum Deutschlands – gegründet 1981 als »Filmmuseum der DDR« – 1990 in die Obhut des Landes Brandenburg gelangte, glückte 21 Jahre später der Transfer in eine finanziell abgesicherte Forschungseinrichtung: Als Institut der Filmuniversität Babelsberg »Konrad Wolf« ergaben sich vielfältige Chancen, die klassischen musealen Sparten (Ausstellungen, Kino, Vermittlung – angesiedelt im Marstall in Potsdams Mitte) mit studentischen Projekten und dem universitären Curriculum gewinnbringend zu

verbinden. Dies umso mehr, da mit dem 2015/16 gestarteten Master-Studiengang »Filmkulturerbe« eine thematisch verwandte Ausbildungsrichtung etabliert werden konnte. Fruchtbringende Kooperationen mit Lehrenden und Studierenden entstanden. Ein Beispiel ist der seit 2018 jährlich im Filmmuseum veranstaltete »Home Movie Day Brandenburg« mit Spezialveranstaltungen und der professionellen Sichtungsmöglichkeit von Amateurfilmen. Durch den universitären Kontext öffnen sich ferner neue Möglichkeiten für kooperative Forschungs- und Drittmittelprojekte, die im Zusammenhang mit dem künftigen Ort der Sammlungen in überregionale Studien münden werden.

**Eine wegweisende Standortentscheidung.** Mit dem derzeit in Betrieb gehenden neuen Sammlungsbau auf dem Babelsberger Studiogelände direkt neben der Filmuniversität erhält diese institutionelle Konstellation ihre baulich-räumliche Entsprechung. Dabei war der Weg zu einem modernen Archivgebäude alles andere als kurz und einfach. So wurden die Sammlungen des Filmmuseums bis 1990 lediglich als Ressource für Ausstellungen im Marstall angesehen, Objekte in dortigen Nebengelassen untergebracht. Nach einer Zwischenstation ab 1992 im Sanitätslager des einstigen Zentraldepots vom Deutschen Roten Kreuz am Bahnhof Griebnitzsee bezog die wachsende, zunehmend die DEFA fokussierende Sammlungsabteilung 1995 das bis heute genutzte Areal der ehemaligen Forstverwaltung des Bezirkes in Potsdam-Nord. Doch die notdürftig hergerichteten Gebäude aus den 1970er-Jahren erwiesen sich als zusehends ungeeignet, um die wachsenden Bestände fachgerecht aufzubewahren. Morsch und überfüllt – so muss die Raumsituation beschrieben werden, und nur durch den Einsatz des Teams konnte Schaden vom Kulturgut abgewendet werden.



Neuer Sammlungsbau des Filmmuseums in der Medienstadt, Ansicht von Südwest, Entwurfsstudie 2016 (Christoph Kohl Stadtplaner Architekten)

Im Oktober 2014 bewilligte das Brandenburger Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur (MWFK) für die Sammlungen einen Flächenbedarf von über 5.300 Quadratmetern. Dies untermauerte die prekäre Lage, denn in Potsdam-Nord waren es nur 3.500. In die nähere Auswahl geriet die vom Landeshauptarchiv beanspruchte, aber nach und nach freigezogene Liegenschaft auf dem Windmühlenberg in Bornim, die bis 1990 der DDR-Staatssicherheit gehörte und die später auf die Bedürfnisse eines Schriftgutarchivs zugeschnitten wurde. Um die Sammlungen des Filmmuseums aufnehmen zu können, wären umfangreiche Umbauten nötig gewesen. Das Projekt blieb Ende 2015 in der Phase des Vorvertrages stecken, denn mehrere ungünstige Faktoren sprachen dagegen: zu hohe Investitionen verglichen mit dem Ergebnis nachgenutzter und nicht optimal funktionierender Gebäude, stadtferne, wenig verkehrsgünstige Lage sowie weite Wege zu Filmmuseum und Filmuniversität.

Im Frühjahr/Sommer 2016 gewann eine neue, zukunftsste Variante Konturen. Die Filmpark Babelsberg GmbH unter Friedhelm Schatz konnte überzeugt werden, ein direkt neben der Filmuniversität gelegenes Grundstück für ein attraktives Archivgebäude zur Verfügung zu stellen und diesen Neubau auch federführend zu errichten. Allein durch den Standort werden die Sammlungsbestände hier in den Blick von Lehre, Wissenschaft und Öffentlichkeit geraten, Synergieeffekte mit der Filmuniversität gut zur Geltung kommen. Praktisch zählen dazu die Vereinigung von zwei filmwissenschaftlichen Spezialbibliotheken und die Zusammenführung der reichen Presse- und DVD-Bestände

beider Einrichtungen unter dem Dach einer inhaltlich bereicherten Universitätsabteilung. Hingegen wird »klassisches Archivgut« (wie etwa Drehbücher und Plakate), das sich momentan noch in Obhut der Bibliothek befindet, künftig den Filmmuseums-Sammlungen mit ihrer konservatorisch-archivalischen Expertise zugeschlagen. Kooperationen mit externen Partnern und anderen Einrichtungen in der Medienstadt wie dem Deutschen Rundfunkarchiv und dem Studio Babelsberg liegen auf der Hand. Schließlich kann auf eine historische Kontinuität verwiesen werden – befand sich doch die in der Weimarer Republik konzipierte und als erstes deutsches Filmmuseum geltende Ufa-Lehrschau in unmittelbarer Nähe.

**Der neue Sammlungsbau.** Das Projekt hat Modellcharakter eines *Public-private-Partnership* in Brandenburg. Ein Investor (Filmpark Babelsberg GmbH) errichtet ein Gebäude, das von einer staatlichen und vom Bundesland finanzierten Einrichtung – über den Landesbetrieb für Liegenschaften und Bauen – nach dem Vermieter-Mieter-Prinzip genutzt wird. Im Januar 2018 erfolgte das ministerielle Votum, die »Anmietung bei der Filmpark GmbH« zu unterstützen. Damit war die Unterbringung der Sammlungen auf dem Windmühlenberg vom Tisch. Der bereits im Oktober 2016 von der renommierten Christoph Kohl Stadtplaner Architekten GmbH vorgelegte Entwurf beförderte diese Entscheidung.

Kohl projektierte ein kompaktes und in sich schlüssiges Gebäude, das in der Draufsicht eine Filmklappe adaptiert und mit seiner Klinkerfassade auf das benachbarte historische Studio-Ensemble mit Tonkreuz (1929



Neuer Sammlungsbau  
des Filmmuseums,  
Ansicht von Nordwest, 2022  
(Ralf Forster)

errichtet) und Musterkopierwerk (teilweise aus den 1930er-Jahren stammend) gestalterisch Bezug nimmt. An der Schauseite zur Marlene-Dietrich-Allee mit der vis-à-vis gelegenen Filmuniversität ist dabei der leicht geschwungene dreigeschossige Riegelbau angeordnet – die Oberseite der Filmklappe. Dahinter befindet sich der untere, größere Teil der Klappe: das grau abgesetzte, viergeschossige und im Wesentlichen fensterlose Depot, wobei beide Architekturteile durch ein zur Nordseite mit einer Glasfassade geöffnetes, über zehn Meter hohes Atrium in Form eines Tortenstücks verbunden sind.

Raumstruktur und -beschaffenheit entsprechen den Standards für Archivbauten: Depotzonen ohne Fenster und wasserführende Leitungen, ausgerüstet mit einer regelbaren Klimatisierung zum Erreichen stabiler Luftfeuchte- und Temperaturwerte sowie mit schwellenfreien, abriebfesten Fußböden. Im Tiefgeschoss befinden sich die klimatisch anspruchsvollsten Räume (4 Grad bei 30 bis 40 Prozent Luftfeuchte) für analoge Film- und Fotomaterialien, während der überwiegende Teil des Kulturguts (wie Schriftgut, Szenografien, Plakate, Kostüme, Filmtechnik) bei 16 bis 21 Grad und einer relativen Luftfeuchte von 45 bis 55 Prozent im Untergeschoss sowie in der ersten bis dritten Etage aufbewahrt wird. Zahlreiche Depoträume erhielten platzsparende Lagersysteme, insbesondere Rollregalanlagen mit spezifischer Ausstattung je nach Belegung: Szenografien, Plakate = Grafikschränke, Schriftgut und Filmtechnik = variable Fachbodenregale, Fotos = Schubladeneinheiten, 3D-Objekte = Kragarmregale, Bildende Kunst = Gemäldeverschiebeanlage mit Gitterwänden.

Größere Technik- und 3D-Objekte (z. B. Bauten und Requisiten) werden künftig auf Kunststoffpaletten gelagert, um dem Schädlingsbefall vorzubeugen. Das Erdgeschoss fasst sämtliche für Lehre, Forschung und Öffentlichkeit relevanten Räume, ferner eine großzügige Anlieferung mit Sektionaltor, eine Quarantänezone für kontaminierte Bestände sowie die mehr als 180 Quadratmeter einnehmende Restaurierung mit Papier-, Holz- und Metallwerkstatt sowie Labor und Analyse. Hier wie auch in anderen Bereichen konnte über Drittmittel das stark veraltete Inventar durch Neuanschaffungen ersetzt werden – vom Stapeltrockner über Gabelhubwagen bis zum A0-Scanner.



Fahrregalanlage mit Schriftgutbeständen  
im Sammlungsbau (Ralf Forster)



Grundriss der Schaudepots im neuen Sammlungsbau, Entwurf 2021 (Schiel Projektgesellschaft)

**Mehr Öffentlichkeit.** Das Konzept der stärkeren Öffnung zeigt sich vor allem im Erdgeschoss. Neben dem üblichen Archivnutzungsbereich und einem Seminarraum (primär für Studierende des Master-Studiengangs »Filmkulturerbe«) ist ein über 350 Quadratmeter großes Schaudepot sichtbarer Ausdruck dieses Bestrebens. Es soll als attraktives Schaufenster der Sammlungen und als Vermittlungsangebot für ein breites, auch internationales Publikum fungieren. Besucherinnen und Besucher gelangen zunächst ins Atrium – mit dem prominent arrangierten Sieben-Meter-Kamerakran der DEFA von 1949. Glasfenster weisen in die benachbarten Räume, von denen der größere der historischen Filmtechnik sowie der kleinere dem Set-Design und dem Film-Trick gewidmet sein werden. In die Technikpräsentation eingebettet und zugleich etwas von ihr separiert führt das Kabinett Werner Nekes mit mehreren Kernobjekten in die einzigartige Kollektion des Experimentalfilmers, Seh- und Wahrnehmungsforschers ein, die das Filmmuseum Potsdam 2020 zusammen mit der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln und dem Deutschen Filminstitut & Filmmuseum Frankfurt am Main erworben hat.

Das Schaudepot ist keine Ausstellung; die Architektur tritt hinter die historischen Artefakte zurück. Das Sein der Objekte, ihre Funktion und das immaterielle Erbe ihrer Verwendung stehen im Zentrum und sollen interaktiv erfahren werden: Wo liegen die Unterschiede zwischen einem Nebelbild- und einem Filmprojektor? Was ist ein Schüfftan-Trick? Wie wird ein 35mm-Film in die Wanderkinoanlage TK 35 eingelegt und mit ihr vorgeführt? Neben diesem zunehmend obsoleten Wissen soll die Arbeit im Archiv in den Fokus rücken: Wie sichern und bewahren wir das Filmerbe? Warum müssen etwa die Depots unterschiedlich klimatisiert

werden und Papierdokumente in säurefreien Kartons ruhen? Nicht zuletzt bietet der Vermittlungsbereich Raum für diverse Workshop-Formate. Dank einer großzügigen Förderung durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien im Programm »Investitionen für nationale Kultureinrichtungen in Deutschland« und das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg kann das Schaudepot voraussichtlich Ende 2024 seinen Betrieb aufnehmen.

**Zum Beispiel Goya.** Für die Forschung öffnen die Sammlungen des Filmmuseums bereits Anfang 2023. Es ist dann unter anderem möglich, die reiche materielle Überlieferung zum Konrad-Wolf-Film *Goya* (1971)<sup>2</sup> digital oder auch analog in Augenschein zu nehmen, die hier exemplarisch und auszugsweise vorgestellt werden soll. Gerade zu dieser Prestige- und Ausstattungsproduktion sind viele und vielfältige Objekte vorhanden. Erfordern Historienfilme generell eine überdurchschnittliche Menge an Bauten, Requisiten und Kostümen, die in entsprechenden Entwurfsskizzen, Zeichnungen und Modellen vorauszudenken waren, so kam hier die Konzeption als »Großfilm« auf 70mm mit vier beteiligten Ateliers hinzu: neben DEFA und Lenfilm (als offizielle Co-Produzenten) Bosna-Film Sarajewo und das Spielfilmstudio Sofia. Vorbereitet und realisiert wurde eine globale Vermarktung mit mindestens sechs Sprachfassungen und Werbepaketen. Dafür prädestinierten *Goya* einerseits die Romanvorlage von Lion Feuchtwanger (mit der szenaristischen Bearbeitung von Angel Wagenstein), die intellektuell anspruchsvolle Story (eine biografische »Parabel über das Verhältnis von Kunst und Macht« [Klaus Wischnewski]) sowie andererseits ihre Umsetzung als Schaustück mit hochkarätiger internationaler Besetzung.

Da der Film ursprünglich 1965/66 realisiert werden sollte, dann aber in den Nachwehen des 11. Plenums des ZK der SED zunächst als nicht durchsetzbar galt (schließlich begehrt hier ein Künstler gegen die Obrigkeit auf) und erst 1969 in Produktion ging, ergab sich ein längerer literarischer Vorlauf. Er ist in den Sammlungen durch zehn Manuskript-Versionen nachgewiesen. Hervorgehoben sei das vierbändige optische Drehbuch, das auf 467 Seiten Dialogtexte und Szenenbeschreibungen mit Skizzen vom jeweiligen Set-Aufbau und Schwarz-Weiß-Fotos der Szenografien von Alfred Hirschmeier kombiniert. Anhand der vermerkten *Locations* und zahlreichen Auslandsreisen verdeutlicht sich der Herstellungsaufwand: Während die Prozession im Madrid des 18. Jahrhunderts in der Altstadt von Dubrovnik arrangiert wurde, fand sich die historische Anmutung des Palastes der Herzogin von Alba in den Schwarzmeer-Kurorten Sotschi und Jalta. Die dazu ge-





Werbeprospekt des VEB DEFA-Außenhandels zu **Goya** (Konrad Wolf, 1971), Ausschnitt (Filmmuseum Potsdam, Werbung)



»Nackte Maja« und »Bekleidete Maja«, Ölgemälde zu **Goya** (Konrad Wolf, 1971) aus der DEFA-Abteilung Kunstmaler in der Gemäldeverschiebeanlage im Sammlungsbau (Ralf Forster)

hörigen Innenaufnahmen entstanden in den Hallen von Lenfilm und Teile der Ausstattung bei der DEFA in Babelsberg (die dann zum Dreh nach Leningrad transportiert werden mussten).

In eben diesem Palast in Cádiz, im Zimmer des Aussichtsturms »El Mirador«, treffen Francisco de Goya (verkörpert von Donatas Banionis) und seine Geliebte, die Herzogin von Alba (Olivera Katarina), in zwei Szenen aufeinander. In beiden spielen jeweils zwei Gemäl-

de eine Rolle. Sie hängen in einem Rahmen und können mittels Rollenmechanismus auf- und zugefahren werden. Stets handelt es sich um Darstellungen von Nacktheit, um Akte, die gemäß der strengen Moral verboten sind bzw. verborgen oder verhüllt gehalten werden müssen – und von einem unverfänglichen Motiv überdeckt werden. Nur die Betätigung des Hebels macht sie sichtbar. Nach Betrachtung des ersten Bildpaares liegt die Herzogin Goya Modell, und er malt zwei Versionen von ihr: bekleidet und unbekleidet. Dann befestigt er die Gemälde an gleicher Stelle, wieder als Wechselbild, und führt sie ihr vor.

Stil und Kompositionen entlarven die Herzogin als »verkleidete Aristokratin, verführerisch und gefährlich«, die nur glaubt, dem Volke anzugehören. Kurz darauf scheidet die Beziehung. Der Hofmaler Goya verliert den Halt, flieht zu seiner Mutter und später vor der Inquisition; er bricht mit dem Adel und es beginnt die Werkphase seiner sozialkritischen »Los Caprichos«. Beide Gemälde sind somit Schlüsselrequisiten von **Goya** – und beide sind erhalten geblieben: Nachdem bereits 2013 die »Bekleidete Maja« (zusammen mit über 20 der rund 120 Goya-Gemälde-Repliken aus der »Fälscherwerkstatt« um Alfred Born) als Leihgabe vom Art Department-Requisitenfundus übernommen werden konnte, schenkte der DEFA-Kunstmaler Hans Schneider die von ihm kopierte »Nackte Maja« dem Museum im Juni 2022. Nun hängen sie in der klimatisierten Gemäldeverschiebeanlage des Sammlungsbaus nebeneinander.

Gerade das visuell reizvolle Motiv mit Goya und der Herzogin von Alba vor der »Nackten Maja« schaffte es überdurchschnittlich häufig auf Werbematerialien. Die Bandbreite der überlieferten Drucksachen ist dabei beachtlich, sie belegt den nationalen wie internationalen Charakter des Vertriebs. Das viersprachige Hochglanzprospekt des DEFA-Außenhandels für die »World Distribution« von 1971 integriert ein großes Farbfoto der Szene, während diese im A1-Premierenplakat des inländischen PROGRESS Film-Verleihs ins Hochformat gekippt wurde. Titel sowie die wichtigsten werbewirksamen Credits sind auf die Unterseite des Fotos gesetzt. Zu einer Seltenheit dürfte das im Nachlass Alfred Hirschmeier befindliche zweigeteilte japanische **Goya**-Plakat im Querformat 77 x 102,5 Zentimeter zählen, das die »Nackte Maja« mit einer Nahansicht von Olivera Katarina als Herzogin von Alba montiert, ferner sie und Goya im unteren Bereich als verträumtes, nachdenkliches Paar festhält.

Rechts unten findet sich eine Erklärung zum Gemälde, es wird als alle Tabus brechend charakterisiert: »Der heilige Maler Goya, den man für verrückt hielt, der aber seine Besessenheit von Schönheit und Wahrheit mit einem feurigen Pinselstrich ausdrückte.«<sup>3</sup> Bei



Japanisches Plakat zu **Goya** (Konrad Wolf, 1971), (Filmmuseum Potsdam, Nachlass Alfred Hirschmeier)

japanischen Filmplakaten durchaus üblich gibt es zudem eine Kurzinformation auf Englisch und einen expliziten Hinweis auf 70mm. Schließlich konnten in 65 japanischen Kinos solche optisch hochwertigen Kopien projiziert werden.

**Perspektiven.** Ist die DEFA-Geschichte als abgeschlossenes Sammelgebiet zu betrachten? Trotz der beachtlichen Menge der unter anderem im Filmmuseum Potsdam vorhandenen Materialien lautet die Antwort: Nein. Erst mittelfristig wird es hier zu einer Sättigung bzw. Vollständigkeit kommen – die bei PROGRESS-Werbesachen und Plakaten teilweise schon erreicht ist. Gerade für den DEFA-Dokumentarfilm besteht indes erheblicher Recherche- und Forschungsbedarf. Denn wer in der akademischen Zunft kennt schon Renate Drescher, Regine Kühn, Ingrid Poss, Siegfried Bergmann, Karl Joachim Farber, Heinz Fischer, Fritz Gebhardt, Gerhard

Jentsch, Gottfried Kolditz, Karlheinz Mund und Donat Schober? Alles Regisseurinnen und Regisseure der DEFA und des dokumentarischen Films, die mit Vor- bzw. Nachlässen vertreten sind.

Mit dem neuen Sammlungsbau wird es aber auch eine inhaltliche Öffnung und Weitung geben. Die schon bestehende Spezialisierung auf »Babelsbergfilme« und die DDR-Amateurfilmkultur lässt sich dabei gut in Richtung einer »Landesfilmsammlung Brandenburg« erweitern, die filmische Zeugnisse aus dem Bundesland bis in die Gegenwart bewahrt, hiesige Studio-, Kino-, Festival- bzw. Aufführungspraxen eingeschlossen. Angesichts der vielen Unterlagen zu Filmschaffenden mit einer geteilten DEFA- und »West«-Biografie erscheint es zudem naheliegend, ihr Leben und Werk nach 1990 zu untersuchen – das heißt auch ihr Ankommen und ihre Filmarbeit in den neuen Verhältnissen. Ein entsprechendes Forschungsprojekt ist bereits angelaufen. ■

#### Endnoten

- 1 Teil- und Splitterbestände zur DEFA-Geschichte bewahren ferner die Stiftung Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen Berlin, das Archiv der Akademie der Künste Berlin sowie die Landesarchive in Mecklenburg-Vorpommern, Thüringen, Brandenburg, Sachsen-Anhalt und Sachsen. Im Auftrag der DEFA-Stiftung werden zudem sämtliche DEFA-Filme für die Kinoauswertung von der Stiftung Deutsche Kinemathek verliehen.
- 2 Diese Fülle in den Sammlungen des Potsdamer Filmmuseums ist umso erstaunlicher, da sich der Nachlass des Regisseurs im Archiv der Akademie der Künste Berlin befindet.
- 3 Ein herzlicher Dank gebührt Dr. Tomoko Takaoka von der Ryūkoku University Ōtsu (Kyōto) für die Übersetzung des japanischen Plakattextes.



Mitarbeiterin Eszter Takács ordnet eine DEFA-Kopie ins Lager in der Imhoffstraße, Marienfelde

# DEFA-Geschichte als Teil der deutschen Filmgeschichte

## Zusammenarbeit von Deutscher Kinemathek und DEFA-Stiftung

- Linda Söffker im Gespräch mit Anke Hahn vom Filmverleih und dem Künstlerischen Direktor der Deutschen Kinemathek Rainer Rother

**Linda Söffker:** *Erst mal frage ich ganz allgemein: Was ist die Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen? Und was ist der Unterschied zu anderen Filmmuseen?*

**Rainer Rother:** Der erste große Unterschied zu anderen Filmmuseen oder Kinematheken ist, dass wir kein eigenständiges Kino haben. Das ist für unsere Arbeit sicher ein Hindernis. Ansonsten sind wir sehr vergleichbar mit Institutionen wie der Cinémathèque française, zum Beispiel was die Größe der Sammlun-

gen und das Profil angeht. Wir sind eine vergleichsweise junge Institution, 1963 gegründet. Es war von Anfang an der Plan, die große Sammlung von Regisseur Gerhard Lamprecht und dem Filmsammler Albert Fidelius in einem Museum auszustellen. Das hat aus verschiedenen Gründen etwas gedauert. Aber seit 2000 ist nun dieses Verhältnis zwischen Museum und Archiv, also zwischen dem Schaufenster durch Ausstellungen und dem Bewahren und Sammeln, in der Balance, die von Anfang an angestrebt war. Seit-

her gibt es die Kinemathek als Museum und mehr, wie wir immer sagen. Wir haben riesige Archive ganz unterschiedlicher Art; natürlich ist das Filmarchiv mit über 20.000 Titeln der Kern dabei. In den vielen begleitenden Sammlungen gibt es geschätzt Millionen Fotos, zigtausende Drehbücher, Plakate, es gibt Kostüme, es gibt alle filmbegleitenden Materialien, die man sich vorstellen kann, und wir sammeln kontinuierlich weiter.

Was das Filmarchiv angeht, gibt es zwei ganz zentrale Aufgaben: Das ist zum einen der Filmverleih und zum anderen die Restaurierung und Digitalisierung von Filmen. Was die Anzahl der Filme betrifft, die wir für Kinos oder Filmtheater verleihen können, sind wir mit 20.000 verfügbaren Titeln der größte Verleih in Deutschland. Und auch bei der Restaurierung und Digitalisierung sind wir sehr erfolgreich. Das, was wir machen, ist wirklich State of the Art.

*Rainer, kannst du noch was zu dem Modell »Stiftung« sagen? Es gibt ja die Murnau-Stiftung, die DEFA-Stiftung, die Stiftung Deutsche Kinemathek. Sind die vergleichbar? Und wenn nicht, wo sind da die Unterschiede?*

**Rainer Rother:** Doch, das ist vergleichbar, wir sind ja auch eine unabhängige Stiftung. Die Geschichte beginnt 1963 zunächst als die Geschichte eines Vereins. Der Berliner Senat findet es gut, dass es diese großen Sammlungen von Lamprecht und Fidelius gibt und möchte daraus eine dauerhafte Institution machen. Aber zunächst wird erst mal ein Verein gegründet, der dann Anfang der 1970er-Jahre in eine Stiftung umgewandelt wird. Das Stiftungsvermögen war dann das, was damals der Kinemathek schon zugewachsen war. Das bedeutet, dass wir zwar gefördert werden, lange Zeit von Berlin und Bund, seit 2004 sind wir aber vollständig bei der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) angesiedelt. Wir sind also ein Zuwendungsempfänger, aber wir sind trotzdem eine selbstständige Institution, die in einer kontinuierlichen Förderung des Bundes steht.

*Das klingt aber doch nach einem Unterschied zur DEFA- und zur Murnau-Stiftung, würde ich sagen.*

**Rainer Rother:** Der Charakter der Stiftungen ist gar nicht so unterschiedlich. Aber das eigene Stiftungsvermögen definiert sich ganz unterschiedlich. Das Vermögen sowohl der DEFA- als auch der Murnau-Stiftung ist das Recht an den Filmen, sie sind Lizenzinhaber. Die Stiftung Deutsche Kinemathek ist nur in Ausnahmefällen auch Lizenzinhaber. Das ändert sich gerade ein bisschen, weil wir einige Schenkungen bekommen haben, wo Filmemacher und Filmemacherinnen uns das Recht übertragen, mit ihrem

Werk zu agieren, aber das bleiben, mit Blick auf die gesamte Sammlung, wenige Fälle.

*Weil das viele nach wie vor nicht so genau wissen, bleibe ich noch einen Moment bei dem Thema. Das bedeutet nämlich auch, dass die Rechteinhaber extra kontaktiert, die Rechte eingeholt und abgegolten werden müssen, wenn bei euch Filme ausgeliehen werden. Richtig?*

**Anke Hahn:** Genau. Wir versuchen im Vorfeld so viele Verträge wie möglich mit Lizenzgebern abzuschließen, damit die Leihnehmer es einfacher haben, an die Rechte zu kommen. Aber es ist tatsächlich so, dass im Zweifelsfall jeder einzelne Film gesondert geklärt werden muss.

*Mir geht es in unserem Gespräch im Speziellen natürlich um den Anteil der DEFA-Filme, die ihr seit 2013 bei euch in den Verleih aufgenommen habt. Wie kam es zu der Zusammenarbeit? Ist das sinnvoll? Wer hat mit wem gesprochen?*

**Rainer Rother:** Es war eine Geschichte zwischen mir und Ralf Schenk vor allem. Ich kannte Ralf ja schon lange, wir saßen gemeinsam im Auswahlkomitee für den Wettbewerb der Berlinale, und wir hatten die gleiche Wellenlänge. Wir mochten dieselben Filme, wir fanden dieselben Filme weniger gut, wir hatten einen ähnlichen Geschmack. Wir sind auch noch derselbe Jahrgang, wir haben also einen vergleichbaren Background. Ralf war 2012 gerade zum Vorstand der DEFA-Stiftung ernannt worden, wir sprachen viel, und er fand die Situation mit dem Verleih der DEFA-Filme nicht richtig befriedigend. Wir fanden es beide komisch, dass die DEFA-Filmgeschichte eine so vollkommen separierte ist. Es gibt die deutsche Filmgeschichte, und dann gibt es die DEFA-Filmgeschichte ... Das gehört doch zusammen. Als ich vor langer Zeit noch das Zeughauskino geleitet habe, da haben wir nicht unterschieden, ob das ein DEFA-Film, ein Film von CCC aus der Bundesrepublik oder ob das ein Film aus der Weimarer Republik ist. Wir haben geschaut, ob es ein Film ist, den wir wichtig finden und den wir in einem bestimmten Kontext zeigen wollen. So müsste man den Verleih auch aufstellen, alles nebeneinander. Ralf fand das eine gute Idee und meinte: Lass uns das mal versuchen, dass ihr den Verleih übernehmt.

Dann gab es Verhandlungen, die zum ersten Fünf-Jahres-Vertrag mit Verlängerungsoption geführt haben. Es gab damals große Unterstützung aus dem Stiftungsrat der DEFA-Stiftung für diese Idee, Leute wie Klaus Schmutzer, Andreas Dresen, Peter Kahane und auch Ulrike Schauz von der BKM fanden die Idee toll. Und dann haben wir uns auf den Weg gemacht, und das hat sich echt bewährt.



DEFA-Filmschätze in den Regalen des Filmverleihs der Deutschen Kinemathek, Marienfelde

*Anke, wie sah dieser Übernahme-Prozess denn praktisch aus?*

**Anke Hahn:** Praktisch war das mit sehr, sehr viel Arbeit verbunden. Angefangen hat es mit der Übernahme der Kopien von PROGRESS, die in einem Lager in Adlershof lagen. Wir haben sehr viel Zeit, Energie und Ressourcen investiert, um überhaupt erst mal zu gucken, welche Kopien dort liegen, welche spielbar sind, welche wir übernehmen können, welche wir kassieren müssen. Ehrlich gesagt, ist dieser Prozess auch nicht abgeschlossen. Wir haben eine Person bei uns, die wirklich regelmäßig diese DEFA-Kopien prüft, den Bestand durcharbeitet, um zu gucken, welche Kopien kassiert werden müssen, weil sie einfach nicht mehr spielbar sind.

Wir hatten anfänglich auch große Probleme, ein entsprechendes alternatives Lager zu finden, was wirklich unseren konservatorischen Ansprüchen genügt. Vor drei Jahren sind wir dann mit dem ganzen DEFA-Kopien-Bestand in unser Lager nach Marienfelde umgezogen, praktisch war das die Vereinigung mit dem Kinemathek-Bestand. Aber wohl gemerkt, es handelt sich dabei um die *Kopien*; die Negative lagern alle im Bundesarchiv. Wenn die DEFA-Stiftung zum Beispiel einen Film digitalisieren möchte, dann geht sie natürlich an das Material im Bundesarchiv. Dennoch ist es wichtig, dass wir auch den Verleih-Kopien ein konservatorisch einwandfreies Umfeld bieten, was heißt, dass die Filme klimatisiert aufbewahrt und in richtigen Büchsen gelagert werden.

**Rainer Rother:** Am Anfang mussten wir uns erst mal einen Überblick verschaffen, in welchem Zustand die Kopien sind. Wir haben überprüft, ob die Bewertungen von PROGRESS mit unserem Befund übereinstimmen. Dabei haben wir schnell realisiert, dass wir, bevor wir die Kopien an die Kinos rausgeben, eine eigene Bewertung vornehmen müssen.

*War es von Anfang an so geplant, dass ein Mitarbeiter der DEFA-Stiftung, Mirko Wiermann, hier bei euch im Haus diesen Verleih disponiert?*

**Anke Hahn:** Ja, das liegt einfach daran, dass wir ja praktisch ein Verleih mit nur anderthalb Personen sind, die den Kinemathek-Bestand mit mittlerweile 4.500 Filmen disponieren. Es war völlig klar, dass bei Übernahme die DEFA-Stiftung eine Person stellen muss, die den Verleih auch inhaltlich mitgestaltet. Außerdem hatte die Stiftung natürlich ein Interesse daran, ihr Know-how in die Verleiharbeit einzubringen.

*Ich habe gestern mal den Test gemacht und bin auf die Website der Kinemathek gegangen. Ich habe mir genau angeschaut, was ich tun muss, wenn ich einen DEFA-Film suche, wo ich den finde und wie ich ihn bestelle. Ich habe nach der **Legende von Paul und Paula** (Heiner Carow, 1972) gesucht und bekomme dann tatsächlich ganz genau aufgelistet, wie viele 35mm-Kopien davon bei euch lagern, wie viele DVDs da sind, ob es weiteres Material gibt, eine Blu-Ray zum Beispiel, und ich sehe, ob der Film schon digitalisiert worden ist und wie er vorliegt, auch ob und welche Untertitel er hat. Man kann außerdem sehr*



Publikation der Deutschen Kinemathek zur Retrospektive der 69. Internationalen Filmfestspiele Berlin

*viele Materialien zu dem Film abrufen, man bekommt natürlich eine Inhaltsangabe usw. Toll und völlig easy.*

**Rainer Rother:** Ja, darauf sind wir auch stolz. Dass der DEFA-Filmverleih jetzt bei uns ist, passt einfach zur Kinemathekgeschichte. Unsere Identität ist eine Berliner, anfänglich zwar eine Westberliner, aber wir waren eben immer eine Berliner Institution. Und die DEFA war sehr mit Ostberlin verbunden. Das passt doch jetzt richtig gut zusammen. Da hat sich auch was entwickelt. Wenn wir zur 69. Berlinale eine Retrospektive mit dem Titel »Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen« gemacht haben, dann ist es überhaupt keine Frage mehr, dass es die DEFA-Regisseurinnen mit einschließt.

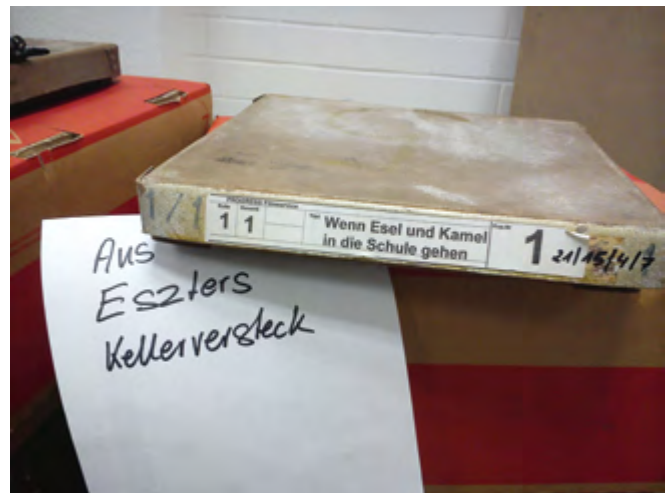
**Anke Hahn:** Ich habe gerade auch eine Anfrage aus Frankreich bekommen und da fällt mir wieder auf, dass Leute aus dem Ausland in ihren Filmreihen viel selbstverständlicher Filme mischen. Ich bekomme Anfragen aus Frankreich, Italien oder Spanien und die wollen dann einen Jürgen-Böttcher-Film und einen Alexander-Kluge-Film. Möglicherweise wird unsere Filmgeschichte im Ausland viel mehr als eine Einheit gesehen.

*Vielleicht verändert sich durch diesen Blick auf eine gemeinsame Filmgeschichte ja auch was in den Köpfen der Menschen. Vielleicht wird der DEFA-Film dadurch präsen-ter?*

**Anke Hahn:** Ich persönlich kann das nur unterstreichen. Ich bin ja aus dem Westen und mir war die DEFA-Filmgeschichte tatsächlich relativ unbekannt. Klar kannte man die großen Werke, aber für mich ist es ein absoluter Gewinn, dass der Bestand jetzt hier ist und ich mich viel öfter mit den DEFA-Filmen auseinandersetzen kann. Ich habe jetzt viel mehr Filme gesehen und kann alles ganz anders bewerten und einschätzen. Und ich hoffe, dass ich diese Erfahrung auch transportieren kann gegenüber den Kinomachern und -macherinnen.

**Rainer Rother:** Ich könnte noch ein anderes Beispiel geben. Wir haben ja etwas Neues auf unserer Website, wir streamen jetzt auch Filme. Unser erstes Programm heißt »Berlin Drifters«. Da sind Filmemacher und Filmemacherinnen aus Ost und West dabei, die reichen von Oskar Messter über Walther Ruttmann und Jürgen Böttcher bis zu Pia Frankenberg und anderen. Auf diese Art und Weise vermitteln wir vielleicht subkutan, dass die Filme wirklich alle was miteinander zu tun haben.

*Unser Mann für den Verleih, Mirko Wiermann, stellt ja auch kleine Filmreihen zusammen und bietet sie den Kinos an. Er konzentriert sich dabei auf die DEFA-Filme, aber sicher gibt es in Zukunft auch gemeinsame Ansätze.*



DEFA-Filmverleih-Lager Imhoffweg, Marienfelde:  
Sowjetischer Kinderfilm **Kak werbljushonok i oslik w schkoluchodili** (Leonid Schwarzman, 1975)



Plakatwerbung zum Start von **Winter Adé**  
von Helke Misselwitz, 1988

**Anke Hahn:** Genau, das muss man hier unbedingt auch erwähnen, Mirko Wiermann bietet ein Mal im Monat sowohl den DEFA-Kinderfilm als auch den DEFA-Filmschatz an und macht damit auf ausgewählte, selten gezeigte Filme aufmerksam. Er hat kürzlich zum Beispiel eine ganz tolle Reihe zu jüdischen Lebenswelten im DEFA-Film zusammengestellt, die durch die Corona-Kinoschließungen leider viel zu wenig gebucht wurde.

**Rainer, dich noch mal gefragt: Gibt es über den Verleih hinaus noch eine Zusammenarbeit zwischen der Kinemathek und der DEFA-Stiftung? Bei Publikationen vielleicht oder Hilfestellung bei Recherchen etc.?**

**Rainer Rother:** Es gibt sie auf jeden Fall bei Publikationen. Bei den Verbotsfilmen hat mich Ralf Schenk zum Beispiel gefragt, ob ich nicht was über *Das Kaninchen bin ich* (Kurt Maetzig, 1965) schreiben will. Und umgekehrt arbeitet die Kinemathek natürlich auch mit DEFA-Autoren zusammen. Darüber hinaus sind wir im Kinematheksverbund gemeinsam unterwegs und haben den Plan, zusammen mit den anderen Filmarchiven – dem Deutschen Filminstitut & Filmmuseum

(DFF) in Frankfurt am Main, dem Bundesarchiv und der Murnau-Stiftung – das deutsche Film-Erbe international bekannter zu machen. Wir wollen auf dem Festival Lumière in Lyon einen gemeinsamen Stand haben und auch auf der Webseite des Kinematheksverbundes mehr Informationen über unsere Aktivitäten zur Digitalisierung und Restaurierung verbreiten.

**Wie interessant ist das Film-Erbe für das Kinopublikum von heute? Gibt es über die Kinematheken und Kommunalen Kinos hinaus Anfragen?**

**Anke Hahn:** Ich kann nur von den Verleihzahlen ausgehen. Und das ist unglaublich. Die Pandemie hat uns ja eine ganze Zeit lang alle Stecker gezogen, aber kaum waren die Kinos wieder offen, standen hier die Telefone nicht mehr still. Ich kann es, ehrlich gesagt, nicht fassen, ich habe auch keine Begründung dafür, warum das so ist. Aber die Anfragen beim Verleih nach filmhistorischen Kopien oder Filmen haben definitiv nicht nachgelassen. Wie sich das dann in den Kinos auswirkt, wie viele Zuschauer da sind, das kann ich nicht beurteilen. Aber die Leute würden ja nicht so viel bei uns bestellen, wenn es nicht gut funktionieren würde. Also ich bin da durchaus zuversichtlich.

**Klingt gut. Darf ich euch noch fragen, ob ihr einen DEFA-Lieblingsfilm habt?**

**Rainer Rother:** Einen? Das finde ich echt schwer.

**Anke Hahn:** Ja, das ist schwer. Ich mag tatsächlich *Winter adé* (Helke Misselwitz, 1988) sehr. Mit dem habe ich mich auch viel befasst, deswegen fällt er mir wahrscheinlich als erster ein.

**Rainer Rother:** Wenn wir beim Dokumentarfilm sind, würde ich die *Wittstock*-Filme (1975–1992) nennen. Es ist ein unglaubliches Verhältnis, das Volker Koepp zu den drei Protagonistinnen aufbaut. Das ist so frei. Er erzählt aber über gar nicht freie Verhältnisse. Das ist total faszinierend.

**Rainer, von dir hatte ich jetzt eigentlich noch einen Kriegsfilm erwartet ...**

**Anke Hahn:** Da muss ich reinspringen. Ich hatte ein großes Erlebnis mit *Die Russen kommen* (1968 + 1987) von Heiner Carow. Den hatte ich 2016 auf der Berlinale gesehen, das erste Mal, spät in meinem Leben, aber das hat mich wirklich umgehauen.

**Rainer Rother:** Bei mir gab es einen ähnlichen Moment. Wir hatten mal eine Podiumsdiskussion: Egon Günther, Jutta Hoffmann und ich, und da habe ich öffentlich gesagt – und ich finde es auch richtig, dass ich das gesagt habe –, dass ich den Film *Der Dritte* (1971) viel zu spät in meinem Leben gesehen habe. Ich war geflasht! Ich kannte vorher Filme von Egon Günther, aber den eben nicht. Der ist toll! ■



Regine Kühn und  
Eduard Schreiber  
beim Werkstattgespräch  
im Mai 2022

## »An sein Inneres ließ der Sowjetmensch ja ungern jemanden ran!«

### Werkstattgespräch mit Regine Kühn und Eduard Schreiber

■ Ralph Eue

#### Intro

Während der 1990er-Jahre drehten Regine Kühn und Eduard Schreiber eine Reihe von Archivfilmen in Moskau und Russland. Es sind Arbeiten, die Meisterleistungen filmisch essayistischer Untersuchungen zur russischen Geschichte (und damaligen Gegenwart) darstellen. Ich würde die beiden gern als ›Russland-versteher‹ bezeichnen, wäre dieser Terminus in den vergangenen Wochen und Monaten seit dem Überfall Russlands auf das Nachbarland Ukraine nicht so mutwillig abgenutzt und verbrannt worden. Das Verstehen, um welches Kühn und Schreiber sich mit ihren Ar-

beiten bemühten, erweist sich als das 100-prozentige Gegenteil dessen, was die gedankenlose Nutzung des ›Versteher-Slogans‹ heute nahelegt, und es verfährt eben nicht nach dem Motto: »Alles verstehen, heißt alles verzeih'n«, sondern vielmehr danach, dass gerade nach langwierigem und verstehendem Eindringen in die Tiefen und Untiefen der russischen Geschichte eigentlich gar nix zu verzeihen ist!

Außerdem erscheint demnächst im Arco Verlag Eduard Schreibers »Das Leben ist Montage. Arbeitsbuch Rußland 1993-2000«. Es liefert substanzielle Hin-



tergründe zu den fünf Filmen, die in dieser Zeit entstanden sind. Darin ging es um die Rollen von Frauen im Kreml (*Kreml-Frauen*, 1994), um Toten- und Begräbnisrituale der sowjetischen Parteiführer (*Tod im Kreml*, 1996), um den deutsch-jüdischen Architekten Philipp Tolziner, der vergessen in Moskau lebte (*Reise ohne Wiederkehr. Philipp Tolziner – Bauhausarchitekt*, 1997), um Heldinnen der Lüfte (*Aviaticen. Die Stars der stalinschen Luftfahrt*, 1999) sowie das komplizierte Verhältnis zwischen Psychoanalyse und kommunistischer Ideologie (*Trotzkis Traum. Psychoanalyse im Lande der Bolschewiki*, 2000).

Schreibers Buch gibt darüber hinaus Auskunft zu vielen weiteren Projekten, aus denen letztendlich aber keine Filme wurden: So folgten Kühn und Schreiber in weit verzweigten Recherchen den Spuren der italienischen Kommunistin und Fotografin Tina Modotti in Moskau. Sie stießen – ohne gezielt danach gesucht zu haben – auf erhellende Unterlagen zu den Denunziationen des Genossen Gustav S., dem deutschen Chef der Spionageabwehr der Komintern im Spanischen Bürgerkrieg, und ließen sich von Antonina Piroshkova, der Witwe des Schriftstellers Isaak Babel oder Marija Wassiljewna, der Witwe des Anführers der Ersten Roten Reiterarmee Marschall Semjon Budjonny Episoden aus ihrem Leben erzählen.

Während dieser mehrjährigen Monumentalrecherche über den homo sovieticus in russischen Akten- und Filmarchiven profitierten sie von einer vorübergehend offenen Archivpolitik – man könnte auch sagen, sie waren die richtigen Menschen zur richtigen Zeit am richtigen Ort, um mit ihrer Kärnerarbeit sinnstiftende Erkenntnisse zu produzieren. Mit ihrer Methode des Deep Reading unzähliger verstreut und versteckt liegender Bild-, Ton- und Schriftdokumente machten sie zugänglich, was die Condition Humaine von Opfern, Mitläufern, Tätern und Verrückten war, die sich auf die eine oder andere Weise beteiligt hatten am Versuch, die ›Große Utopie‹ und den ›Neuen Menschen‹ zu konstruieren – ganz oben, ganz unten, in der Mitte oder am Rand. Und haufenweise Kollateralschäden inklusive!

In den 1990er-Jahren ging ein Imperium unter und versuchte, sich zugleich neu zu erfinden: es gab die Putschversuche gegen Michail Gorbatschow (1991) und Boris Jelzin (1993), das Verbot der KP, die Auflösung der Sowjetunion, den Krieg in Tschetschenien, die Terroranschläge in Moskau, den drohenden Staatsbankrott, die Geburt der postsowjetischen Oligarchie und die Inthronisierung Wladimir Putins am Ende des Jahrzehnts – eine Folge aufwühlender Großereignisse, die Eduard Schreiber am Rand auch bezeugt; viel aufregender jedoch seine vielfältigen und zugewandten Beobachtungen dazu, wie sich die Neuerfindung



Drehstab im Ural. v.l.n.r.: Andreas Wolf, Eduard Schreiber, Rainer M. Schulz, Regine Kühn

Russlands im Alltag der Menschen, die diese Epoche durchlebten, niederschlug.

Ergänzt wird das Gespräch durch Textpassagen aus dem Manuskript von Eduard Schreibers Arbeitsbuch »Das Leben ist Montage. Arbeitsbuch Rußland 1993–2000«.

Wir bedanken uns herzlich bei Eduard Schreiber und dem Arco Verlag für die großzügig erteilte Genehmigung zum Vorabdruck.

»Das Leben ist Montage.  
Arbeitsbuch Rußland 1993–2000«  
erscheint 2023 im Arco Verlag



Arco



dank deiner Übersetzungen von Eisenstein, Tschechow und vielen anderen – die Geschichte und Kultur Russlands sehr gut kanntest?

**RK:** Es war oft ein Türöffner. Dieser Hintergrund und unsere im Vergleich zu ›normalen‹ Fernsehteams mehr oder weniger gegensätzliche Arbeitsweise haben bestimmte Kontakte, sowohl in den Archiven wie bei unseren Protagonistinnen und Protagonisten, überhaupt erst ermöglicht.

*Was genau machte diese, wie du sagst, gegensätzliche Arbeitsweise aus?*

**RK:** Vielleicht eine langsamere Annäherung. Wir hatten auch keine Rechercheure, die die Vorarbeit für uns erledigten. Jedenfalls haben wir oft gehört, man sehe uns nicht an, vom Fernsehen zu sein. Fernsehleute standen einfach im Verruf, hopplahopp für ein paar Tage und mit einem konkreten Anliegen aufzukreuzen, hastig



Alexandra Kollontaj in Mexiko

und zielgerichtet Fragen zu stellen, schnell einzupacken und wieder zu verschwinden. Während wir ja immer wiederkamen, fast wie zu Freunden. Inzwischen hat sich das alles zwar ausgedünnt bzw. aufgelöst, aber das hängt auch damit zusammen, dass wir uns im Moment einfach gar nicht gedrängt fühlen, da hinzufahren, dank Herrn Putin.

*Wann hast du, Eduard, mit diesen Arbeitsnotizen, die jetzt als Buch erscheinen werden, angefangen?*

**ES:** Während einer unserer Moskautreisen. 1993. Schon im Flugzeug. Es entwickelte sich schnell zu einer hilfreichen Übung. Und irgendwann wurde es fast zur Notwendigkeit. Also regelmäßig Momente festzuhalten, die sonst verloren gehen würden.

**RK:** Wenn wir da waren und recherchierten, saß Eduard abends und die halbe Nacht und notierte, was am Tag los gewesen war ...

**ES:** Wir hatten damals Kontakt zu Beate Schönfeldt, Redakteurin beim MDR. Alle Filme, die dann später diesen ›Russland-Komplex‹ bildeten, haben wir für ihre Redaktion gemacht. Wir bedienten mit unseren kleinen und für die Redaktion unkomplizierten Projekten einen umfangreichen Teil der Auslandsproduktion des Senders, denn es gehörte ja im Rahmen der ARD zu seinen Pflichten aus und über Russland zu berichten und so hatten unsere Filme auch einen festen Platz bei arte.

*Wie oft wart ihr im »Berichtszeitraum« des Buches in Russland gewesen?*

**ES:** Insgesamt 13-mal zwischen Juni 1993 und März 2000. Wir haben uns dort zeitweilig wohler gefühlt als in Berlin. Denn unsere hiesigen Erfahrungen in dieser Zeit waren eher unerfreulich, also Westkollegen wollten sich auf unschöne Art unserer Recherchen bedienen, um daraus eigene Projekte zu machen. Das war wirklich widerlich! In Moskau hatten wir dagegen den Eindruck, dass es da einen gemeinsamen Stallgeruch gab: so ein Grundgefühl der Solidarität, vielleicht auch immer noch die große Ost-Wolke, die über uns ebenso hing wie über jenen, mit denen wir es vor Ort zu tun hatten.

*Ihr spracht vorhin vom Preis der Macht. Irgendwo habe ich gelesen, dass ihr die fünf Russland-Filme auch unter dem Titel »Topografie der Macht« zusammengefasst habt.*

**ES:** Das ist richtig. Unter diesem Titel gab es mal eine Werkschau unserer Russland-Filme im Brecht-Haus in Berlin.

*Karl Schlögel spricht in seinen Büchern mehrfach davon, dass man russische Städte ›lesen‹ müsse.<sup>4</sup> Mir kommt es so vor, als würdet ihr mit **Tod im Kreml** auch eine urbane Lektüre vorschlagen: Ihr dechiffriert mehr*



oder weniger das Zeremoniell der Staatsbegräbnisse.<sup>5</sup> Und ihr legt auch die ausgeklügelten Choreografien dieser Rituale dar.

**ES:** Ausgebildet haben sich diese Abläufe ja bereits mit dem Tod Lenins. Also schon 1924.<sup>6</sup> Ich weiß noch, wie wir im Parteiarchiv gesessen und endlose Akten nur über diese Beerdigung studiert haben. Wir hatten uns vorher überhaupt nicht vorstellen können, dass das ganze Ereignis bis in die kleinsten Details inszeniert, organisiert und letztlich wie ein ›Mysterienspiel‹ produziert war. Um nur ein Detail zu erwähnen, es gibt da zum Beispiel eine Korrespondenz mit der Firma Siemens-Schuckert, in der sich die sowjetischen Handelsorgane mit der Firma zu verständigen suchen, Aggregate zur Kühlung des Leichnams und zur Beheizung des Mausoleums zu bekommen.

Sowohl **Kreml-Frauen** wie auch **Tod im Kreml** muten wie eine praktisch endlose Folge von Mordkomplotten, Thronfolgeritualen und religiös konnotierten Begräbnisritualen an. Oder anders: Es wirkt wie Episoden aus der Kriminalgeschichte des Vatikans oder absolutistischer Dynastien, angesiedelt aber in einem Gesellschaftssystem, das sich von seinem ideologischen Selbstverständnis her als fundamental antiklerikal und antifeudal definierte. An welchem Punkt der Arbeit habt ihr für euch entschieden, dass ihr die Geschichte der Sowjets im Kreml als eine Serie von Königsdramen erzählen würdet?

**ES:** Regine hatte zu dem Zeitpunkt schon mehrere Sachen von Eisenstein übersetzt, einerseits seinen Band mit Erinnerungen<sup>7</sup> und die Memoiren<sup>8</sup>, später auch noch dieses tolle Buch von Iwan Axjonow über Eisenstein<sup>9</sup>, und vor diesem Hintergrund und auf dieser hohen Stufe der Verallgemeinerung sieht man einfach anders auf

die Sowjetgeschichte. Mitte der 1990er-Jahre erschien ein hochinteressantes Buch des englischen Kulturanthropologen Victor Turner über Rituale beim Machtwechsel von Herrschern bis zurück zur Ermordung Cäsars auf Deutsch.<sup>10</sup> In diesem Umfeld haben wir dann viel weiter gelesen und das zusammengebracht mit verstreut liegenden historischen Fakten und Bruchstücken, die zwar kursierten, aber nie wirklich haltbar verknüpft worden waren. Und es ging natürlich auch darum, sich von schematischem Dogmatismus zu verabschieden, der in der DDR jeglicher Betrachtung der Geschichte der Sowjetunion übergestülpt war. Wir wollten Musternachspüren, Kontinuitäten offenlegen, Zusammenhänge herstellen.

*Was wäre denn das »DDR-Strickmuster« gewesen? Anders gefragt, wie und wo hätten in einer DDR-typischen Erzählweise interne Machtkämpfe, Ehrlosigkeit und Verrat ihren Platz gehabt? Oder ist das gar nicht vorgekommen?*

**RK:** In der DDR-typischen Betrachtung war die Sowjetgeschichte tapfer, glorreich, makellos, und alles, was den Hauch von Negativem hatte, blieb ausgeklammert.

*Ihr habt in **Tod im Kreml** einen sehr lustigen Moment eingeschmuggelt, über den Verfall des Beerdigungshandwerks, wenn ihr die sorgfältige Absenkung des Sargs von Felix Dserschinski<sup>11</sup> im Jahr 1926 in die Grube kontrastiert mit der Beisetzung von Leonid Breschnew<sup>12</sup> gut fünf Jahrzehnte später, wo die KGB-Totengräber den Sarg mehr oder weniger unkontrolliert ins Grab rasseln lassen. Es kam mir vor, wie ein Gruß der Marx-Brothers.*

**ES:** So viel Ironie bei all der Finsternis musste schon sein! Eine solche Szene hätte man nicht erfinden kön-



nen. Aber sie hat so stattgefunden. Uns wurde nur das Privileg zuteil, sie zu entdecken. Die Verbindung, also Montage, zwischen Beerdigung A und Beerdigung B war dann fast zwingend.

*Ihr wart anscheinend, was den Zugang zu russischen Archiven betrifft, im richtigen Moment am richtigen Ort. Ich vermute, dass das Zeitfenster, um solche Archivfunde überhaupt machen zu können, nicht allzu groß war.*

**ES:** Die Situation war schon im Zeitraum zwischen 1993 bis 2000 gelinde gesagt uneinheitlich. Uns ist ja nicht einfach großzügig ausgeschenkt worden! Wir haben in den Aktenarchiven manchmal Mappen in der Hand gehabt, die uns plötzlich wieder weggenommen wurden, die wir dann aber doch wieder zurückbekamen, wobei zufällig genau die Sachen fehlten, die wir gerade zu exzerpieren begonnen hatten. Andererseits waren Dokumente, sowohl Akten wie Filme, in den Katalogen mit Sperrvermerken versehen, und wir hatten uns schon damit abgefunden, sie nie zu Gesicht zu bekommen, aber plötzlich lagen sie doch auf unserem Tisch. Am Ende waren wir davon abhängig, wer gerade Dienst hatte und unser Vorteil war vermutlich mal wieder, dass wir einfach die Zeit hatten, zweimal oder dreimal und wem sein muss auch zehnmals wiederzukommen ...

*War es so, dass ihr euch diese Unwägbarkeiten im Archivbetrieb in gewisser Weise auch zunutze gemacht habt? Dass ihr also auch mit der Wahrscheinlichkeit jongliert habt, dass sich ein ›Nein‹ mit genügend Geduld und Hartnäckigkeit auch in ›Ja‹ verwandeln kann.*

**ES:** Was das Dokumentar- und Fotoarchiv in Krasnogorsk betrifft, so muss man sagen, dass es sich mehr oder weniger in Auflösung befand, als wir anfangen, dort

zu arbeiten. Es war so, dass von diesem Organismus, der bis zum Ende der Sowjetunion als Ganzes irgendwie funktioniert hat, bloß noch verschiedene Gliedmaßen herumlagen. Entweder waren sie sowieso leblos oder sie führten ein reflexhaftes und unberechenbares Eigenleben. Man musste von Tag zu Tag versuchen, herauszufinden, was eigentlich Sache war. Was kann ich heute von jemandem erwarten, der gestern noch eine Vertrauensperson war? Oder: Wer steht für etwas und was ist das eigentlich?<sup>13</sup>

**RK:** Da half aber zu guter Letzt auch wieder die Häufigkeit unserer Besuche, denn nach und nach haben sie uns einfach machen lassen. Wir konnten sogar die mit lila Tinte handgeschriebenen Karteikarten nutzen. Interessant war, dass diese Karteikarten manchmal einfach Rückseiten von zerschnittenen Formularen irgendwelcher Ämter waren. Die haben wir dann eben wochenlang durchforstet, um vielleicht doch noch irgendwas zu finden, was noch niemand in der Hand gehabt hatte.<sup>14</sup>

*Wie ist die Archivnutzung berechnet worden? Und wie die Ausschnitte, die ihr dann verwendet habt?*

**ES:** Das wurde tatsächlich zunehmend zu einem Handicap für uns. Denn die Archive realisierten sehr schnell, dass man von den ›Westlern‹ auch gut Geld kriegen kann. Man konnte praktisch zusehen, wie der Zugang zu den Rollen, die wir sichteteten immer teurer wurde und ebenso natürlich die Verwendung. Zunehmend gab es Filmszenen, die wir gern wollten, die wir uns aber vom Budget her gar nicht mehr leisten konnten.

*In eurem letzten Film<sup>15</sup> aus dieser Werkgruppe der ›Russland-Filme‹ geht es um Psychoanalyse und die Ideologie des ›Neuen Menschen‹. Es kam mir vor, als*

würden eure Protagonisten hier förmlicher auftreten und offizieller sprechen als in den ersten Filmen. Was ist anders gewesen? Ich hätte vermutet, dass sich eure Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartner im Zusammenhang dieses Themas eher lockerer und direkter äußern würden.

**ES:** An sein Inneres ließ der Sowjetmensch ja ungern jemanden ran! Das ist sozusagen ein sorgsam behüteter Schrein.

**RK:** Es war ja überhaupt schwierig, irgendwelche Gespräche so zu führen, dass wenigstens ein Hauch von Persönlichem zum Vorschein kam. Über die großen Utopien und Politik zu reden, das funktionierte, aber persönliche Regungen oder Individuelles, das war nach wie vor merkwürdig tabuisiert. Frauen waren noch eher bereit, sich ein wenig zu öffnen. Die Männer dagegen – das klingt wie ein Klischee, trifft aber leider zu – waren oft so betrunken, dass Gespräche gar nicht möglich waren.

**ES:** Oder es gab diesen Habitus von oben herab, denn vor allem für Vertreter aus der oberen Nomenklatura galten wir ja als ›Westler‹, und dieser Spezies gegenüber war sowieso entweder Misstrauen oder Verachtung geboten, ein Gespräch auf Augenhöhe jedenfalls nicht vorgesehen. Die Arroganz, die einem da entgegenschlug, ist kaum vorstellbar!

*An einer Stelle in deinem Montagebuch beschreibst du, Eduard, dich selbst als »geschult und interessiert an russischer Literatur und am russischen Film«. Ich würde gerne wissen, welchen Stellenwert du heute dieser Prägung beimisst und wie du damit umgehst. Oder ganz banal gefragt: Schaust du im Spiegel des aktuellen Überfalls auf die Ukraine (ukr.: Ukrajina) anders auf diese Prägung?*

**ES:** Der Satz fällt in der Vorbemerkung. Ich könnte mich ebenso gut auf andere Literaturen oder Filme berufen! Mit diesem Gedanken ziele ich darauf, dass man sich erst nach dem Zerfall des »Imperiums« wirklich mit dem Imperium auseinandersetzen kann. Das eröffnet Zugänge, sowohl intellektuell wie unmittelbar praktisch, die es vorher gar nicht gab. Ich konnte, glaube ich, immer gut unterscheiden, was die künstlerische Qualität von Wort- und Bildproduktion ausmachte und wo sich nur Ideologie ausgetobt hat. Letzteres habe ich meist nicht zur Kenntnis genommen. Wird aber ein ganzer Kulturraum pauschal mit Bann belegt, wie es in einem aktuellen Beschluss des ukrainischen Parlaments getan wird<sup>16</sup>, wonach die Musik von Künstlern und Künstlerinnen mit russischer Staatsbürgerschaft in der Öffentlichkeit zu verbieten sei, dann halte ich das für destruktiv und undifferenziert. Verkürzungen jedweder Art, von welcher Seite auch immer, führen nie zu Lösungen. Und überhaupt zeugt die Absicht,

Kunst und Kultur nach nationalen Kategorien zu beurteilen von geringem Verständnis künstlerischer Arbeit.

*Das Gespräch fand am 13. Mai 2022 in Wilhelmshorst statt.*



### **Kreml-Frauen (1994)**

Buch und Regie: Regine Kühn, Eduard Schreiber  
Produzent: Rainer Ackermann (Brandenburger Filmbetrieb)

Kamera: Alexander Garbijan

Schnitt: René Schmal

Redaktion: Beate Schönfeldt (MDR)

Länge: 45 min.

März 1918. Die Bolschewiki zogen aus dem belagerten Petrograd in die Moskauer Zarenfestung um. Nach über 200 Jahren wurde der Kreml damit wieder zum russischen Machtzentrum.

Die Namen der neuen Herrscher sind bekannt: Lenin, Stalin, Trozki, Lunatscharski. Alexandra Kollontai war die einzige Frau im ersten Rat der Volkskommissare. Und für lange Zeit war sie auch die letzte. Ihr »Ministerium« war das Volkskommissariat für soziale Fürsorge – ein traditionell weibliches Amt, in dem sie weitgespannte Utopien zur Gleichheit der Geschlechter vertrat und ausarbeitete, bis sie in den Ruch der parteifeindlichen Opposition geriet. Zu ihren großen Vorhaben gehörten die Lockerung des Eherechts und die Verbesserung des Mutterschutzes. Sie erkämpfte das Recht auf Schwangerschaftsabbruch, schlug Volksküchen und kollektive Kindererziehung vor.

Natürlich gab es neben ihr viele andere Frauen, die in der abgeschlossenen Welt des Kremls eine Rolle spielten. Sie bewegten sich im Zentrum der Macht, aber hatten keinen direkten Anteil an ihr. Die Tagesordnung im Kreml folgte männerbündischen Regeln. Und die Frauen, die sich innerhalb dieser Tagesordnung bewegten, versuchten einfach zu leben – oft mit tödlichem Ausgang.

Auf der Grundlage des Buches »Frauen in Moskau« (1991) von Larissa Wassiljewa und Hans Siwik zeichnen Regine Kühn und Eduard Schreiber die Biografien einiger russischer Frauen in Geschichte und Gegenwart nach, die intergenerationale Tragödien offenbaren.

## Textpassagen aus »Das Leben ist Montage. Arbeitsbuch Rußland 1993-2000«

### 5. März 1994

(...) Eine Schlüsselszene im Archiv. Zwei Arbeitstage bleibt die Einrichtung wegen des Frauentages (8. März) geschlossen. Deshalb wird Samstag verkürzt gearbeitet, von 10 bis 13 Uhr. Bereits um 12:30 Uhr werden wir alle aufgefordert, die Materialien abzugeben, weil die Lager schließen. Dass dort hauptsächlich ausländische Benutzer sitzen, die für alles zahlen müssen, für die jede Stunde zählt, scheint ohne Bedeutung. Immer noch der bedenkenlose Umgang mit Zeit und Kraft. Doch nicht nur die vorzeitige Schließung des Lesesaals spiegelt die unveränderte Situation. Während der Dienstzeit halten sich zeitweilig drei Frauen im Saal auf (es ist ein Raum mit acht Arbeitsplätzen), die sich ungeniert privat unterhalten, in den Stühlen lümmeln, gähnen, sich die Fingernägel feilen. Welch Hoffnungslosigkeit für baldige Veränderungen! (...)

### 2. Juli 1994

(...) Der Kreml und seine Geschichte sind durch tausend geheime Fäden mit der Gegenwart verknüpft. Wie konnten die neuen Kreml-Bewohner ab 1918 mit seiner Geschichte umgehen, mit dem Glauben, mit der russisch-orthodoxen Religion? Religion hat Russland zu dem gemacht, was es wurde; die Einheit, die Rus war im Wesentlichen auch das Ergebnis von Glaubenskämpfen hin zum Christentum. Schon in der Nestor-Chronik<sup>17</sup> wird davon berichtet. Stalin wusste wohl am meisten darüber, hatte er doch in Tbilissi das Priesterseminar besucht. Aber wie lebten sie mit dieser Nähe, mit den Kirchen, den Klöstern, die sie ständig vor Augen hatten? Der Ort als Ort der Macht wird ihnen doch zumindest das Bewusstsein davon gegeben haben, etwas fortzusetzen, auch wenn sie nach außen, zum Volk hin, alles taten, diese Fortsetzung zu leugnen. Das Bewusstsein, hier sind einst Iwan Grosny<sup>18</sup> und Boris Godunow<sup>19</sup> einhergegangen, werden sie doch gehabt haben. Sie haben es gehabt und sehr schnell in ihr neues Selbstverständnis von Macht gewandelt. Wenn Lenin verkündete, Religion sei Opium für das Volk, dann wusste er natürlich auch, dass das Volk Opium braucht. Das Opium wurde aus der neuen Ideologie gezogen. (...)

### 6. Juli 1994

(...) Im Archiv Filmmaterial von der Beisetzung der Krupskaja, die zum stilechten religiösen Ritual gerät, eine Totenfeier wie in der russisch-orthodoxen Kirche – die Art der Aufbahrung, die Trauer-Prozession über den Roten Platz zur Kreml-Mauer. Die Urne, geschmückt mit Blumen und Kränzen, auf den Schultern getragen von sechs Männern. Vornweg ihr Bild, das einer Ikone äh-

nelt. Die Prozession wird von Rotarmisten flankiert, angeführt von einer Fünfer-Fahnengruppe. Langsam bewegt sie sich über den Platz, die Wölbung des Platzes »ersteigend«. Vor dem GUM<sup>20</sup> eine dichte Menschenmenge, die aus streng bemessener Entfernung dem Ereignis folgt. In dieser Menge, wie Ikonen, die Porträts der »führenden Persönlichkeiten«. Ein Ritual wie zum Osterfest. In der Kreml-Wand ist bereits eine Nische geöffnet, neben Tschkalow<sup>21</sup>. Über ihren Tod wird noch immer gerätselt, sie starb einen Tag nach ihrem 70. Geburtstag. Ins Krankenhaus ist sie mit einer Vergiftung eingeliefert worden. Mit Stalin hatte sie seit je Auseinandersetzungen, sie soll erklärt haben, dass sie auf dem bevorstehenden Parteitag (dem XVII.) reden werde und auch Stalin werde sie daran nicht hindern. Beim Begräbnis der Krupskaja ist deutlich die Gleichartigkeit zu religiösen Prozessionen der russisch-orthodoxen Kirche zu sehen.

Auch das Begräbnis Lenins 1924 gleicht schon – oder gerade – einer religiösen Prozession. In einem langen Zug trägt man den Sarg aus dem Haus in Bolschije Gorki<sup>22</sup> zur Bahnstation, seine Bilder, Porträts ebenfalls wie Ikonen im Zug. Auf der Station wird der Sarg in den bereitgestellten Zug geschoben, die Kränze hinterher (Waggon und Lok im Pavillon am Pawelezer Bahnhof<sup>23</sup>). Es ist ein langer Zug, nicht allein Lenins Waggon. In einer kühnen Einstellung des Kameramanns, der vorn auf der Lok sitzt, eine unendlich lange Fahrtaufnahme durch die tiefverschneite Winterlandschaft. Nur am Anfang ist noch eine Struktur auf dem Weg sichtbar – die freigeschaukelten Weichen, die der Zug passieren muss. Dann gleitet der Leichnam in die unendliche russische Schneeweite. Das hat etwas Imaginäres, Mythisches. Der tote Herrscher fährt in das Niemandland. (...)

Aber das eigentliche Shakespeare'sche Königsdrama bei den Begräbnissen ist das von Ordschonikidse<sup>24</sup>. Ordschonikidse, der zum Selbstmord gezwungen wird. Alle, die an seiner Bahre stehen, wussten um die Zusammenhänge. Alle »betrauern« ihn. Der Sarg wird in einen Bus geschoben, eine gespenstische Kolonne von in Doppelreihe fahrenden großen schwarzen Limousinen folgt in der Dunkelheit des Februarabends dem Autobus. Der Rote Platz, wie ein Modell anmutend, liegt in der Stille. Die Wohnung Ordschonikidses (im Kreml). An der Wand Porträts von Stalin, Geschenke, Bücher, Kitsch. Das Wochenschau-Sujet bringt ungewollt das Ereignis auf den Punkt. Spätere Beerdigungen sind viel verwaschener, was die Bewegungen hinter den Kulissen anbelangt. Hier prallt alles aufeinander. An der Bahre stehen sich alle gegenüber. Das Sujet ist schwer zu beschreiben. Die Shakespeare'sche Dimension er-



Urnenträger Stalin, stets vorne links



Nach Stalins Tod hat Berija den Platz vorne links übernommen

hält es erst, wenn ich die Schicksale der Leute, die an der Bahre stehen, mitdenke. Stalin, der von allem weiß, Woroschilow<sup>25</sup> neben ihm, der stets bangt, ein gleiches zu erleben, Molotow, dessen Frau etwas später verurteilt wird, Jeschow<sup>26</sup>, der alles miteingefädelt hat und dessen Tage im Februar 1937 gezählt sind. Radek<sup>27</sup> sitzt schon in Haft, gegen Bucharin<sup>28</sup> ist alles bereits vorbereitet. In der Prawda war eine Regierungserklärung veröffentlicht: »Am 18. Februar um 17:30 Uhr verschied in seiner Kreml-Wohnung der Volkskommissar für Schwerindustrie, das Mitglied des Politbüros des ZK der VKP(B)<sup>29</sup>, der Gen. Grigori Konstantinowitsch Ordsonikidse plötzlich an einem Herzinfarkt.« Das Foto in der Prawda zeigt Ordsonikidse im Kreml-Zimmer auf einem Bett liegend. Die Urne auf den Schultern Stalins und seiner Genossen. - Wie viele Urnen hat Stalin schon getragen? Ahnen seine Genossen, dass sie es eines Tages sein könnten? Jeder hatte besondere Sensoren gebildet. Bei den Beerdigungen muss die »große Angst« physisch erlebt worden sein. Man schützte sich nur, indem man den anderen ans Messer lieferte. (...)

### 7. Juli 1994

(...) Die Ikonografie (...), sie muss man lesen: Die Bühne im Bolschoi-Theater zur offiziellen Feier des 8. März 1951 - ein überdimensional großes, den gesamten Bühnenraum füllendes Porträt Stalins in einem plastischen Goldrahmen, der sehr dem einer Ikone gleicht. In einigem Abstand davor eine weiße Leninbüste. Die Büste Lenins etwa in der Größe des Jesuskindes, das die Muttergottes auf Ikonen im Arm hält, auch an ungefähr dieser Stelle befindet sich im Stalinporträt die Leninbüste. Und weit davor im Raum, wie eine Zierborde am unteren Bildrand, der Tisch, das Präsidium, die Frauen, die dieser Feier vorstehen. So die Ikonografie 1948. 1954, nach Stalins Tod, ein wenig anders. Den gesamten Bühnenraum füllend zwei plakettenförmige, reliefartige Porträts Stalins und Lenins, beide gleich groß.

Wiederum im Abstand, am vorderen Bühnenrand, der Präsidiumstisch mit den Frauen. Sie sind in dieser Anordnung nicht mehr als der Rahmen, nicht einmal Zierde, sondern lediglich Rahmen. Wobei es doch um sie geht. Die Frauen haben sich in ihren Gesten, Reden und Formen an diesem 8. März so sehr männlichen Ritualen angepasst, dass kein großer Unterschied mehr zu bemerken ist. (...) Die Frauen, die noch im Exil oder in der Verbannung gleichberechtigt mitarbeiteten, traten alsbald in die zweite Reihe zurück. Sie waren mit der Bewältigung des Alltags beschäftigt. Wo sie sich in die Belange der Macht noch eingemischt haben, zum Beispiel in der Bildung, arbeiteten sie oftmals mit den gleichen Mitteln wie die männlichen Machthaber - mit Verboten. Die Krupskaja als Stellvertretende Volkskommissarin für Bildung stellte einen Index schöngestiger Literatur auf: Dostojewski, Lew Tolstoi und andere Autoren waren verboten. Darauf war alles in männliche Hände übergegangen. Das Wort »Macht« (wlast) ist im Russischen weiblich! (...)

### 24. Januar 1996

(...) Unterlagen der inszenierten Beerdigung Lenins und vom Bau des Mausoleums. Bei Lenins Beerdigung alles bis ins kleinste Detail festgelegt: wer wo den Sarg trägt, wer Ehrenwache hält, wann, wie lange, wer Filmaufnahmen machen darf, welche Abgesandten aus den russischen Provinzen einen Passierschein erhalten. Gezählt wurde, wie viel Leute am Sarg vorbeigezogen sind, wie viel Prozent Arbeiter, wie viel Prozent Funktionäre. Von früh an schon eine Bürokratisierung und Perfektionierung, die man immer nur den Preußen zugetraut hat. Alles ist festgehalten. (...)

### 24. Januar 1996

(...) Den ganzen Tag in der Stadt Gefühl von Aggressivität der Leute, des Gedränges in der Metro. Überall Autos mit laufendem Motor, die Fahrer wärmen sich im



Innern, die Abgase machen die Luft zum Schneiden. Niemand nimmt daran Anstoß.

Ständiges Zusammensein auf engstem Raum – in Büros, öffentlichen Verkehrsmitteln, in der Stadt, den Geschäften, auf Fußwegen und zu Hause in engen Wohnungen muss die Leute aggressiv machen. Sie können sich nirgendwohin zurückziehen, nie allein sein. Immer unter Kontrolle, immer im Blick, welcher Blick das auch sein mag – der Partei, des Vaters, des großen Bruders. (...) Die Russen als ein zutiefst unglückliches Volk? Noch vor zehn Jahren, als die Partei den Deckel fest auf dem Topf hielt, brodelte es zwar im Innern, aber fast nichts stieg auf. Jetzt quillt alles über, der Dampf steigt auf, jetzt machen sie ihrer Seele Luft in barbarischen Verhaltensweisen, sie entdecken die Freiheiten der Demokratie für sich, aber da sie keine Demokratie haben, werden die Freiheiten, die sie sich nehmen, zur Barbarei. (...)

### **15. Februar 1999**

(...) Ohnehin wurde im Zeichen der Gleichberechtigung den Frauen alles zugemutet – von Bergbau, Lokomotivführerin bis zur Stahlarbeiterin; die Schwere der Arbeit als auch die Außergewöhnlichkeit der Betätigung wurden von der Propagandaabsicht weggewischt. Frauen wurde alles ermöglicht, sie nahmen alles wahr. Und im Film lächeln sie dabei: Die Frau am Hochofen lächelt, die Frau, die unter Tage den Pressluftbohrer bedient, lächelt. In der Wirklichkeit lächelt keine Frau, alle haben verbissene Gesichter. Die Frauen haben keinen Grund zu lächeln. Stalin als Vater wacht über allen, er reicht den Frauen seine Hände, die Frauen greifen gierig danach. Es sind Bilder, die auch von Hitler bekannt sind – die Frauen greifen gierig nach den Händen des Führers, hier wie da. (...)

### **14. Dezember 1999**

(...) Auch im Archiv alles unverändert. Die Miliz am Eingang, das Gebäude, noch trauriger als zuvor, alles dämmert vor sich hin, erstaunlich, dass hier noch gearbeitet wird. Kein Pinselstrich neue Farbe, kein Meter neuer Fußbodenbelag, keine neue oder gar hellere Lampe. Der Katalograum, der »Lesesaal«, wo Besucher in der »Kartothek« arbeiten können, durch ein neues Regal noch enger geworden, die Tür zum Nebenraum verstellt, an den Karteikarten hat sich nichts verändert, nur enger, weniger Platz, unübersichtlicher. Die Katzen sind abgeschafft und an den Türpfosten zum Büchsenlager sind Aluminiumbleche angebracht worden, weil die Transportkarren dort den Putz abstoßen. Das Transportsystem zu verändern, wäre zu aufwendig und ist nicht finanzierbar, so will man wenigstens nicht ständig die Maurer anfordern müssen, damit sie die Ecken wieder ausbessern. Alles knarrt, die Schwellen sind weiter holprig, die Büchsen zerbeult, die Karteikarten siebzig

Jahre alt und mit unleserlicher russischer Handschrift in lila Tinte beschrieben, auf Kärtchen, die schon einmal bei einem statistischen Amt oder bei der Miliz verwendet worden sind, doch immer noch eine freie Rückseite hatten. Das nenne ich Ökonomie des Materials. (...)

### **19. März 2000**

(...) Endlich Abreise! Die russischen Lebensverhältnisse sind zunehmend schwerer zu ertragen. Es ist die Ungeschlachtheit, die totale Verkommenheit alles Öffentlichen, sichtbar und unsichtbar, einschließlich der öffentlichen Beziehungen der Leute untereinander. Eingeführt in das Private ist es oft erträglich, gastfreundlich, liebenswürdig, aber dem Gast gegenüber meistens interesselos. Immer ein großes Monologisieren aller Intellektuellen, aber nie die Frage nach Tätigkeiten, Gedanken, Erfahrungen, Erlebnissen des Anderen. Was der Fremde erfährt, denkt, fühlt – interessiert nicht. Sie sind ausschließlich auf sich selbst ausgerichtet. Möglicherweise kann man nur mit diesem Egozentrismus das Leben in der russischen Gesellschaft ertragen, eine Haltung die wohl weit in die Vergangenheit zurückreicht, die kaum etwas mit der Sowjetepoche zu tun hat, dort vielleicht nur eine besondere Ausprägung erfahren hat. (...) ■

### **Tod im Kreml (1996)**

Buch und Regie: Regine Kühn, Eduard Schreiber  
Produzent: Rainer Ackermann (Brandenburger Filmbetrieb)

Kamera: Maxim Tarassjugin

Schnitt: René Schmal

Musik: Lutz Glandien

Redaktion: Beate Schönfeldt (MDR)

Länge: 45 min

Ein Film um Staatsbegräbnisse und Totenrituale. Der Rote Platz in Moskau als Ort grandioser Massenversammlungen. Für alle Welt sichtbar wurde hier Macht demonstriert und der Tod ausgestellt. Aktuell liegen hier etwa 70 Partei- und Staatsführer, 30 Heerführer, 30 Vertreter des internationalen Kommunismus, Kosmonauten, berühmte Flieger, Schriftsteller. Im November 1917 gab es hier das erste offizielle Begräbnis. Ein Massengrab für 250 Kämpfer der Revolution. Alle, die bis 1920 im Kreml arbeiteten und dann starben, werden hier beerdigt. Danach wurde der Rote Platz buchstäblich zum Friedhof. Die Macht und der Tod sollten fortan eng beieinander wohnen!

- 1 Nadeschda Konstantinowa Krupskaja (1869-1939). Russische Revolutionärin, Lehrerin, Politikerin, Ehefrau Lenins. 1917 baute Nadeschda Krupskaja das Schulwesen und Erziehungssystem auf. Von 1929 bis zu ihrem Tod war sie Volksbildungskommissarin.
- 2 Alexandra Michailowna Kollontaj (1872-1952). Von 1917 bis 1921 war sie als einzige Frau Mitglied im Rat der Volkskommissare, der sowjetischen Regierung. Dort war sie zuständig für staatliche Fürsorge. Nach ihrer expliziten Kritik an der Bürokratisierung der Partei wurde sie 1923 auf außenpolitische Missionen (Norwegen, Mexiko, Schweden) abgeschoben. In ihren Romanen setzte sie sich für die sexuelle Emanzipation der Frau ein. Von 1918 bis 1923 war sie mit Pawel (ukr: Pablo) Dybenko verheiratet, Volkskommissar für Marineangelegenheiten, der 1938 wegen Beteiligung an einer antisowjetischen Militärverschwörung hingerichtet wurde.
- 3 Siehe Eduard Schreibers Einträge aus seinem 2021 im Arco Verlag erschienenen Buch »Das Leben ist Montage. Arbeitsbuch Rußland 1993-2000« in unseren Lese passages, speziell die mit Datum vom 7. Juli 1994.
- 4 Karl Schlögel: Moskau - offene Stadt. Eine europäische Metropole, Rowohlt, Hamburg 1992.
- 5 Siehe Eduard Schreibers Einträge aus seinem Buch »Das Leben ist Montage« in unseren Lese passages, speziell den ersten vom 24. Januar 1996.
- 6 Siehe ebd. in unseren Lese passages, speziell die mit Datum vom 6. Juli 1994.
- 7 Sergej M. Eisenstein: Eine nicht gleichmütige Natur. Henschel, Berlin 1980
- 8 Sergej M. Eisenstein: Yo. Ich selbst. Memoiren. Henschel, Berlin 1984
- 9 Iwan Axjonow: Sergej Eisenstein. Ein Porträt. Henschel, Berlin 1997.
- 10 Victor Turner: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Campus, Frankfurt/Main 1995.
- 11 Felix Edmundowitsch Dserschinski (1877-1926) war Organisator und Gründer der »Organe der Staatssicherheit«, die im Laufe ihrer Existenz unterschiedliche Namen bzw. Abkürzungen hatten, so Tscheka, GPU, OGPU, NKVD, MDV und KGB. Nach Gründung der Tschecha war Dserschinski Volkskommissar für Inneres (1919-1923), für Verkehr (1919-1924) und Vorsitzender des Obersten Volkswirtschaftsrates (1924-1926).
- 12 Leonid Iljitsch Breschnew (1906-1982) war sowjetischer Politiker ukrainischer Herkunft. 1964 löste er Chruschtschow als Generalsekretär der KPdSU ab. Von 1977 bis 1982 war er Staatsoberhaupt der Sowjetunion.
- 13 Siehe Eduard Schreibers Einträge aus seinem Buch »Das Leben ist Montage« in unseren Lese passages, speziell jene mit Datum vom 5. März 1994 und vom 24. Januar 1996.
- 14 Siehe ebd. in unseren Lese passages, speziell jene mit Datum vom 14. Dezember 1999.
- 15 *Trotzkis Traum. Psychoanalyse im Lande der Bolschewiki*, Regie: Eduard Schreiber, Drehbuch: Regine Kühn, BRD/Russland, 2000, 45min.
- 16 <https://www.deutschlandfunkkultur.de/ukrainisches-parlament-verbietet-russische-musik-in-der-oeffentlichkeit-104.html>
- 17 Auch als »Erzählung der vergangenen Jahre« bezeichnet. Sie gilt als bedeutendes historisches und kulturhistorisches Denkmal des »Kiewer Reichs« und als wichtige Quelle bezüglich der russischen Geschichte des Mittelalters.
- 18 Iwan Grozny (1530-1584). Erster Moskauer Großfürst, der sich zum Zaren krönen ließ. Er stärkte die Zentralgewalt und entstammte dem Geschlecht der Rjurikiden, der herrschenden Dynastie im »Kiewer Reich«, dem mittelalterlichen altostslawischen Großreich, das als Vorläuferstaat von Russland, Belarus und der Ukraine angesehen wird. Den gleichnamigen, eigentlich auf drei Teile angelegten Historienfilm über Iwan Grozny drehte Sergej Eisenstein 1944. Der erste Teil des Films wurde 1946 mit dem Stalinpreis Erster Klasse ausgezeichnet, der zweite - teilweise in Farbe produziert - ist von Stalin verboten worden, und vom geplanten dritten Teil sind nur einige Fragmente überliefert.
- 19 Boris Godunow war russischer Zar (1598-1605). Davor (1584-1598) hatte er als Regent für den geistig zurückgebliebenen Fjodor I gegient, dem letzten Zaren aus dem Geschlecht der Rjurikiden.
- 20 Glawnyj uniwersalnyj magazin (GUM). Ein 1893 gegenüber dem Kreml errichtetes Warenhaus mit mehreren Etagen.
- 21 Waleri Pawlowitsch Tschkalow (1904-1938) war ein russischer Pilot, Jagdflieger und Testpilot. 1928 stürzte er selbstverschuldet während eines Übungsflugs ab. Das Fluggerät erlitt Totalschaden, Tschkalow überlebte und wurde zu einem Jahr Haft verurteilt. 1938 kam er bei einem Testflug ums Leben.
- 22 Lenin starb dort, nahe Moskau, am 21. Januar 1924.
- 23 Einer von neun Moskauer Kopfbahnhöfen. Im Kapitel über die Bahnhöfe Moskaus schreibt Karl Schlögel in seinem »Moskaubuch«: »Der Pawelezker Bahnhof gibt den Süden und den Donbass frei«.
- 24 Grigori Konstantinowitsch Ordschonikidse (1886-1937) war aus Georgien stammender sowjetischer Politiker. Von 1922 bis 1926 war er Erster Sekretär des Transkaukasischen Komitees der KP und war als Vorsitzender der Zentralen Kontrollkommission ab 1926 für die Ausschaltung der rechten und linken Opposition verantwortlich. 1932 war er Volkskommissar für Schwerindustrie. Nach zunehmenden Konflikten mit Stalin erschießt er sich in seiner Wohnung im Kreml. Seine Karriere wird ausführlich im Film *Tod im Kreml* (Eduard Schreiber, 1996) thematisiert.
- 25 Kliment Jefremowitsch Woroschilow (1881-1969) war Marschall der Sowjetunion. Zusammen mit Felix Edmundowitsch Dserschinski organisierte er Gründung und Aufbau der Tschecha. 1921 war er an der Niederschlagung des Kronstädter Aufstandes beteiligt. Er bekannte sich als bedingungsloser Anhänger Stalins und nahm eine Schlüsselrolle bei der Säuberung der Roten Armee ein. Nach Stalins Tod war er Vorsitzender des Obersten Sowjets (Staatsoberhaupt), wurde 1961 aus dem ZK ausgeschlossen und 1966 erneut darin aufgenommen.
- 26 Nikolai Iwanowitsch Jeschow (1895-1940) war von 1936 bis 1938 Vorsitzender des NKWD (Volkskommissariat für innere Angelegenheiten) und betrieb in dieser Zeit eine drastische Verschärfung der Säuberungen. 1940 wurde er erschossen.
- 27 Karl Radek (1885-1939), als Karl Sobelsohn geborener Bolschewik polnischer Herkunft. Er war Mitglied der polnischen und deutschen Sozialdemokratischen Partei. Ab Sommer 1917 war er Mitglied im ZK der Bolschewiki in Petrograd. Als »Fachberater für Deutschlandfragen« war er auch Sekretär der Komintern und setzte als solcher die Unterwerfung der KPD unter die Bolschewiki durch. Im »Prozess der Siebzehn« im Januar 1937 (geführt gegen das »Antisowjetische Trotzkistische Zentrum«) zu zehn Jahren Haft verurteilt und im Arbeitslager ermordet.
- 28 Nikolai Iwanowitsch Bucharin (1888-1938)
- 29 Andere Bezeichnung der KPdSU.

# Miszelle .....

## ■ Archivarius

Was in einem Archiv verstellt ist, kann verloren gegeben werden. Verloren gegeben werden kann auch, was in Findbüchern und Quellenunterlagen falsch angegeben ist. Es sei denn, der Nutzer ist ein Finder, weil er, was er sucht, von der Sache her kennt. Das aber ist die Ausnahme bei Archiven, die Jahrzehnte, ja Jahrhunderte hinter sich und vor sich haben. Manchmal entscheidet darüber ein einziger Buchstabe.

Florian Vaßen hat in seine »Bibliographie Heiner Müller« (Bielefeld, Aisthesis Verlag 2013) auch die Filme eingestellt, die unter Müllers Beteiligung entstanden sind:

*Buchenwald* »Prosatext: Heiner Müller«

*Liebe Liesbeth* »Text: Heiner Müller/Harry Hornig/  
Günther Jordan. Dokumentarbericht«

Das wird - in einem akademischen Verlag - mit einer Begrifflichkeit vorgetragen, als gäbe es keine Normen. Ein Kommentar in einem Film ist ein Filmkommentar und kein Prosatext, denn es handelt sich ja um Film, nicht um Prosa. Und zwar um Dokumentarfilm, also um ein nach künstlerischen Kriterien oder Branchenregeln gestalteter nichtfiktionaler Film. Ein Dokumentarbericht ist etwas anderes. Solch laxen Umgang mit Terminologie würde sich bei Literatur niemand wagen. Auch nicht bei der Schreibweise von Namen: der Vorname von Jordan schreibt sich nun mal ohne »h«.

Richtig ist, dass in der Filmografie von 1974 alles drunter und drüber geht, was Vaßen nicht wissen kann: Heiner Müller hat nie einen Text für *Liebe Liesbeth* geschrieben und war nie am Szenarium beteiligt, auch hat er nie an TR = Filmtricks/Titeltricks gearbeitet, das war der Namensvetter Horst Müller. So viel zur Müllerei. Vaßen aber ist des ungeachtet noch nicht entlassen.

Der wichtigste Film von Heiner Müller fehlt:

*Der Düker* (1961), Drehbuch: Heinz Heiner Müller, Günter Weschke, Text: Heinz Heiner Müller, Regie: Günter Weschke. »Der Film reportiert die Verlegung des Unterwasserteils der Erdölleitung ›Drushba nach Schwedt durch die Oder.«

Warum fehlt der Film? Ein Buchstabe ist an Stelle von zwei anderen gesetzt, und schon ist ein anderer genannt, der nichts mit diesem Film zu tun hat, und der damit zu tun hat, ist nicht genannt: Heinz Müller ist ein anderer als Heiner Müller. Autor Vaßen denkt nicht daran, eine Verbindung zwischen Müllers Auskunft in »Krieg ohne Schlacht«, wo der Film beschrieben ist, der DEFA-Filmografie von 1964 und, falls ihn immer noch Zweifel befallen, dem Archiv herzustellen, in dem der DEFA-Nachlass verwahrt ist. Wir Archivare können nicht von Verlag zu Verlag fahren und fragen: Fehlt euch was?

Warum ist der Film wichtig? Weil er in seiner Stilistik zu jenen raren DEFA-Filmen gehört, die die Geburt des neuen DEFA-Dokumentarfilms in den 1960er-Jahren vorbereiten, für dessen Antritt *Ofenbauer* (1962) von Jürgen Böttcher steht. Und weil er typisch »Müller« ist in der Nüchternheit von Bild und Wort, die ein neues Verhältnis zu Arbeit und Arbeitern generiert - übersetzt von Manfred Krug als Sprecher.

Heiner Müller bagatellisiert seine Arbeit für den Film in »Krieg ohne Schlacht« nach dem Scheitern der »Umsiedlerin« mit B. K. Tragelehns Aufführung an der HfÖ Karlshorst. »Materiell sind wir nach 1961 ziemlich in Stress geraten. (...) Danach, von 1961 bis 1963, war ich zwei Jahre tabu.« Weiter: »Die Arbeit an dem Skript zu einem Dokumentarfilm war einer der Gründe, warum ich 1961 nicht bei der Sitzung des Schriftstellerverbandes anwesend war, auf der ich ausgeschlossen wurde. Es ging um eine Pipeline, die durch die Oder gezogen wurde. Es gab dort zwar ein Telefon, aber das funktionierte nicht. Ich konnte also nicht anrufen. Es gab auch kein Auto und keine Zugverbindung.« Warum hat er sich darauf eingelassen? »Es gab ein paar Bereiche, wo man noch etwas Geld verdienen konnte, wo die Texte nicht auffielen. (...) Das Bedrückende ist, wieviel Zeit man mit diesen Brotarbeiten vertan hat, tote Zeit.«

Was für ein Glück, dass der echte Müller, Heiner Müller, sich darauf eingelassen hat. Von dieser Brotarbeit kann man heute noch zehren. ■



Vor Aufnahme seiner Arbeit an »Unbekannter Ivens« (DEFA-Schriftenreihe 2018) verfasste Günter Jordan Episteln an Marceline Loridan-Ivens, die er 2015 unter dem literarischen Rubrum »Briefe an M.« zusammenfasste. Sie waren zunächst nicht für eine Publikation bestimmt.

Eine Leseempfehlung.

---

## Briefe an M.

Zuerst das Papier.

Es ist eher Karton, fest, griffig, der Vor- und Zurückblättern aushält. Denn das soll er. Das ist kein Buch zum Durchlesen und Weglegen, im Format klein genug, um jeweils die ganze Seite umzuschlagen, nicht nur eine Ecke, als wäre es wichtig, diese Geschichte hinter sich zu lassen, Seite um Seite.

Ich wollte mich zunächst nur hineinlesen. Erst nach Mitternacht legte ich das Buch aus der Hand. Was war passiert, dass es anders kam, als gedacht?

Es tat nicht nur gut. Es las sich auch gut. So unangemessen es ist oder scheint: Das Lesen war mir ein Vergnügen. Muss ich mich dafür entschuldigen? Denken ist ein Vergnügen, das größte, das Menschen haben. Also.

Eine Rezension könnte ich nicht schreiben. Ich beherrsche die Technik dafür nicht. Es ist mir peinlich, Ergriffenheit in Worte zu fassen oder ein Urteil als Kunstrichter zu formulieren. Ich kann nur sagen, was

mir während des Lesens oder danach durch den Kopf ging. Selbst das fällt mir schwer, die vielen Anläufe dazu sprechen Bände. Und sie reflektieren unbewusst, welche Arbeit es kostet, Erinnerung literaturfähig zu machen.

Gottlob legst Du hin und wieder eine leere Seite ein, Zeit zum Luftholen zwischen den Sätzen. Bis ich gewahr werde, dass Du die Pausen auch für Dich brauchst, um Dir Luft für das nächste Kapitel und den neuen Erzählansatz zu verschaffen.

Die Literatur von Überlebenden ist überschaubar, bildet jedoch inzwischen einen gemischten Chor, nicht nur ein Quartett. Dazu all die Sammlung von Erinnerungen, von Dritten aufgezeichnet. Gerade eben, parallel zu Deinem Buch, ist »Die Tänzerin von Auschwitz« herausgekommen: Der niederländische Katholik Paul Glaser entdeckt die jüdischen Wurzeln seiner Familie und die Geschichte seiner Tante Roosje aus Nijmegen.

Nijmegen! Sie, auch sie, ist man versucht zu sagen, hat die Mengele-Experimente um den Preis ihrer späteren Kinderlosigkeit und das Arbeitskommando in der Todeszone der Krematorien überlebt. Und gerade eben, nach Deinem Buch, kam »Charlotte« auf den Tisch, das preisgekrönte Buch von David Foenkinos über die Malerin Charlotte Salomon, ermordet in Auschwitz. Ich höre Deinen Einwand. Ja, es sind Stimmen DANACH. Du bist eine Stimme DAVON.

Das erste Buch, das ich DAVON las, war das von Fania Fénelon. Ich kannte sie aus dem Radio, hatte sie am Ende der 1950er-Jahre im Fernsehen – großer Kasten, kleines Bild – gesehen und danach auch auf der Bühne. Von meinem Studenten-Stip kaufte ich mir 1960 ihre 45er-Platte, für alle Fälle, denn noch hatte ich keinen Plattenspieler. Darauf ihre Erkennungsmelodie »Mon accordéon« und »Bombardiers«, »Dans le désert glacé«, »Revenir«. Ich kannte ihre Geschichte, wie man als Junge etwas kennen kann, wusste immerhin davon, wenigstens das. Wann ihr Erinnerungsbuch »Das Mädchenorchester in Auschwitz« dazu kam, weiß ich nicht. Wenn ich Fénelon hörte, war diese Verbindung immer da. Und die Verwunderung, wie sie DANACH singen konnte. Wie sie in Deutschland singen konnte. Was wusste ich vom Leben.

Es ist ja nicht so, dass mir unbekannt wäre, wovon Du sprichst. Berichte und Erzählungen DAVON haben mein Leben begleitet. Das hat ja auch eine Geschichte, um zwölf Jahre und andere Umstände zu der Deinen versetzt. Mein Vater ist im Krieg geblieben, ein Satz, den ich als Kind lernte und ganz selbstverständlich gebrauchte und erst heute mich darüber wundere. Wie kann man im Krieg bleiben? Wo ist das? Der zweite Vater, der in mein Leben trat, kam aus Krieg und Kriegsgefangenschaft zurück, erst viel später begriff ich, dass das acht Jahre waren, die aktivsten Jahre, die ein Leben bietet. Doch begriff ich das oder konnte ich das wirklich begreifen? Jedenfalls kamen noch anderthalb Jahre dazu, in denen er bei den Nazis im Zuchthaus saß als Politischer. Er hat geschwiegen darüber, weil es von den Überlebenden nicht zu begreifen war. Nicht einmal das.

Inzwischen sind wir vorangekommen. Wir Nachfahren wissen alles. Uns kann nichts mehr überraschen. Stellt sich heraus: Beim nächsten Buch sind wir wieder überrascht. Es sind die letzten Zeugen, die nun sprechen.

Als wenn es einfach wäre, DAVON zu sprechen. »Die Wörter hatten uns verlassen.« Als ob es normal wäre, DAVON zu hören. »Niemand wollte meine Erinnerungen.« Als ob der Mensch, der zum Himmel blickt, für Nachrichten aus der Hölle empfänglich wäre. »Sie hat nicht verstanden oder nicht verstehen wollen, von wo ich zurückkam. Sie hätte Wörter und Gesten finden

müssen, die sie nicht beherrschte.« Was bleibt? »Erzähle ihnen nichts, sie verstehen es nicht.«

Nun hast Du doch erzählt. Erzählt.

Es geht nicht um ein Reden oder Erklären oder Beschreiben, sagte ich ahnungslosen amerikanischen Studenten in einem Vortrag über »DEFA und jüdisches Thema«. Du kannst es nachlesen unter dem Titel »Davidstern und roter Winkel. Das jüdische Thema in DEFA-Wochenschau und -Dokumentarfilm« im Jahrbuch der DEFA-Stiftung 2002. Es ist Dein Thema. Es geht, sagte ich ihnen, nicht um ein Reden oder Erklären oder Beschreiben. Es geht um ein Mitteilen von etwas, wofür die Sprache oft noch keine Worte hat, noch wahrscheinlich je haben wird. Es geht um Klage und Anklage, Zweifeln und Verzweifeln. Wer aber wird den hören, der klagt? Schon Primo Levi ahnte: »Werden wir reden, so wird man uns nicht anhören, und wird man uns auch anhören, so wird man uns nicht verstehen.« Das Holocaust-Opfer blieb nahezu vollends sprachlos. Es kam nicht von ungefähr, dass die Zeitgenossen, die durch die Hölle gegangen waren, erst nach Jahrzehnten darüber sprechen, gar erzählen konnten. Selbst die Ausnahme von dieser Regel, Primo Levi, bestätigte dieses Phänomen. »Da merkten wir zum ersten Mal, dass unsere Sprache keine Worte hat, diese Schmach zu äußern, dies Vernichten eines Menschen.« Für Jorge Semprún stellte sich die Alternative: Schreiben oder Leben. »Wird man es erzählen? Wird man es können? Der Zweifel überkommt mich schon in diesem ersten Augenblick.« So schwer das Zweite für ihn war, so unaufnehmbar war, zumindest bis in die 60er-Jahre, das Erste. Fred Wander, der ebenfalls 25 Jahre gebraucht hatte, bis er »Der siebente Brunnen« schreiben konnte, trieb die Fragestellung bis zur Jahrhundertkunst vor: »Als Picasso die Zerstörung von Guernica malte, warf er nicht nur alle herkömmlichen akademischen Regeln der Malkunst von sich, er bediente sich einer Sprache, die bis heute nicht sehr viele Menschen wirklich verstanden haben ... der Versuch, neue Zeichen zu finden für die Tatsache, dass der Sinnlosigkeit des Mordens mit den überkommenen Formeln nicht mehr Inhalt geboten werden kann.« Mit dieser Frage war er bei Brecht angekommen, der zu dem Schluss gekommen war: »Die Literatur war nicht vorbereitet auf und hatte keine Mittel entwickelt für solche Vorgänge.«

Du hast es nicht eilig damit gehabt. Auch ist es nicht Dein erstes Buch über Dein Leben. Vor sieben Jahren erschien »Ma vie balagan« (2008), was so viel wie »Mein unordentliches« oder »ungeordnetes« oder »chaotisches Leben« heißt und polnisches Argot ist. In Daniela Schulz' *Windsbraut* von 1998 geschieht es nebenbei, fast unwillig, als der Ärmel hochrutscht und die NUMMER freigibt. »Ich verbarg meine Nummer«, nicht nur im Saint-Germain-des-Prés der 50er-Jahre. Im Film

sprachst Du von der Vorbereitung Deines Spielfilms *Birkenau und Rosenfeld* von 2003. Als ich sah, in der Pressevorführung zur Berlinale, wie fröhlich der Film beginnt mit Deinen Freundinnen, Kameradinnen, Gefährtinnen, verstand ich es nicht und musste es erst verstehen lernen. »Wir können zusammen lachen.« Anouk Aimée im Film, als sei sie gerade *Un homme et une femme* entstiegen, Claude Lelouchs klassischem Werk von 1966. Welche Erfindung, wollte ich sagen, besser: welche Kurzfassung für Deinen langen Weg im Film seit *Chronique d'un été* von 1960, Cinéma vérité und Nouvelle Vague im Film der Gegenwart über eine filmlose Vergangenheit. Zum Sprechen »darüber« ist die noch immer schöne Französin genauso imstande wie der junge Deutsche August Diehl. Ausforschen der Zeit in Filmzeit.

Es kann sich sowieso keiner vorstellen, welcher Überwindung es bedarf und welche Kosten, Lebenskosten, es auswirft, ein solches Buch der Erinnerung zu schreiben, das Unsagbare überhaupt zur Sprache zu bringen und so zu schreiben, dass es eine – seine – eigene Sprache hat und Literatur ist und in die Literatur eingehen wird. Diese Überwindung und Findung machst Du zu Deinem Thema.

Dein Buch ist nicht einzigartig, weder von der Erinnerungsgeschichte her noch vom Zeitpunkt seines Erscheinens: Ein jedes dieser Bücher, gleich wann und wo es herausgebracht worden ist, ist einzigartig. Ich kann die Begeisterung des Feuilletons nicht teilen, die glauben macht, Auschwitz sei endlich literaturfest geworden. Aber natürlich ist jedes Buch über Auschwitz von Überlebenden ein Ereignis, wann immer es geschrieben wurde. Das macht Dein Buch nicht kleiner, sondern rückt es ein als eine Stimme in dem Chor, der aus Solisten besteht. Neu ist nicht, wovon Du erzählst. Neu ist, wie Du davon erzählst.

Sprache kann verräterisch sein. Sprache kann Dinge auf den Punkt bringen. Sprache kann Unsagbares sagen. Das hast Du fertiggebracht. Mit 87 Jahren und Schuhgröße 33. Wie konnte das geschehen? Vielleicht, weil Du Dich nicht hast fortreiben oder verführen lassen von den Wünschen der Welt nach einer Auskunft. Du hast gewartet darauf, bis Du bereit und imstande dazu warst. Und es wurde mehr als eine Auskunft. Der untilgbare Furor lässt sich nicht wegreden, er kleidet sich in die Schönheit der Sätze, die Klarheit des Denkens und das Wunder eines Stils. Wie kann man angesichts des Hintergrunds an Stil denken? Man kann und man muss. Wenn Stil ist, was ein Franzose sich einst davon versprach: *Le style, c'est l'homme*, dann konstituiert der Stil den Menschen aus dem Müll der Zeit und zieht die Fäden zusammen zu einer Naht.

Die Formel »Wenn du wüsstest ...« als Sprachform, die das Erlebte infrage stellt und bestätigt. Die Erfin-

dung der Wirklichkeit in der Möglichkeitsform für den Wirklichkeitssinn. Das Probat darauf wischt die Hoffnung auf Erleichterung weg. »Wir wären zwei gewesen, die wussten.« Das ist kein Wortspiel mehr, wie denn auch, Jargon als Fassung für das Unsagbare.

Ein Dank Deinen Helferinnen Judith Perrignon, die dem Buch den Schliff gegeben hat, und Eva Moldenhauer, die es ins Deutsche übertragen hat, eine Besse-re konntest Du dafür nicht finden: Claude Simon, Jorge Semprún, Jean-Paul Sartre, Claude Lévy-Strauss, Levinas, Frantz Fanon, Gilles Deleuze, Irène Némirovsky, Namen aus dem Kreis derer, die durch sie dem deutschen Leser nahegebracht worden sind. Und nun auch Du.

Indem ich über Dich rede, denke ich über mich nach. Wie sollte dieses Buch mich gleichgültig lassen?

Leipzig, Stadt meiner Geburt, Kindheit und Jugend, Ausrichter eines bedeutenden Filmfestivals, das Joris und Dich anzog und abstieß. Es geschah zu der Zeit, als Du »auf Transport« warst und Durchgangshalt in Leipzig hattest, auf dem Hauptbahnhof, als ich auf demselben als kleines Kind samt Koffer durchs Waggonfenster gehoben wurde bei der Evakuierung, nachdem wir »ausgebombt« waren. Was für ein Wort, was für eine Sprache. Sieben Jahre später, mit zehn Jahren, rückte ich auf dem Güterbahnhof ein, um in einem Waggon Platz zu nehmen und nach Berlin zu den III. Weltjugendfestspielen zu fahren, wo Joris einen Film drehen würde, Waggon eines Typs, in dem sonst Soldaten mit Öfchen in der Mitte transportiert wurden oder Schlachtvieh oder Menschen jener Welt, »in der wir nur noch ›Stücke‹ waren«, Waggons, in die ich fünf Jahre später in der Leipziger Wollkämmerei Stückgut verladen sollte. Erst jetzt, im neuen Jahrhundert, kommen Berichte über Zwangsarbeiter in Leipzig heraus, eine tatsächlich »vergessene Geschichte«, wie ein Buch von 2014 im Titel heißt, darin ein umfänglicher Rundgang in Connewitz, dem Stadtteil, in dem ich aufwuchs. Nichts wusste ich davon, nichts wurde weitergegeben und in Erinnerung gehalten. Nur eine Notiz meiner Mutter in ihrem Tagebuch von 1944 voller Mitleid mit einem Russen, der in derselben Straßenbahn fuhr, mit dem »Ost«-Mal auf der Arbeitskleidung und doch ein Mensch wie sie und wie alle sei, verrät, dass da gewusst war und Scham den Mund verschloss.

Raguhn, seltsamer Platz in der Topografie der Orte. Nah und fremd zugleich für zwei Menschen, die ihr Leben im letzten Drittel ihres Daseins miteinander teilten. Raguhn, wo Joris Ivens und Gérard Philipe 1956 Unterkunft finden und den deutschen Teil der *Les Aventures de Till L'Espègle/Die Abenteuer des Till Ulenspiegel* drehen werden. Du sahst keinen Anlass, Joris von Deiner Zwangsarbeit in den dortigen Junkers-Werken zu

erzählen. Joris wiederum war der *Ulenspiegel*-Film so fern, dass er nicht auf das Heerlager der Geusen in der Muldenaue bei Raguhn zu sprechen kam. »Wir redeten nicht viel über uns.« Zwei einander nahe Menschen haben einen Ort, der, neben anderem, sie auf zufällige Weise verband, ohne dass sie dessen gewahr wurden, denn wären sie es geworden, hätten beide sich, jeder auf seine Weise, an die Imponderabilien der Geschichte erinnert, wo Spiel und Ernst so merkwürdig nebeneinander liegen. Keiner wusste vom andern. Ich stehe ungläubig davor, wie die Geschichte würfelt, und fasse es nicht.

Wie ist das aber zu fassen, wenn selbst im Saarland Deine Spur zu finden ist, wo einer der Meinen seine Spur tritt und dort arbeitet und mit seiner französischen Frau und den Kindern in Lothringen lebt. Die dritte und vierte Generation DANACH. Ist das noch Thema für sie? Ich weiß es nicht. Sie denken an die Zukunft und daran, über die Runden zu kommen.

Von Drancy, dem ersten der von Dir genannten Orte, das Sammellager vor Paris, von wo aus die Transporte in die Todeslager abgingen, hörte ich das erste Mal aus dem Mund von Fred Wander, Jahrgang 1917, der von Haus aus Fritz Rosenblatt hieß, was keinen großen Unterschied zu Rosenfeld macht. Was haben wir gesprochen über Gott und die Welt, über die Frauen, die schönen und Maxie die Schönste, über das Handwerk des Lebens, die Sache selbst und das gleichnamige Tagebuch von Cesare Pavese. Und landeten doch immer wieder bei Drancy, Auschwitz, Buchenwald, landeten in jener Zeit, die so tief in das Leben eingriff, wie wir Nachkommen uns das nicht vorstellen können, landeten bei dem, was »Der siebente Brunnen« werden würde, wie Jahrzehnte später Dein Buch. Durch Menschen, die in mein Leben traten, geht der Name des Ortes seither auch mich an. Bruchstücke aus einem Leben, ohne Teil meiner Biografie zu sein. Merkwürdig.

Erster Akt im Januar 1990, nach Paris zu fahren, erste Aktion, auf den Cimetière Montparnasse zu gehen, an Joris' Grab, ein halbes Jahr nach seinem Tod, andert-halb Monate nach dem Fall der Mauer. Da wusste ich noch nicht, dass ich mich in seine deutsche Geschichte vertiefen, um nicht zu sagen verlieren würde.

Wenn ich seither in Paris war oder bin, muss ich an die Rückkehr der Deportierten denken, wie sie Henri Cartier-Bresson, selbst Gefangener in einem deutschen Stalag, in *Le retour* von 1945 festgehalten hat, ein Film unvergesslich für mich, wie Georges Lacombe *La zone* von 1928 oder Eli Lotars *Aubervilliers* von 1945. Und erfahre von Dir, dass ihn enge Freundschaft mit Joris verband und er Dir nach dem Ableben von Joris einen Fotofilm übergab, den Du in Joris' Tasche stecktest, »damit er weniger allein sei«, und den Sarg schlossst. »Und dann ließ er mich auf den Trümmern

des 20. Jahrhunderts allein.« Ja. Und nein. Du weißt selbst, dass weder Du vergessen bist, noch Joris vergessen ist. Wenn es ein Motiv braucht, das meine Arbeit über Joris rechtfertigt, dann ist es hier begründet. Darin bist Du eingebunden.

Du sprichst mit Dir und mit Deinem Vater und mit mir, dem Leser. Es ist im eigentlichen Sinn kein Sprechen, es ist ein Rasonieren zwischen Ergeben und Aufbäumen, Verstehen und Nichtverstehen, ein unaufhaltsames Hin-und-her-Wenden der Geschehnisse des Lebens, nur eines gibt es nicht: ein Vergessen. Das zieht die Vergangenheit in die Gegenwart. Damit bleiben Erlebnisse nicht Anekdoten, gar jüdischer Witz im Angesicht des Todes, sondern gerinnen zu Philosophie.

Erinnerung ist Vergangenheit, überlagert von Nach-Vergangenheit und Jetztzeit, überlagert und überformt, dessen ungeachtet authentisch, weil an die Person gebunden, von ihr hervorgebracht, herausgebracht, herausgebrochen, die das Unsagbare erlebt, besser: durchgemacht hat, daran nicht zerbrochen ist, gefährdet wohl stets, worüber wir Nachgeborenen so leicht reden haben. Gleichwohl ist es kein Buch zur Schmerzbewältigung, wie es auch kein Pädagogikum ist.

Wer im Bewusstsein dieser Überformung schreibt, erinnert nicht nur. Er räsoniert, trägt Gedanken bei, springt in den Zeitformen, flicht Wissen ein, das er nur heute haben kann, aus Vergangenheit wird Gegenwart, der heutige Tag altert schneller, als die Sprache ihn aufheben kann. Aus Erinnerung wird Erzählung, aus Erzählung Essay, also der Versuch, Zeitebenen durchlässig zu machen, Gedanken statt zu ordnen überhaupt zuzulassen, ein Reden zu gewähren, wo und weil alles miteinander zu tun hat oder es zu tun kriegt.

Deshalb ist das keine Erinnerungsliteratur. (Achtung Schubfach.) Es ist ein Pamphlet gegen das alte »Jahrhundert der Extreme« und das neue Jahrhundert des Schreckens, genährt aus polnischen, jüdischen, französischen Wurzeln, was hier auf glückliche Weise zusammenkommt. Es spielt mit dem Schicksal, wie Sprache immer auch spielt, wenn sie das Unsagbare benennen und bezeichnen will, und wehrt sich dagegen, es als Schicksal anzuerkennen und also abzutun.

Dem Buch kommt zugute, dass es sich von Dir entfernt hat. Das Buch bist nicht mehr Du. Es führt nun ein eigenes Leben als Buch und muss sich alles und jedes gefallen lassen, Zuwendung so gut wie Abwendung. Am Ende Deines Lebens nimmst Du das als Herausforderung an. Das zeichnet Dich und Dein Buch aus. ■

Günter Jordan

# Rückblick 2022

## WICHTIGE VERANSTALTUNGEN



### DEFA-Tagung: Versuchslabor Genrekin

Zeitgleich zum Verkaufsstart des neuen Bandes der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung »Publikumspiraten« richtete die Stiftung in Kooperation mit dem Zeughauskino Berlin am 19. und 20. Mai ein zweitägiges Symposium zum DEFA-Genrefilm aus. Hier wurden sowohl unterschiedliche Genres der DEFA als auch Filmschaffende vorgestellt, die ein spezifisches Genre entscheidend geprägt haben.

### DEFA-Treffen im Filmmuseum Potsdam

Mit einem DEFA-Fest, das die Chance zum Wiedersehen und zum Gedankenaustausch bot, holte die DEFA-Stiftung in Kooperation mit dem Filmmuseum Potsdam am 12. Juni die Vergabe ihrer jährlichen Stiftungspreise nach. Die Preisträger Rainer Simon, Christiane Dorst und Günter Jordan wurden mit Filmvorführungen geehrt.

### Heiner-Carow-Preis auf der Berlinale

Zum neunten Mal wurde der mit 5.000 Euro dotierte Heiner-Carow-Preis auf den Internationalen Filmfestspielen Berlin im Rahmen der Sektion *Perspektive Deutsches Kino* verliehen. Der Preis ging erstmals an ein Perspektive-Talent, das mit seinen Fähigkeiten im jeweiligen Gewerk einen Film der Reihe besonders geprägt hat. Die Entscheidung der Jury fiel auf den Kameramann Rafael Starman für den Film *Gewalten* von Constantin Hatz. Nach der Preisverleihung wurde Roland Gräfs DEFA-Spielfilm *Fallada – letztes Kapitel* präsentiert, der aufgrund fehlender Musikrechte in den vergangenen Jahren kaum gezeigt werden konnte. Jetzt steht der Berlinale-Wettbewerbsbeitrag von 1988 wieder zur Verfügung.

## NEUE DVDs



### absolut MEDIEN

*Winter adé* (1988) ist erstmals in restaurierter Fassung in einer reich ausgestatteten Werkausgabe verfügbar. Zusätzlich finden sich auf der DVD sechs weitere Filme von Helke Misselwitz, darunter *Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann* (1988) und mehrere KINOBOX-Sujets.

## ICESTORM

Neu digitalisierte Kinderfilme: u. a. *Das Pferdemädchen* (Egon Schlegel, 1979); *Der tapfere Schulschwänzer* (Winfried Junge, 1967); *Ein Sonntagskind, das manchmal spinnt* (Hans Kratzert, 1978).



## AUSWAHL AN RETROSPEKTIVEN

- achtung Berlin: Petra Tschörtner
- Filmfest Dresden: Kurt Weiler
- Filmkunstfest Schwerin: Frank Beyer
- Internationales Trickfilmfestival Stuttgart: Marion Rasche
- Documenta in Kassel: Filme von Peter Ulbrich
- Play Doc in Tui, Spanien: Helke Misselwitz
- DOK Leipzig: Die Dokumentaristinnen der DDR



## FILMBILDUNG

### Herstellung von audiovisuellen Clips

Erstmals produzierte die DEFA-Stiftung in Zusammenarbeit mit dem Filmmuseum Potsdam und MedienCampus Babelsberg eigene Videoclips, die von Lehrkräften im Schulunterricht genutzt werden können. Als Pilotprojekt wurden Materialien zum Jugendfilm *Insel der Schwäne* (Herrmann Zschoche, 1983) erstellt. Die Videos bieten Informationen zu Entstehungskontext und Ästhetik des Films, zu Unterschieden zwischen literarischer Filmvorlage und Drehbuch sowie zum Themenbereich Lebenswelten/Urbanisierung. Anlässlich der kommenden Schulkinowochen stehen die Clips zur Verfügung.

### Symposium in Wolfen

Im Industrie- und Filmmuseum Wolfen fand am 22. September begleitend zu den Wolfener Filmtagen ein ganztägiges Symposium zum Medium Film als Quelle und Anschauungsmaterial zur Zeitgeschichte statt. Kernthema war der Einsatz von DEFA-Filmen für die politische, gesellschaftliche und filmästhetische Bildung an Schulen und Universitäten.

### Neuaufstellung in der Verwertung des Filmbestands

Die DEFA-Stiftung stellt sich bei der Auswertung des DEFA-Filmbestands in den Bereichen Home-Entertainment, Fernsehen und Online neu auf. Damit einhergehend endet die langjährige Zusammenarbeit mit dem Unternehmen ICESTORM. Die DEFA-Stiftung bedankt sich bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der ICESTORM für die gute und vertrauensvolle Zusammenarbeit.

Derzeit befindet sich die DEFA-Stiftung in Sondierungsgesprächen mit einer Reihe von potentiellen neuen Geschäftspartnern. Zum Jahreswechsel 2022/23 soll die Neuaufstellung in enger Abstimmung mit dem Stiftungsrat abgeschlossen sein. Aufgrund der Umstellung ist bis zum Jahresende mit keinen DVD-Neuerscheinungen von DEFA-Produktionen zu rechnen. Zudem kann es bei gefragten Titeln vorübergehend zu Lieferengpässen kommen. 2023 wird das DVD-Geschäft neu anlaufen.

## PUBLIKATIONEN IN DER SCHRIFTENREIHE

### Von der Hand zur Puppe

Im Mai 2022 erschien der Band »Von der Hand zur Puppe. Ein Leben für den Animationsfilm« von Volker Petzold in der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung im Bertz + Fischer Verlag. Das Buch widmet sich dem Leben und Werk des DEFA-Animationsfilmers Günter Rätz (\* 1935). Das Trickfilmstudio in Dresden war von der Gründung 1955 bis zum Niedergang nach 1990 seine künstlerische Heimat. Sein fast 50 Titel umfassendes Œuvre reicht vom märchenhaften Frühwerk *Teddy Brumm* (1958) über die Satire *Leben und Thaten des berühmten Ritters Schnapphahnski* (1977) und die einfühlsame Mischanimation *Angst* (1982) bis zum abendfüllenden Puppentrickfilm *Die Spur führt zum Silbersee* (1989) nach Karl May.

### Publikumspiraten. Das DEFA-Genrekino

Das Genrekino erlaubt vielfältige und neue Perspektiven auf die 40-jährige DEFA-Filmgeschichte. Das Nachdenken über Genres als Verständigungsmittel regt dazu an, über das ambivalente Verhältnis zwischen staatlichem Auftrag, Produktion und Publikum im Laufe der DEFA-Filmgeschichte zu reflektieren. Im seit Mai 2022 erhältlichen Band »Publikumspiraten. Das Genrekino der DEFA und seine Regisseure (1946–90)« fragen die Herausgeber Stefanie Mathilde Frank und Ralf Schenk, ob es bei der DEFA tatsächlich ein Genrekino im filmwissenschaftlichen Sinne gab und welche internationalen Verflechtungen zu entdecken sind.

## DIGITALISIERUNGEN

### Bewilligte FFE-Anträge 2022

- 16 Spielfilme, 1 fiktionaler Kurzfilm
- 16 Trickfilme
- 11 Dokumentarfilme

### Fertiggestellt 2022 u. a.

- *Jakob der Lügner* (Frank Beyer, 1974)
- *Lausitz-Trilogie* von Peter Rocha
- *I'm a Negro. I'm an American - Paul Robeson* (Kurt Tetzlaff, 1989)
- Kurzfilme von Katja und Klaus Georgi

# Ausblick 2023

## DIGITALISIERUNGEN

### Chilenische Filme

Am 11. September 1973 putschte das Militär in Chile. In dieser ausweglosen Situation nahm sich Präsident Salvador Allende das Leben. Die demokratisch gewählte Regierung der Unidad Popular wurde gestürzt, eine Junta unter General Augusto Pinochet übernahm die Macht in Chile und errichtete eine Militärdiktatur. Anhänger der Unidad Popular wurden nach dem Putsch verhaftet und gefoltert, viele wurden ermordet, und von unzähligen fehlt bis heute jede Spur. Tausende Chilenen gingen damals ins Exil – viele wurden im Osten und im Westen Deutschlands aufgenommen. In der DDR gab es große Solidarität, die sich auch in zeitgenössischen Musikdarbietungen, Filmen und der Bildenden Kunst widerspiegelte.

Im Zuge des 50. Jahrestages des Militärputsches im September 2023 können zahlreiche bei der DEFA realisierte Spiel-, Trick- und Dokumentarfilme mit Chile-Bezug wiederentdeckt werden. Die Erfahrungswelt der Geflüchteten in den 1970er Jahren, ihre Sehnsüchte, Träume und Gefühle weisen eine erschreckende Aktualität angesichts der gegenwärtigen weltpolitischen Lage auf.

Die Filme werden auf vielen verschiedenen Vertriebswegen (Kino, Fernsehen, Home Entertainment) mit englischen und spanischen Untertiteln angeboten.

**Filmbeispiele:** *Blonder Tango* (Lothar Warneke, 1985, 119 min), *Der Übergang* (Orlando Lübbert, 1978, 78 min), *Chile lebt* (Michael Börner, Juan Forch, 1976, 2 min), *Lautaro* (Juan Forch, 1977, 18 min), *Copihuito* (Günter Jordan, 1977, 15 min)

### Dokumentarfilme von Roland Steiner:

#### Die Jugend-Zeit-Reihe

In seinen Filmen setzt sich der Regisseur Roland Steiner (\* 1949) sensibel mit Ansichten und Nöten der DDR-Jugend in den späten 1970er- und 1980er-Jahren auseinander. Von 1978 bis 1982 sind vier kürzere dokumentarische Filme entstanden, die nun digitalisiert werden:

*Jugend-Zeit* (1978, 18 min), *Jugend-Zeit ... in der Stadt* (1979, 17 min), *Jugend-Zeit zu zweit* (1981, 19 min), *Jugendwerkhof* (1982, 31 min)

## NEUE DVD-EDITIONEN

### Frank-Beyer-Edition

Im kommenden Jahr wird das DEFA-Werk des Regisseurs in einer DVD-Edition vollständig verfügbar sein. Neben bekannten Klassikern wie dem antifaschistischen Drama *Nackt und Wölfe* (1962) oder der Komödie *Karbid und Sauerampfer* (1963) erscheinen das Roadmovie *Bockshorn* (1983), Beyers Debütfilm *Zwei Mütter* (1957) und der kaum gezeigte Spielfilm *Eine alte Liebe* (1959) erstmals auf DVD.

## NEUES IN DER SCHRIFTENREIHE

### bei Bertz + Fischer

#### Die Darstellung jüdischer Erfahrung im Film der DDR

Die Darstellung jüdischer Erfahrungen im Film der DDR ist voller Widersprüche und Ambivalenzen.

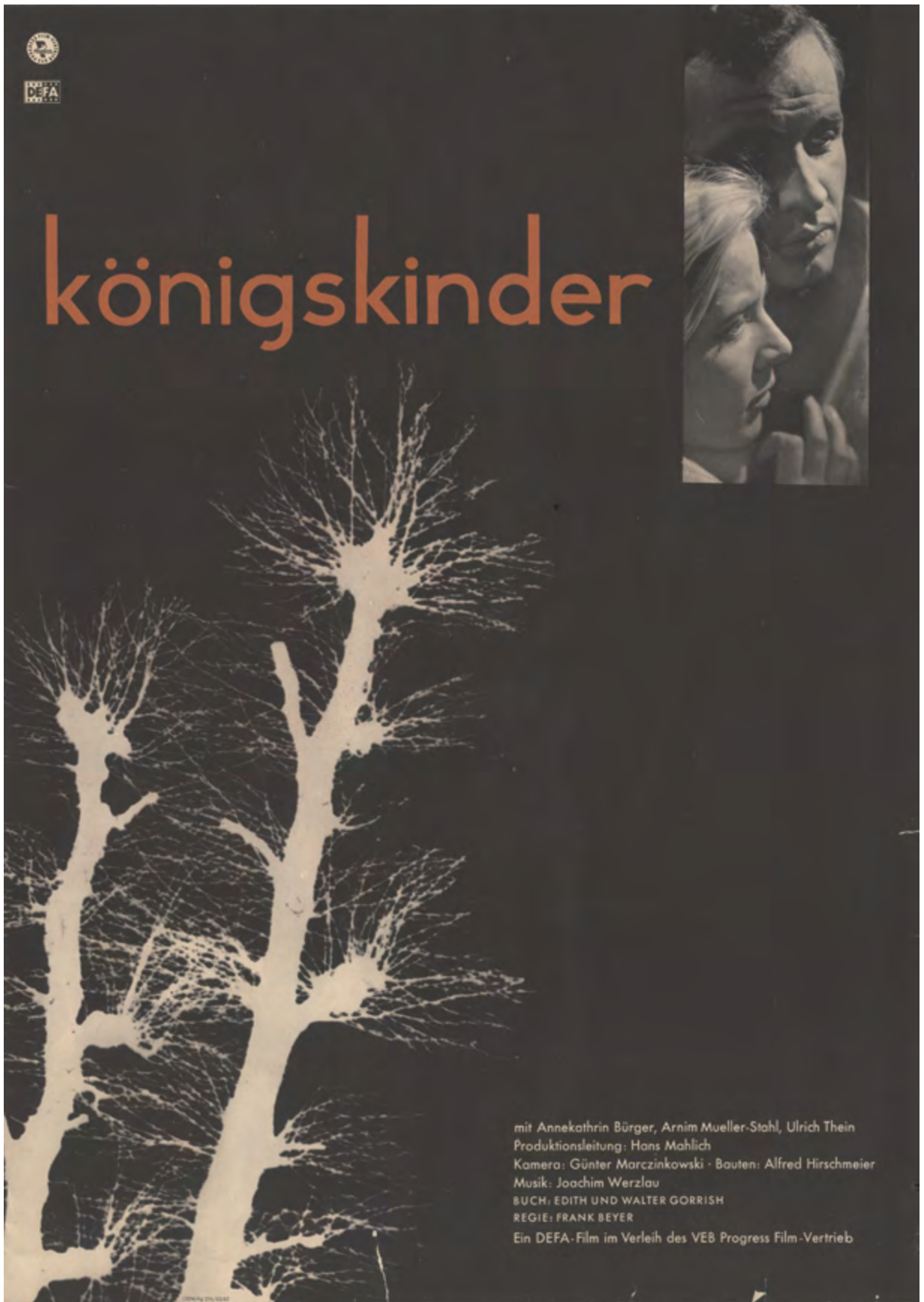
In einer kritischen Retrospektive, beginnend beim frühen Nachkriegskino mit seinen Idealen und endend mit den Filmen aus der müden Spätphase der DDR analysiert die Autorin Lisa Schoß welche Bilder von jüdischen Erfahrungen im ostdeutschen Film gezeichnet wurden.

#### Zum Sorbischen Filmschaffen

Seit über 100 Jahren werden in Deutschland Filme über die Sorben und von sorbischen Filmschaffenden produziert. Herausgegeben von Grit Lemke und Andy Räder, in Kooperation mit dem Sorbischen Institut erscheint erstmals eine umfassende Textsammlung zum sorbischen Film, die eine vollständige Filmografie und ein Gespräch mit ehemaligen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der DEFA-Produktionsgruppe »Sorbischer Film« enthalten wird.

#### Über Slatan Dudow

Es entsteht ein umfangreicher Sammelband, herausgegeben von René Pikarski, Nicky Rittmeyer und Ralf Schenk, über das Leben und filmische Schaffen des bulgarischen Regisseurs Slatan Dudow (1903-1963). Die Analyse seines Film- und Theaterwerks folgt der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte unter Berücksichtigung zeitgenössischer Diskurse.



# Königskinder



mit Annekathrin Bürger, Arnim Mueller-Stahl, Ulrich Thein  
Produktionsleitung: Hans Mahlich  
Kamera: Günter Marczinkowski · Bauten: Alfred Hirschmeier  
Musik: Joachim Werzlau  
BUCH: EDITH UND WALTER GORRISH  
REGIE: FRANK BEYER  
Ein DEFA-Film im Verleih des VEB Progress Film-Vertrieb

## Autorenverzeichnis

**Günter Agde** Umfangreiche filmpublizistische und kuratorische Tätigkeiten, Herausgeber und Autor filmhistorischer Publikationen.

**Anna Bohn** Slawistin, Filmwissenschaftlerin, Bibliotheks- und Informationswissenschaftlerin. Seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Zentral- und Landesbibliothek Berlin.

**Bernd Buder** Freischaffender Kurator und Kulturmanager. Programmdirektor des FilmFestival Cottbus und des Jüdischen Filmfestivals Berlin Brandenburg.

**Oksana Bulgakowa** Filmwissenschaftlerin. Sie lehrte an verschiedenen Universitäten im In- und Ausland.

**Ralph Eue** Publizist, Autor, Kurator und Übersetzer in Berlin.

**Ralf Forster** Filmwissenschaftler und Sammlungsleiter am Filmmuseum Potsdam, Ausstellungskurator und Autor filmwissenschaftlicher Aufsätze und Filmprogramme.

**Heleen Gerritsen** Autorin, Producerin und Festivalkuratorin. Seit 2017 Leiterin des »goEast«-Festivals des mittel- und osteuropäischen Films.

**Ulrich Gregor** Filmhistoriker und Autor. Mitbegründer der Freunde der deutschen Kinemathek. Von 1980–2000 Leiter des Internationalen Forums des Jungen Films der Berlinale.

**Michael Grisko** Literatur- und Medienwissenschaftler und Autor. Seit 2022 Geschäftsführer der Richard Borek Stiftung in Braunschweig.

**Gabriel Hageni** Seit 2004 Initiator und Ko-Programmleiter des »Kino Krokodil« – Filme aus Mittel- und Osteuropa, betrieben vom Verein Kulturhof OST in Berlin.

**Mariana Ivanova** Filmwissenschaftlerin und Autorin. Seit 2020 Direktorin der DEFA Film Library an der University of Massachusetts in Amherst, USA.

**Günter Jordan** Dokumentarfilmer, Filmhistoriker und Autor. Umfangreiche filmpublizistische und kuratorische Tätigkeiten.

**Andreas Kötzing** Historiker. Seit 2013 Lehrbeauftragter an der Universität Leipzig und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Hannah-Arendt-Institut der TU Dresden.

**Grit Lemke** Autorin, Programmberaterin und Dokumentarfilmerin. Filmpublizistische und kuratorische Tätigkeiten.

**Claus Löser** Filmwissenschaftler, freiberuflicher Kurator, Autor, Filmemacher und Musiker. Filmprogrammleiter des Kinos in der Brotfabrik in Berlin.

**Andy Räder** Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienforschung, Universität Rostock. Filmpublizistische und kuratorische Tätigkeiten.

**Bernd Sahling** Regisseur, Autor und Medienpädagoge. Sein Arbeitsschwerpunkt liegt im Kinderfilmbereich.

**Ralf Schenk** Filmkritiker, -historiker und Autor. Vorstand der DEFA-Stiftung von 2012–2020. Verstorben im August 2022.

**Rainer Simon** Filmregisseur und Drehbuchautor, u. a. *Jadup und Boel* (1980–1981), *Die Frau und der Fremde* (1984) und *Die Besteigung des Chimborazo* (1988–1989).

**Simon Spiegel** Filmkritiker, Autor und Dozent für Filmwissenschaft. Forschungsschwerpunkt: Filmische Formen der Science-Fiction und der Utopie sowie Theorien der Phantastik.

**Gary Vanisian** Autor, Filmemacher und Filmkurator. Von 2018 bis 2020 Filmprogrammgestalter im Kino Arsenal Berlin.

**Barbara Wurm** Autorin, Kuratorin und Kulturwissenschaftlerin. Forschungsschwerpunkt: Slawistik, Medien- und Filmtheorie der sowjetischen Avantgarde, osteuropäische Filmgeschichte.



Kurt Getke als Zeitungsverkäufer  
in **Zwei Mütter** von Frank Beyer (1957)

## Service

Wo kann ich DEFA-Filme auf DVD erwerben?  
[www.jpc.de](http://www.jpc.de)

Wo erhalte ich DEFA-Filme,  
die noch nicht im Handel sind?  
[contact@progress.film](mailto:contact@progress.film)

Wo finde ich Ausschnitte zu DEFA-Filmen  
und aus den Archiven der DEFA-Stiftung?  
[www.progress.film](http://www.progress.film)

Wo finde ich Informationen  
zu Kino- und Fernsehterminen?  
[www.defa-stiftung.de/stiftung/aktuelles](http://www.defa-stiftung.de/stiftung/aktuelles)

An wen wende ich mich, wenn ich DEFA-Filme  
im Kino vorführen möchte?  
[www.deutsche-kinemathek.de/de/  
sammlungen-archiv/filmverleih](http://www.deutsche-kinemathek.de/de/sammlungen-archiv/filmverleih)  
[disposition@deutsche-kinemathek.de](mailto:disposition@deutsche-kinemathek.de)

Wo finde ich Publikationen rund um die DEFA?  
[www.bertz-fischer.de](http://www.bertz-fischer.de)  
[www.defa-stiftung.de/defa/publikationen](http://www.defa-stiftung.de/defa/publikationen)

Sie möchten nichts verpassen?  
Abonnieren Sie gern unseren Newsletter  
oder besuchen Sie uns auf [Facebook](#),  
[Instagram](#), [Twitter](#) und [YouTube](#) oder unter  
[www.defa-stiftung.de](http://www.defa-stiftung.de)

## Herausgeber

DEFA-Stiftung, Berlin 2022  
V. i. S. d. P.: Stefanie Eckert

## Redaktion

Linda Söffker

## DEFA-Stiftung

Franz-Mehring-Platz 1  
10243 Berlin  
Telefon 030-29784810  
E-Mail [info@defa-stiftung.de](mailto:info@defa-stiftung.de)  
Web [www.defa-stiftung.de](http://www.defa-stiftung.de)

## Lektorat

Gabriele Funke

## Gestaltung, Satz und Herstellung

Anne Kemnitz, MediaService GmbH Druck  
und Kommunikation

## **Bildnachweise** (in der Reihenfolge ihrer Abbildung)

### **Titel:**

**Bockshorn** (Frank Beyer, 1983), DEFA-Stiftung/Klaus Goldmann

### **Umschlagseite 2:**

DEFA-Stiftung/Regine Schulz, Burckhard Labowski

### **S. 1:**

DEFA-Stiftung/Nico Pawloff

### **S. 4–26:**

DEFA-Stiftung; Katalog sowjetischer Spielfilme. Sovexportfilm, 1958; Band der Freundschaft. Sowjetische Filme in Deutschland. Sovexportfilm, Berlin, 1951

### **S. 27–29:**

DEFA-Stiftung/Michael Börner; DEFA-Stiftung/Karl Farber; Privatbestand Grit Lemke

### **S. 30–39:**

DEFA-Stiftung/Matthias Leupold; DEFA-Stiftung/Manfred Damm, Heinz Wenzel; DEFA-Stiftung/Alexander Kühn; DEFA-Stiftung/Klaus Goldmann; DEFA-Stiftung/Jörg Erkens; DEFA-Stiftung/Klaus Storde; DEFA-Stiftung/Rigo Dommel; DEFA-Stiftung/Dieter Jaeger

### **S. 40–47:**

DEFA-Stiftung/Klaus Goldmann; DEFA-Stiftung/Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Klaus Groch; DEFA-Stiftung/Klaus Goldmann, Waltraut Pathenheimer; DEFA-Stiftung/Klaus Zähler; DEFA-Stiftung/Klaus Goldmann; DEFA-Stiftung/Klaus Goldmann; DEFA-Stiftung/Herbert Kroiss

### **S. 48–65:**

Privatbestand Ralf Schenk; DEFA-Stiftung; unbekannt, in: Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA, Berlin 2006, S.31; DEFA-Blende 5/1964; Heinz von Jaworsky, Filmmuseum Potsdam/Sammlungen; Heinz von Jaworsky, Filmmuseum Potsdam/Sammlungen; Deutsche Fotothek, Abraham Pisarek; Friedrich-Wolf-Archiv der Akademie der Künste; DEFA-Stiftung; Die Weltbühne, Nr. 3, 18. Januar 1949

### **S. 66–74:**

DEFA-Stiftung; DEFA-Stiftung/Wolfgang Randel; DEFA-Stiftung/Wolfgang Randel; Privatbestand Simon Spiegel; DEFA-Stiftung/Siegfried Hönicke; DEFA-Stiftung/Siegfried Hönicke; DEFA-Stiftung/Wolfgang Randel; DEFA-Stiftung/Wolfgang Randel

### **S. 75:**

DEFA-Stiftung/Andreas Domma

### **S. 76–87:**

DEFA-Stiftung/Roland Spörl; alle anderen Fotos: DEFA-Stiftung/Manfred Damm, Heinz Wenzel

### **S. 88–89:**

DEFA-Stiftung/Thomas Plenert; DEFA-Stiftung/Eberhard Geick; DEFA-Stiftung/Hans Schöne

### **S. 90–96:**

DEFA-Stiftung/Michael Börner; Privatbestand Vivienne Barry; Privatbestand Vivienne Barry; Privatbestand Vivienne Barry; DEFA-Stiftung/Michael Börner; DEFA-Stiftung/Hans Schöne; DEFA-Stiftung/Hans Schöne; DEFA-Stiftung/Heinz Pufahl; DEFA-Stiftung/Heinz Pufahl; DEFA-Stiftung/Heinz Pufahl; DEFA-Stiftung/Tapia

### **S. 97–105:**

Privatbestand Andreas Voigt; DEFA-Stiftung/Rainer Schulz; DEFA-Stiftung/Rainer Schulz; DEFA-Stiftung/Rainer Schulz; Recherche Bundesarchiv: Barbara Barlet, BArch DR 1/4913; Privatbestand Andreas Voigt; BArch DR 1/4913; BArch DR 1/4913

### **S. 106–108:**

DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert; DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert, Dietram Kleist; DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert, Dietram Kleist; Privatarchiv Rainer Simon; DEFA-Stiftung/Wolfgang Ebert

### **S. 109–114:**

DEFA-Stiftung/Bernd Sahling; Privatarchiv Christel Strobel; Privatarchiv Christel Strobel; Privatarchiv Christel Strobel; Privatarchiv Christel Strobel; DEFA-Stiftung/Gisela Wongel; DEFA-Stiftung/Erdmut Oelschlaeger; DEFA-Stiftung/Kurt Geffers; DEFA-Stiftung/Rudolf Wendt; Privatarchiv Christel Strobel; DEFA-Stiftung/Brigitte Ullmann; DEFA-Stiftung/Heinz Ebel; DEFA-Stiftung/Heinz Ebel; DEFA-Stiftung/Andrea L.; Privatarchiv Christel Strobel; DEFA-Stiftung/Fred Westphal; DEFA-Stiftung/René Vinke; DEFA-Stiftung/Paul Rosié; DEFA-Stiftung/Roswitha Grüttner

### **S. 115–120:**

Christoph Kohl Stadtplaner Architekten; Filmmuseum Potsdam/Ralf Forster; Filmmuseum Potsdam/Ralf Forster; Schiel Projektgesellschaft; Filmmuseum Potsdam, Werbung; Filmmuseum Potsdam/Ralf Forster; Filmmuseum Potsdam, Nachlass Alfred Hirschmeier

### **S. 121–125:**

Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen; Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen; Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen/Basis-Film Verleih; Privatbestand Mirko Wiermann; DEFA-Stiftung

### **S. 126–136:**

DEFA-Stiftung/Linda Söffker; Privatbestand Eduard Schreiber; Arco Verlag; DEFA-Stiftung/Linda Söffker; Privatbestand Eduard Schreiber; Maxim Tarassjugin; Maxim Tarassjugin; Alexander Garbijan; Alexander Garbijan; Privatbestand Eduard Schreiber; Privatbestand Eduard Schreiber

### **S. 138:**

Suhrkamp Verlag

### **S. 142:**

DEFA-Stiftung/Andreas Domma; absolut MEDIEN; ICESTORM Entertainment; ICESTORM Entertainment; ICESTORM Entertainment

### **S. 145:**

DEFA-Stiftung/Alfred Hirschmeier

### **S. 147:**


DEFA-Stiftung/Eduard Neufeld

### **Umschlagseite 3:**

DEFA-Stiftung/Erhard Grüttner

# JAKOB der LÜGNER

**BUCH: JUREK BECKER · PRODUKTIONSLEITUNG: HERBERT EHLEK · KAMERA: GÜNTER MARCZINKOWSKY · SZENENBILD: ALFRED HIRSCHMEIER · MUSIK: JOACHIM WERZLAU**

EINE GEMEINSCHAFTSPRODUKTION ZWISCHEN DEM DEFA-STUDIO FÜR SPIELFILME, GRUPPE „JOHANNISTHAL“, UND DEM FERNSEHEN DER DDR — 



ERHARD GRÜTNER

MIT VLASTIMIL BRODSKÝ | REGIE: FRANK BEYER  
UND ERWIN GESCHONNECK



