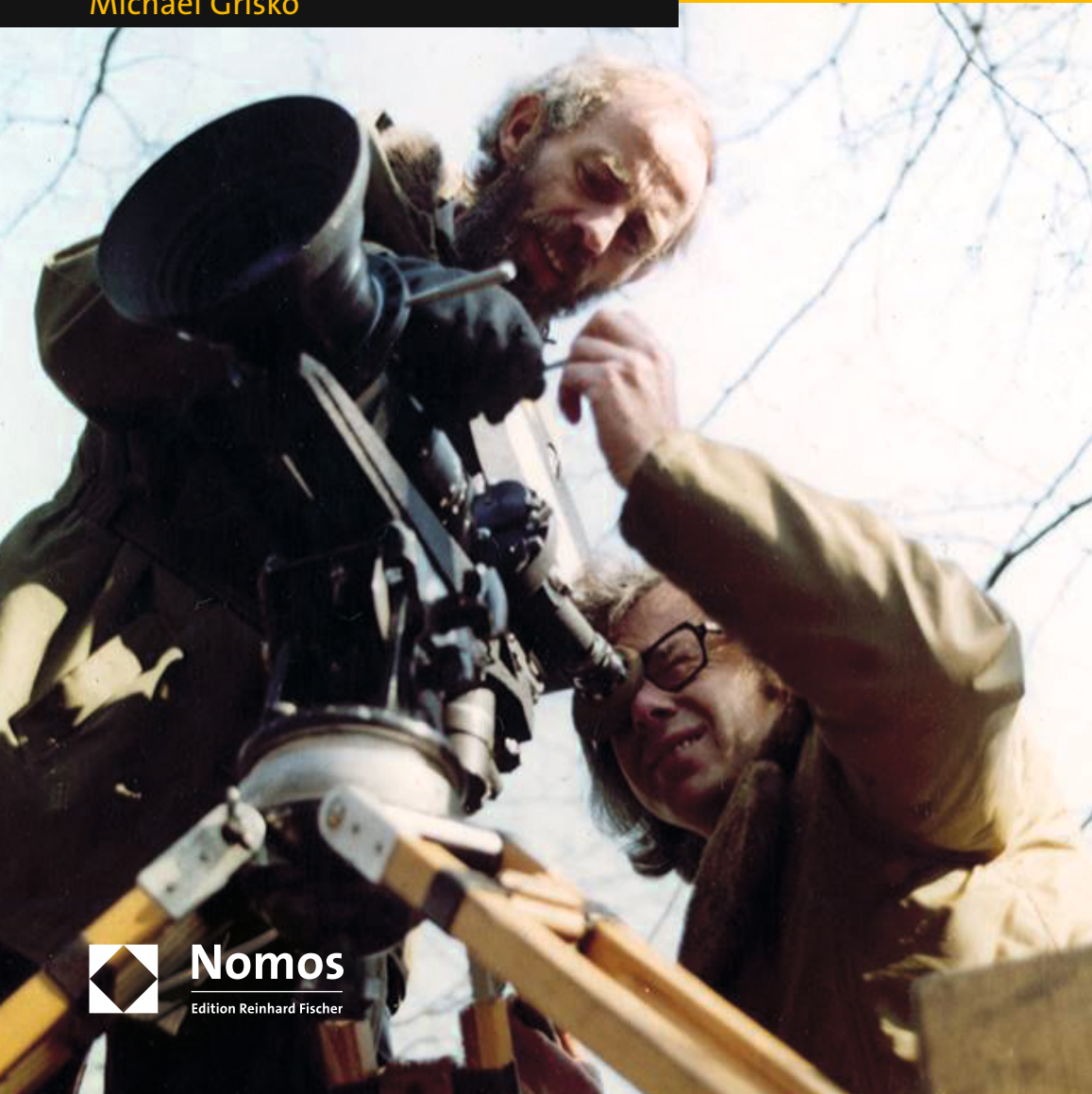


# DEFA-Geschichte in Filmen

Michael Grisko



**Nomos**

Edition Reinhard Fischer

Schriftenreihe „Filmstudien“

herausgegeben von

Prof. Dr. Oksana Bulgakowa und Prof. Dr. Norbert Grob

Die Reihe wurde von

Prof. Dr. phil. Thomas Koebner begründet.

Band 79

Michael Grisko

# DEFA-Geschichte in Filmen



**Nomos**

Edition Reinhard Fischer

Titelbild: Rainer Simon bei den Dreharbeiten zum Film „Zünd an, es kommt die Feuerwehr“ (1979) © DEFA-Stiftung, Wolfgang Ebert, Günther Richard

Satz des Buches/Layout: Jochen Ebert, Geschichte und Gestaltung, Kassel

Mit freundlicher Unterstützung von



**Die Deutsche Nationalbibliothek** verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8487-4940-9 (Print)

ISBN 978-3-8452-9152-9 (ePDF)



Onlineversion  
Nomos eLibrary

Bis Band 61 bei Gardez! Verlag Michael Itschert erschienen mit Ausnahme der Bände 57 und 60.

1. Auflage 2020

© Nomos Verlagsgesellschaft/Edition Reinhard Fischer, Baden-Baden 2020. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

## Inhaltsverzeichnis

1. (Ein Beitrag zu einer) DEFA-Geschichte in Filmen 7
2. „Wenn Heinrich Mann bei uns wäre ...“. „Der Untertan“ (1951) – Bilder von Macht und Geschichte als Zündstoff im Kalten Krieg 13
3. „Junges Gemüse“ (1956) oder „Murxismus“ in Kappeshausen. Günter Reischs Debütfilm im Kontext der zeitgenössischen Lustspiel- und Satiredebatte 33
4. „How do you revolution?“ – die cineastische Popularisierung der Novemberrevolution oder „der größten revolutionären Aktion des Proletariats im imperialistischen Deutschland“ in „Das Lied der Matrosen“ (1958) 57
5. Zwischen Sozialphilosophie und Actionfilm. Grenzen und Möglichkeiten des Science-Fiction-Genres bei der DEFA (1960–1985) 77
6. Nach dem 11. Plenum ist vor dem Sprung in das kalte Wasser oder „Jeden Tag stehen bei uns Hunderttausende auf dem Brett und haben Angst zu springen.“ Kurt Maetzig's Sport- und Gegenwartsfilm „Das Mädchen auf dem Brett“ (1967) 111
7. 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) 133
8. Weiße Werbung und ein Hochstapler wider Willen, oder wie aus dem „Mann mit der Zahnlücke“ schließlich „Nelken in Aspik“ (1976) wurde 147
9. Eine Katastrophe, es brennt nicht! Rainer Simons „Zünd an, es kommt die Feuerwehr“ (1979) 161

10. „Die Verlobte“ (1980) – Zwischen Liebe, Widerstand und Zuchthaus oder eine „ungeheure Erzählung aus den Grenzbezirken menschlichen Daseins“ 181
11. „Ich war nie eine Hauptplanposition ...“ oder „Bei mir müssen keine Autos brennen“ – Vom „Schneemann für Afrika“ (1977) bis zum „Schulgespenst“ (1987). Rolf Losanskys Kinderfilme der 1980er-Jahre 195
12. Deutsche Geschichte als Familiensaga. Rainer Simons „Wengler & Söhne. Eine Legende“ (1987) 213

## 1. (Ein Beitrag zu einer) DEFA-Geschichte in Filmen

Zwischen der Gründung im Mai 1946 und der Abwicklung und des Verkaufs der DEFA im Jahr 1992 produzierte die staatliche Filmgesellschaft der DDR etwa 700 Spiel-, 450 Kurz-, 950- Animations- und rund 2000 Dokumentarfilme. Hinzu kommen zahlreiche Auftrags- und Co-Produktionen für das Fernsehen der DDR und für andere Staaten aus dem vornehmlich nicht-sozialistischen Ausland.

Es ist – dies gleich zu Anfang – vermessen, die Geschichte der DEFA in Filmen schreiben zu wollen. Dies erscheint vor dem Hintergrund der Komplexität jedes einzelnen bei der DEFA produzierten Films und dessen Einbindung in die nationale und internationale Kultur- und Mediengeschichte unmöglich. Insofern verstehen sich die vorliegenden Aufsätze zu einzelnen Filmproduktionen vielmehr als ein Beitrag zur Geschichte der „Deutschen Film Aktiengesellschaft“ (DEFA).

Schon die absolute Zahl verdeutlicht die Schwierigkeit einer umfassenden Geschichte – obwohl die DEFA als produzierende Firma ein quasi abgeschlossenes Forschungsgebiet darstellt und die Überlieferungslage der Filme und Dokumente vergleichsweise gut ist. Dies gilt für die institutionellen Unterlagen, die jedoch, das gilt es zu bedenken, immer nur einen Teil der Wirklichkeit wiedergeben. Auch die Zahl der erschlossenen Nachlässe wächst. Hinzu kommt die aktuell noch existierende Möglichkeit, zu ausgewählten Themen Zeitzeugen zu befragen. Weiterhin ist mit der Entdeckung weiterer Dokumente, deren fortgesetzten Digitalisierung und der weiterhin bestehenden Notwendigkeit einer geförderten universitären und publizistischen Forschung mit weitergehenden Erkenntnissen zu rechnen.

Staatliche Nähe und eine hohe institutionelle Ausdifferenzierung (Ausbildung, Produktion, Interessenswahrnehmung national/international, gesellschaftliche Durchdringung – etwa über Filmklubs und Kollektive) verdeutlichen die Notwendigkeit einer breiten auch kulturhistorisch angelegten Forschung, die den DDR-Film als Teil der Alltagskultur, d.h. sowohl als deren Spiegel, als auch Gestalter und Transmissionsriemen begreifen lässt. Hier sind – auch vor dem Hintergrund der Erforschung und Darstellung wichtiger angrenzender Bereiche der DDR-Kultur(geschichte) – in den nächsten Jahren weitergehende Erkenntnisse zu erwarten. Dies auch wenn auch die Materialien aus den produktions- und studionahen Gebieten (etwa

im Bereich Filmverbände, Festivals und Vertrieb) für die wissenschaftliche Forschung aufgearbeitet sind. Hinzu kommt ein immer noch begrenzter öffentlicher Zugang zu Filmen aus der gesamten Produktionszeit, etwa auf DVD oder per Stream, den es in den nächsten Jahren weiter zu öffnen gilt.

Dann wird es auch eine weitere Aufgabe der Forschung sein, einer Verengung der öffentlichen Wahrnehmung und Forschung auf kanonische Filme, Genre und Regisseure entgegenzuwirken. Vielmehr muss es auch darum gehen, die an ihnen gewonnenen Erkenntnisse auf bislang weniger behandelte Filme auszuweiten und dies auch mit neuen Fragestellungen.

Vor diesem Hintergrund bietet der vorliegende Band eine Einzelbetrachtung von Filmen und den Versuch, paradigmatische historische, strukturelle und ästhetische Fragen am Beispiel spezieller Produktionen zu beleuchten. Dabei sind es nicht immer die kanonisierten, sondern auch unbekanntere Filme, die mit dem Ziel eines historischen Überblicks und ästhetischen Querschnitts behandelt werden.

\*

Als Scharnierstelle zwischen institutionellem und programmatischem Neubeginn nach dem Zweiten Weltkrieg und der Etablierung einer ständigen Filmproduktion kann der Film „Der Untertan“ (1951) betrachtet werden (Kapitel 2). Mit der Verwendung der literarischen Vorlage aus dem Jahr 1918 und der Berufung auf den radikaldemokratischen Autor Heinrich Mann schlägt der Film einerseits eine kulturhistorische Brücke zwischen dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts und der Nachkriegszeit, andererseits markiert er mit seiner Realisation in der DDR das Ende des gesellschaftlichen Aufbruchs nach dem Zweiten Weltkrieg – nicht nur mit der Debatte um eine formale Ästhetik, sondern auch mit der Forderung eines ideologischen Bekenntnis des künstlerischen Personals für Ost- oder Westdeutschland. Dass der Film dann im deutsch-deutschen Verhältnis zu einem paradigmatischen kulturellen Stellvertreterkampf im kalten Krieg avancierte, zeigt die besondere kulturhistorische Gemengelage der Zeit.

Mit Günter Reischs Erstling „Junges Gemüse“ (1956) geht es nicht nur um einen Debüt-, nicht nur um einen Gegenwartsfilm, sondern auch zugleich um die Frage, was kann und an welche Grenzen stößt das Gegenwartslustspiel im Filmschaffen der DEFA (Kapitel 3). Auch wenn die inhaltlichen „Demarkationslinien“ bei der Kritik am eigenen Staat sich nicht nur zeitlich, sondern auch von Regisseur zu Regisseur unterschieden, war die Zensur, d. h. die staatliche Korrektur im Drehbucharstellungsprozess und bei



der Endabnahme doch allgegenwärtig. Ein positiver Held und ein (gemeinschaftlich bzw. kollektiv herbeigeführtes) Happy End halfen jedem Stoff bei der Realisierung und Fertigstellung.

Der 1958 anlässlich des 40. Jahrestages der Arbeiter- und Bauernrevolution hergestellte Film „Das Lied der Matrosen“ eröffnet den Blick auf die dauerhaft präsente und in unterschiedlich starken Ausprägungen wirksam werdende gesellschaftspolitische Instrumentalisierung der DEFA (Kapitel 4). Kurt Maetzig und Günter Reisch erstellen vor dem Hintergrund der staatlichen, d. h. der parteilichen Bewertung der Revolution als Station für die Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft einen Film zur Popularisierung wegweisender geschichtlicher Stationen und damit eine Einbettung des sozialistischen Staates in die deutsche Geschichte.

Mit dem Blick auf knapp 25 Jahre Science-Film-Produktion der DEFA – von Kurt Maetzig's „Der schweigende Stern“ (1960) bis zu Horst Seemanns „Besuch bei Van Gogh“ (1985) – wird auch eine Debatte hinsichtlich der Genreproduktion bei der DEFA abgebildet (Kapitel 5). Deutlich wird der wiederholte Versuch, begleitet von entsprechenden publizistischen Diskussionen, sich von den Science-Fiction-Produktionen westlicher und damit „kapitalistischer“ Provenienz abzusetzen. Spätestens hier wird der internationale Kontext deutlich, in dem auch die DDR-Produktionen standen. Dies gilt sowohl für den osteuropäischen und den russischen, als auch in gewisser Hinsicht den westeuropäischen und amerikanischen Markt. Dabei ging es natürlich um ästhetische, um inhaltliche Fragen und Besonderheiten, aber auch um die Verkaufbarkeit einzelner Produktionen in den Westen und umgekehrt.

Das 11. Plenum der ZK der SED im Winter 1965 gilt in vielfacher Hinsicht als negativer Meilenstein und Zäsur in der DDR-Filmgeschichte. Hier wird die enge Verbindung aus Kultur und Wirtschaftspolitik, aber auch von Jugend- und innerparteilicher Machtpolitik öffentlich manifest ausgetragen. Deutlich wird zudem die seit 1945 „gepflegte“ Abhängigkeit zur Sowjetunion. Macht- und Freundschaftspolitik wird auf dem Rücken der Filmemacher ausgetragen, d. h. zahlreiche Filme auch von prominenten Regisseuren wurden verboten. „Das Mädchen auf dem Brett“ (1967) war der erste von Kurt Maetzig nach der öffentlich vorgetragenen Entschuldigung für seinen Verbotsfilm „Das Kaninchen bin ich“ (1965/1990) realisierte Film (Kapitel 6). Und zugleich zeigte der Film sein Bemühen im Bereich des so populären Sportfilms nach einer sozialistischen Alternative zu suchen. Zahlreiche Eingriffe in die Handlung durch die allgegenwärtigen Sportfunktionäre zeigen ein von den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Gruppen und deren

Interessen durchzogenes Filmsystem, das jenseits neuer ästhetischer Ideen in der Handlungs- und Personenführung vielfach zu alten Wegen gezwungen wurde und somit auch die Chancen einer kontinuierlichen Entwicklung und Erneuerung verpasste.

Neue ästhetische Wege gehen – und damit ganz dem Zeitgeist folgen – wollte auch der 1936 im Leipzig geborene Lothar Warneke mit seinem dokumentaren Spielfilm. Die beiden im Mittelpunkt der Betrachtungen stehenden Filme „Dr. med Sommer II“ (1970) und „Die unverbesserliche Barbara“ (1977) zeigen die praktischen Grenzen dieses im Zuge seiner Abschlusarbeit an der „Hochschule für Film und Fernsehen“ entwickelten Ansatzes und verdeutlichen einen ganz der sozialistischen Gegenwart verpflichteten Blick (Kapitel 7). Versorgungsprobleme und ethische Fragestellungen in der Medizin beschäftigen Warneke ebenso wie Fragen der Ehe(scheidung), der Arbeitsbedingungen und Emanzipationsmöglichkeiten für Frauen in der Textilproduktion in der thüringischen Provinz.

Während Günter Reisch in seinem Berlin-Film „Nelken in Aspik“ (1976) noch einmal tief in die Klamottenkiste greifen durfte, um sich über die DDR-Gegenwart – von der Werbung über das Funktionärswesen bis hin zur Provinzialität der Hauptstadt – in vielfacher Hinsicht – und unter dem Motto: „Je schlimmer, je unwahrscheinlicher“ – lustig zu machen (Kapitel 8), wurden dem 1941 geborenen Regisseur Rainer Simon vornehmlich historische Stoffe angeboten, weil man Angst vor seinen kompromisslosen Gegenwartsanalysen hatte, ihn aber weiter arbeiten lassen wollte. Dem Umgang der DDR-Oberen mit seinem 1981 gedrehten Film „Jadup und Boel“ über die marode DDR, der erst 1988 gezeigt werden durfte, zeigt dies.

Die Folge war, dass Rainer Simon auf historische Stoffe zurückgreifen musste, denen er aber immer wieder gegenwärtige Perspektiven abringen konnte. So bringt er etwa die immer wiederkehrende Problematik des (unterhaltenden) Gegenwartsfilms in seiner Kaiserreich-Satire „Zünd an, es kommt die Feuerwehr“ (1979) auf den Punkt. Nicht nur, dass er ein (vermeintlich historisch angesiedeltes) diktatorisches System und dessen Umgang mit Abweichlern zeigte, vielmehr verwies er auf den Gegensatz zwischen öffentlichem Schein und tatsächlichem Sein in autoritär geprägten Gesellschaften. Die offensichtliche Aktualisierung des Stoffes am Schluss – ein Industrieschornstein der Gegenwart – passierte die Zensur (Kapitel 9).

Ein wichtiges Segment im Rahmen der DEFA-Produktion waren seit 1946 die Filme für Kinder und Jugendliche. In den Bereichen Märchen, Alltags- und Historienfilme entstanden bis zum Ende der DEFA knapp 180 Spielfilme unterschiedlicher Länge. Diese wurden nicht nur in der DDR und

im sozialistischen Ausland gezeigt, auch die Bundesrepublik importierte die Filme der DDR, der CSSR und aus Dänemark und kompensierte damit eine nicht vorhandene nationale Produktion. Rolf Losansky gilt als einer der bekanntesten und wichtigsten Protagonisten dieses Bereiches. Er schuf zahlreiche noch heute als Klassiker geltende DEFA-Filme, mit einer ganz besonderen Erzählweise und Ästhetik. Die unter der Rubrik „moderne Märchen“ gefassten Produktionen „Ein Schneemann für Afrika“ (1977), Moritz in der Litfaßsäule“ (1983) und „Das Schulgespenst“ (1987) stehen im Mittelpunkt der Überlegungen zu diesem Bereich (Kapitel 10).

Mit „Die Verlobte“ kommt 1980 ein Film von Günter Reisch und Günther Rucker in die Kinos, der noch einmal in ganz besonderer Weise ein die Zeit von 1946 bis 1992 dauerhaft präsent Thema im Kino der DDR aufgriff: die Zeit des Nationalsozialismus (Kapitel 11). Diese Zeit wurde in den Anfangsjahren der DEFA vor allem durch den sog. „Antifaschistischen Film“ repräsentiert. Dieser sah die Ursachen des Nationalsozialismus, der gesellschaftlichen Analyse folgend, in der finanziellen Unterstützung durch die Industrie und der Uneinigkeit der Arbeiterklasse, insbesondere der Feigheit der SPD. Die Zeit des Nationalsozialismus wird in diesen Filmen zumeist durch den (international getragenen) Widerstand der Kommunisten gegen das brutale Herrschaftssystem der Nationalsozialisten charakterisiert, aus dessen Kampf das Ende des Krieges und der vor allem durch die Russen getragene Sieg über die Deutschen folgte – vielfach ging dieser Kampf nahtlos über in den Aufbau eines besseren Deutschlands. Rucker/Reisch eröffnen mit ihrem Film eine neue Perspektive. Aus dem heroischen Widerstandskämpfer bzw. der Widerstandskämpferin – erstmals mit Jutta Hoffmann auch eine Frau als Hauptdarstellerin – wird ein Mensch, ein Mensch aus Fleisch und Blut, mit Gefühlen, mit der Frage, was ihn ausmacht, was ein menschliches Dasein auch in dunklen Zeiten sein kann, in den Mittelpunkt der Handlung gestellt. Diese filmische Charakterstudie ist nicht zuletzt ein besonderes Dokument humaner bzw. humanitärer Haltungen. Der Film läutet in gewisser Weise die 1980er-Jahre ein, die – vor allem bei den historischen Filmen – neue Themen und Perspektiven ermöglichten.

Diese neue Perspektive auf geschichtliche Themen und die Frage nach der Rolle des Einzelnen und seiner Verantwortung im geschichtlichen Prozess verdeutlicht auch der Rainer Simon-Film „Wengler & Söhne – Eine Legende“ (1987), der am Beispiel zweier Familien und den individuellen Entscheidungen (und deren persönlichen und gesellschaftlichen Spielräumen) der jeweiligen vor allem männlichen Generationenvertreter die Zeit von 1918 bis 1945 Revue passieren lässt (Kapitel 12). Auch wenn die

Geschichte des Zeiss-Werkes in Jena den Hintergrund bildet, geht es doch um die persönlichen Entscheidungen, den Anteil des Einzelnen an der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung und seine Einflussmöglichkeiten auf die Gegenwart. Eine Perspektive, die vor dem Hintergrund einer erodierenden sozialistischen Gesellschaft, nicht nur historisch neu war, sondern auch eine beklemmende und auffordernde Aktualität hatte.

\*

So entsteht anhand ausgewählter Filme und deren jeweiligen auch historischen bzw. gegenwärtigen gesellschaftlichen Kontextualisierungen ein Panorama einer DEFA-Geschichte in Filmen – das in seinem exemplarischen Charakter zwangsläufig ein Ausschnitt bleiben muss und weiterer Forschungen und Studien bedarf, zu denen die Beiträge hoffentlich einen Anstoß geben.

## 2. „Wenn Heinrich Mann bei uns wäre ...“. „Der Untertan“ (1951) – Bilder von Macht und Geschichte als Zündstoff im Kalten Krieg

„Verbote passen gut zum Untertan es ist als ob sie in seiner Nähe wachsen wie realistisches Unkraut auf der nahrhaften Satire.“<sup>1</sup>

Man könnte es als eine späte Form der Anerkennung und öffentlichen Rehabilitierung betrachten: Als im Jahr 1995 das Bundesfinanzministerium das 100jährige Jubiläum der Kinematographie mit einem Briefmarkenblock feierte, fand sich auf dem damals noch wichtigsten Postwertzeichen, der 100-Pfennig-Marke, ein Foto aus Wolfgang Staudtes Film „Der Untertan“ (1951). Eingerahmt vom deutschen Technikvater Max Skladanowsky und Fritz Langs zum Weltkulturerbe erklärten Film „Metropolis“ (1927) hatten sich die Gestalter darüber hinaus den 1987 uraufgeführten Film „Der Himmel über Berlin“ von Wim Wenders als offiziellen und durchaus würdigen Repräsentanten des deutschen Films ausgesucht.

Eine Reihe, in der dem Autorenfilmer „avant la lettre“ Wolfgang Staudte jene herausragende Bedeutung innerhalb der deutschen (und internationalen) Film- und Mediengeschichte zu kommt<sup>2</sup>, die ihm tatsächlich gebührt. Sicherlich war es auch ein politischer Kompromiss. Konnte man doch bei der retrospektiven Betrachtung des deutschen Filmschaffens unmöglich auf die ostdeutsche Filmtradition verzichten – kurz die Produktion der DEFA musste vertreten sein. Der ausgewählte Film bzw. die Sequenz sollte zudem im nationalen Filmgedächtnis präsent sein. Die Szene, die Werner Peters (Diederich Heßling) in einer Untersicht, durch das sich drehende Rad der Kaiserkutsche während des Besuchs in Rom aufnimmt, erfüllt diese Voraussetzungen ohne Zweifel.

---

1 e. g.: Ohne Titel. In: Abendpost. 24.3.1957

2 An Wolfgang Staudte könnte man paradigmatisch den Leitmedien- und Genrewandel in der deutschen Nachkriegsgesellschaft nachvollziehen: Vom „anspruchsvollen Filmemacher zum TV-Krimiregisseur“ ließe sich sein Weg schlagwortartig beleuchten, der dann die Modernisierung der Medien der Genres und der Inhalte umfassen würde.

Gleichwohl bestand diese „papierne Einigkeit“ zwischen Bundesregierung, dem Filmregisseur und dem Autor der Vorlage, Heinrich Mann, nicht zu allen Zeiten. Ganz im Gegenteil war der Film als Porträt deutscher Geschichte und als eingängige Studie nationaler Mentalitäten vom Kaiserreich bis in die Gegenwart seiner Uraufführung 1951 in Ost- und 1957 in Westdeutschland kultureller und politischer Zündstoff im Kalten Krieg; er war Ausgangspunkt einer künstlerisch wie persönlich folgenreichen Kampagne gegen den Regisseur und Drehbuchautor Wolfgang Staudte und den Verfasser der Vorlage Heinrich Mann.

Der Beitrag versteht sich insofern als filmarchäologische Spurensuche zwischen Literatur, Film, Politik und Macht in der deutschen Geschichte – mit einem Schwerpunkt auf den Entwicklungen in der Nachkriegszeit.

### *Heinrich Mann und die siebte Kunst*

Spricht man von den ästhetischen und institutionellen Verbindungen zwischen Heinrich Mann und dem Film, so gilt es zu differenzieren zwischen der Adaptionsgeschichte seines Œuvres und seinen immer biografisch und politisch motivierten Beziehungen zum Film von der Jahrhundertwende bis zum Exil in Amerika.<sup>3</sup>

Für die Betrachtung kultureller Kontinuitäten und Parallelen erscheint es von Bedeutung darauf hinzuweisen, dass projektierte Verfilmungen in den 1910er- und 1920er-Jahren mit dem Hinweis auf die einschreitende Zensur und die Inkommensurabilität mit populären Stoffanforderungen der Zeit im Vorfeld der vertraglichen Fixierung durch die Filmfirmen scheiterten.

Auch die Ufa-Produktion „Der blaue Engel“ (1930 R: Josef von Sternberg), die Marlene Dietrich zum internationalen Durchbruch verhalf, ist geprägt durch zahlreiche taktische Manöver des Filmriesens gegenüber Heinrich Mann. Dieser hatte noch kurz zuvor in dem 1928 gegründeten „Volksverband für Filmkunst“ gegen Exotikfilme und national-heroische Produktionen á la „Fridericus Rex“ (1923 R: Arsen von Cserepy) gewettert.

---

3 Zu den Arbeiten für den frühen Film, den Auswirkungen des Kinematographen auf Heinrich Manns Schreibtechnik in der Weimarer Republik, der kulturellen Bewertung des Films im Rahmen von ästhetischer Wahrnehmung Zensur und politischer Partizipation, aber auch zur existenziellen und literar-ästhetischen Bedeutung des Kinos im amerikanischen Exil vgl.: Grisko, Michael: Heinrich Mann und der Film. München 2008.



*Diederich Heßling (Werner Peters) jubelt in Rom seinem Kaiser zu. ©DEFA-Stiftung / Eduard Neufeld*

Als Alternative propagierte Heinrich Mann – den Forderungen Siegfried Kracauers folgend – eine der künstlerischen Aufklärung verpflichtete Dokumentarästhetik analog den Produktionen „Hunger in Waldenburg“<sup>4</sup> (1928 R: Piel Jutzi) „Die Weber“ (1927 R: Friedrich Zelnik)<sup>5</sup> oder etwa Filme im Stile Pudowkins, den er bei einer Veranstaltung in Berlin kennen- und schätzen gelernt hatte.

Im Vorfeld der Realisierung des Sternberg-Films waren zahlreiche UFA-Vorstandssitzungen nötig, um einen neuen Titel für den Film zu finden und um eine geeignete und publizistisch vertretbare Ausgrenzungsstrategie gegenüber dem Autor auszubilden. Diese Strategie manifestierte sich schließlich in dem Publikationsverbot von Fotos mit Heinrich Mann im Zusammenhang mit

---

4 Vgl. zum Film: Grisko, Michael: Hunger in der Morgenröte. Das niederschlesische Waldenburg in den Filmen „Um’s tägliche Brot“ (1929) und „Morgenröte“. In: DVD. Hunger in Waldenburg. Absolut Medien. München 2018.

5 Heller, Heinz B.: „O Gott ist das Revolution?“ Friedrich Zelniks Gerhart-Hauptmann-Verfilmung „Die Weber“ (1927). In: Grisko, Michael: Gerhart Hauptmann und der Film. Stationen einer ungewöhnlichen Beziehung. Siegen 2007, S. 81–100.

der Produktion und gezielten Verbalattacken gegen den Schriftsteller in der Tages- und Kulturpublizistik.<sup>6</sup> Die Ursache war die im Roman angelegte satirische und lustvolle Demontage der bürgerlichen Institutionen von „Autorität“ und „Anstand“. Trotz aller Änderungen machte Josef von Sternberg dem Management aber einen künstlerischen Strich durch die Rechnung, indem er den Fall des Professors doppelt codierte. Er ermöglichte eine Lesart, die neben dem Mitleid mit dem gestorbenen Professor durchaus die doppelbödige Moral dechiffrierte und den Professor als Opfer seiner eigenen bürgerlichen Wünsche und Triebe darstellte. Damit entsprach er der – wenn nicht satirischen doch zumindest kritischen – Intention Heinrich Manns. Die satirische Betrachtung der bürgerlichen Gesellschaft, die nicht nur zeit- und damit gesellschaftsgebunden, sondern mit ihrem Blick auf kulturell habitualisierte (und damit überzeitliche) Verhaltensmuster dauerhaft aktuell war, provozierte also einen politisch-ästhetischen Konflikt im Spannungsfeld von Kulturindustrie, künstlerischer Autorschaft Machtpolitik und Gesellschaftsdiagnose. Unter ganz anderen politischen und geschichtlichen Vorzeichen sollte auch der zweite Film nach einem Roman Heinrich Manns zum Testfall kulturpolitischer Auseinandersetzungen werden.<sup>7</sup>

### *Vom Komparse zum Regisseur – vom Engel zum Untertan*

Aber auch in anderer Hinsicht wurde „Der blaue Engel“ zu einem Bindeglied zwischen Heinrich Mann und Wolfgang Staudte. Der damals 24-jährige Staudte spielte als Komparse<sup>8</sup> einen Schüler aus Unrats Klasse. Möglicherweise haben

---

6 Vgl. dazu u. a. Kreimeier, Klaus: Die Ufa-Story. Geschichte eines Konzerns. München 1995, S. 222–226. Siehe zur Produktionsgeschichte zusammenfassend: Sudendorf, Werner: Chronik zur Entstehung des Films. In: Dirscherl/Nickel (Hg.): Der blaue Engel. Die Drehbuchentwürfe. Mit einer Chronik von Werner Sudendorf. St. Ingbert 2000, S. 51–71 und umfassend: Grisko, Michael: Heinrich Mann und der Film. München 2008, S. 206–281.

7 Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass sich die an die Untertan-Verfilmung anschließende Rezeption des Werks im deutschsprachigen Fernsehen und Kino (Schweiz, BRD, DDR) fernab möglicher kulturpolitischer Kontroversen vollzieht. Eine umfassende Aufarbeitung sämtlicher Literaturverfilmungen steht noch aus. Erste Ansätze einer vergleichenden Betrachtung der „Schlaraffenland“-Adaptionen im NDR (1965), im DFF (1975) und im ZDF (1984.): Grisko, Michael: Verfilmtes Sündenbabel. Heinrich Manns Roman „Im Schlaraffenland“ als Fernsehadaptation. In: Koopmann/Wißkirchen (Hg.): Heinrich Mann-Jahrbuch 1998. Lübeck 2000, S. 39–60.

8 Vgl. zu Wolfgang Staudtes Biografie: Knietsch, Horst: Wolfgang Staudte. Berlin (DDR) 1966; Orbanz, Eva (Red.): Wolfgang Staudte. Berlin 1977; Orbanz, Eva/Prinzler,



sich Heinrich Mann und sein späterer Regisseur also bereits bei diesen Dreharbeiten gesehen – auch wenn Staudte dies in Interviews nie erwähnte.

Während der Vorbereitungen zur DEFA-Produktion „Der Untertan“ (1951) lernten die beiden sich aufgrund des Todes von Heinrich Mann im US-amerikanischen Exil nicht mehr kennen. Trotz der allumfassenden Angebote an den Autor hatte sich dieser zunächst nicht entschließen können, den Weg nach Ost-Berlin einzuschlagen. Und dies obwohl die Avancen, die Heinrich Mann zu einer Ikone des antifaschistischen Widerstands machen sollten und auch als eine Form der kulturpolitischen Positionierung gegenüber Westdeutschland zu verstehen waren, ihn in ökonomischer sozialer und intellektueller Hinsicht nobilitiert und ein Leben im gehobenen Standard ermöglicht hätten. So wurde ihm einige Zeit nach Kriegsende das Amt des Präsidenten der Akademie der Künste in Ost-Berlin angetragen, der „Aufbau Verlag“ druckte seine Werke, es war ein historischer Dokumentarfilm über Heinrich Mann geplant. Auch das 1949 erfolgte Filmangebot ist im Rahmen dieser kulturpolitischen Re-Integrationspolitik zu verstehen.<sup>9</sup>

Heinrich Mann personifizierte auch einen Anschluss an die liberalen, demokratischen und antimonarchistischen Traditionen der Jahrhundertwende und der Weimarer Republik. Sein Roman „Der Untertan“ und dessen Fortsetzungen in der sogenannten „Kaiserreichtrilogie“ („Der Kopf“ und „Die Armen“), aber auch die Novelle „Kobes“ von 1925, in der es um den Großindustriellen Stinnes und dessen Geschäftspraktiken ging, wurden nun als mentalitätsgeschichtliche Analyse der kaiserlichen und nach-monarchistischen Bourgeoisie und des Kleinbürgertums verstanden und als Vorläufer einer antifaschistischen Tradition gefeiert.

Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzend sollte diese Vereinnahmung – auch forciert durch die im Anschluss an den Film entstehende Untertan-Debatte – die Rezeption Heinrich Manns, d. h. die ideologische

---

Helmut (Hg.): Wolfgang Staudte. Berlin 1991; Sannwald, Daniela: Wolfgang Staudte. In: Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film, 20. Lieferung. München; Ludin, Malte: Wolfgang Staudte. Reinbek 1996, nicht zuletzt: Grisko, Michael: Nachdenken über Wolfgang Staudte. Siegen 2008 und Schmidt-Lenhardt, Uschi/Gerlach, Alf (Hg.): Wolfgang Staudte: „... nachdenken, warum das alles so ist.“ Marburg 2017.

9 Vgl. zu den unterschiedlichen Angeboten von kulturpolitischer Seite auch: Grisko, Michael: Visuelle Kanonisierung in Film und Fernsehen und ein inszeniertes Staatsbegräbnis als Teil deutsch-deutscher Kulturpolitik. Heinrich Mann, der Autor und sein Werk im Kalten Krieg. In: Thomas Mann-Jahrbuch 2019. Frankfurt 2020, S. 77–91 und Möller, Christina: „Nun liegen sie im Regen, meine Manuskripte“. Zur Bestandsgeschichte des Heinrich-Mann-Jahrbuch 20/2002. Lübeck 2003.

Bewertungssicht der Germanisten, die Editionspolitik der Verlage, und damit auch seine Stellung im Kanon der Weltliteratur mit Verzögerungen und Spätfolgen bis in die heutige Zeit beeinflussen.<sup>10</sup> Hinzu kommt, dass sich mit Heinrich Manns Werk und Person bis heute eine kritische Sichtweise auf die eigene gesellschaftliche Verfasstheit sowohl im Hinblick auf politische demokratische Strukturen als auch die Bewertung nationaler Mentalitäten verbindet.

Auch der am 9. Oktober 1906, also fast genau 25 Jahre nach Heinrich Mann in Saarbrücken geborene Wolfgang Staudte steht in einer ganz eigenen Weise für die Frage künstlerischer und personeller Kontinuitäten, Brüche und verschobener Wiederaufnahmen von der Weimarer Republik über die Zeit des Nationalsozialismus bis in die Nachkriegszeit und deren Folgen im geteilten Deutschland. Ebenso wie die Debatte um eine unterhaltensame Ästhetik, die zugleich kritische Fragen an die eigene Gesellschaft stellt, ließe sich an Staudtes Œuvre, speziell den verwendeten Formaten und Genres, die Evolution und die Bedeutung bestimmter Formen audiovisueller Deutschland Medien in (hier speziell der Übergang vom Leitmedium Film zum serialisiert unterhaltenden Fernsehen) nachvollziehen.<sup>11</sup>

Während seiner Anfänge als Darsteller spielte Staudte von 1926 bis 1932 an der Berliner Volksbühne in Stücken von Ernst Toller und Bertolt Brecht und unter der Regie von Erwin Piscator. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten kam er über Gelegenheitsarbeiten und Werbetätigkeiten zum Reklamefilm. Die Filmographie verzeichnet für diese Zeit knapp einhundert Kurz- und Werbefilme.<sup>12</sup> Ab 1943 arbeitete Wolfgang Staudte dann auch als Regisseur für den Spielfilm. Nachdem er als Kleindarsteller in „Jud Süß“ (1940) von Veit Harlan aufgetreten war, übernahm er bis 1945 die Regie von „Akrobat schön-ö-ö-n“ (1943), „Ich hab’ von Dir geträumt“ (1944), „Der

---

10 Vgl. hierzu: Stein, Peter: Heinrich Mann. Stuttgart 2002, S. 162f.

11 Zu den Anschlägen an Traditionen vgl. auch die Bemerkungen im Rahmen der Premierenkritiken. So ist im Zusammenhang mit der Premiere des Films „Der Untertan“ nicht zufällig die Rede vom Anschluß an die „Spitzenleistungen der Stummfilmzeit“ (Joho, Wolfgang. Sonntag, 9.9.1951). Der Film wird in einem Atemzug mit den Werken des Russen Sergej Eisenstein und des Franzosen René Clair genannt (r.b.: Dynamische Totalität der Verneinung. In: Die Tat, Zürich, 7.10.1951).

12 Eine Aufarbeitung und Sichtung der in diesem Zeitraum gedrehten Filme als Vorstudien seiner späteren Arbeiten steht noch aus. Vgl. zur Tradition des deutschen Werbefilms, der in den zwanziger Jahren über die Ufa-Studios auch immer Bezüge zum Experimental- und Avantgardefilm hat u. a.: Agde, Günter: Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms seit 1897. Berlin 1998.

Mann dem man den Namen stahl“ (1944/45) und „Das Mädchen Juanita“ (1945).

Mit „Die Mörder sind unter uns“ (1946) war Wolfgang Staudte nicht nur Regisseur der ersten Stunde und zusammen mit Helmut Käutner die „Galionsfigur“<sup>13</sup> des deutschen Nachkriegskinos, sondern drehte mit seinen folgenden Filmen, so z. B. mit „Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin B.“ (1947), „Rotation“ (1949) und „Schicksal aus zweiter Hand“ (1949) stilbildende Produktionen des Genres Trümmerfilm, zugleich die wichtigsten „Inkunabeln“<sup>14</sup> des deutschen Nachkriegsfilms. Gleichzeitig kann man diese Filme als ästhetische und thematische Vorstudien zu dem 1951 uraufgeführten „Untertan“ verstehen und interpretieren. In diesem Sinne wären „Die Mörder sind unter uns“, „Rotation“ – bei dem er erste Erfahrungen mit der russischen Militärzensur machte – und in gewissem Sinne auch „Das Beil von Wandsbek“ (1951)<sup>15</sup> – für den Staudte als Co-Drehbuchautor verantwortlich zeichnete – eine erste kritische Annäherung an die geschichtlichen Wurzeln und Auswirkungen des Nationalsozialismus.

Stand in diesen Filmen thematisch die Phase von der Weimarer Republik bis zur direkten Nachkriegszeit im Mittelpunkt, geht die Spurensuche Staudtes im „Untertan“ bis in die Kaiserzeit zurück, wobei er sich jeweils für die Auswirkungen konkreter politischer Mentalitätsdispositionen interessiert.<sup>16</sup>

Es sind immer Einzelpersonen und Typen, mit denen Staudte arbeitet. Der Tenor seiner Filme ist ein kritischer; er legt fortwirkende Mentalitäten autoritärer oder nationalistischer Art offen und sucht deren historische Wurzeln. Dabei interessieren ihn die Bedingungen und Potentiale des Faschismus im deutschen Kleinbürgertum.

Verbunden mit seinen inhaltlichen Schwerpunkten sucht Staudte auch nach einer adäquaten Filmsprache. Schon seit „Der Mann, dem man den Namen stahl“ (1944/45) und in „Rotation“ (1949) getestet, wird die Verbindung

---

13 Vgl. zum Nachkriegskino auch Hanisch, Michael: Um 6 Uhr abends nach Kriegsende bis High Noon. Kino und Film im Berlin der Nachkriegszeit 1945–1953. Berlin, DEFA-Stiftung 2004 und Brandlmeier, Thomas: Von Hitler zu Adenauer. Deutsche Trümmerfilme. In: Hoffmann, Hilmar/Schobert, Walter: Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962. Frankfurt/Main 1989, S. 36.

14 Ebd., S. 39.

15 Jordan, Günter: Der Verrat oder der Fall Harnack. In: apropos Film. DEFA-Stiftung Berlin. Berlin 2004, S. 148–173.

16 In „Herrenpartie“ (1964) untersucht er schließlich die mittelfristigen Folgen der Zeit von 1933–1945 in der BRD-Gegenwart.

aus Form und Inhalt in der Produktion „Der Untertan“ (1951) meisterhaft gehandhabt und zusammengeführt. Das gilt etwa für die filmischen Mittel der Kontrastmontage, der Überblendung, aber auch für die Verbindung der Bilder mit dem Off-Kommentar.

Das auch in der Bildsprache und Montage zugespitzte Element der Komik, die Kritik an den Formen institutionalisierter Macht übt und im Untertan als beißende Satire zutage tritt, findet sich bereits in „Die seltsamen Abenteuer des Herrn Fridolin B.“ (1947). Hier kann man die komödiantischen Elemente, die Staudte inhaltlich und geschichtlich zielgerichtet zu Ironie oder Satire zuspitzt, als Mittel einer aufklärerischen Erzählhaltung erkennen, die er nicht zuletzt verwendet, um dem unterhaltenden Charakter des Spielfilms zu bedienen.

### *Stationen einer Produktionsgeschichte*

Von der ersten Anfrage der DEFA an Heinrich Mann im September 1949 bis zum eigentlichen Beginn der Dreharbeiten vergingen knapp 14 Monate. Dazwischen lag der Tod des Dichters im amerikanischen Exil, die doppelte Staatsgründung von BRD und DDR nebst Währungsstellung und Eintritt in die erste Hochphase des Kalten Krieges. Nicht nur aus diesen Gründen markiert die Produktion vom 30. Januar bis zum 7. Juli 1951<sup>17</sup> einen Film des Übergangs, der aufgrund seiner Produktionsumstände und -beteiligten zwangsläufig zwischen die sich neu formierten Fronten geraten musste.

Der Vertrag von Wolfgang Staudte wurde am 16. Januar 1951 unterzeichnet.<sup>18</sup> Bestätigt wird damit die an anderem Ort zu findende Aussage, dass die Produktion nur mit geringer Vorbereitungszeit begann und Staudtes Hinzuziehung zu diesem Projekt als kurzfristig bezeichnet werden muss.<sup>19</sup> Auf der ersten Vorschlagsliste für die Besetzung stehen neben Werner Peters

---

17 Basierend auf den angefertigten Tagesberichten „Der Untertan“, BArch DR 117.

18 Schlußabrechnung, 30.11.1951.

19 Inwieweit die von Wolfgang Staudte selbst gern kolportierte Geschichte, daß er den Roman nach einem Vorschlag erst habe lesen müssen, ihn also bis kurz vor Drehbeginn gar nicht kannte, stimmt, muß an dieser Stelle unbeantwortet bleiben. Ralf Schenk hat darauf hingewiesen, dass zunächst von der SED auch an Erich von Stroheim als Regisseur gedacht war. Vgl. dazu: Schenk, Ralf: Mitten im Kalten Krieg 1950–1960. In: Filmmuseum Potsdam (Hg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. Berlin 1994, S. 70. In dem ersten Schreiben an Heinrich Mann war weder von Staudte noch Stroheim, sondern von Erich Engel als ausführendem Regisseur die Rede. Vgl. dazu:

als Hauptdarsteller noch Hans Christian Blech, Horst Schönemann, Rolf Heydel und Claus Holm. Wobei nur Werner Peters zu den Probeaufnahmen erschien.

Bevor die eigentlichen Dreharbeiten am 1. März 1951 begannen, wurden am 30. Januar sowie am 8. und 9. Februar Probeaufnahmen in Babelsberg durchgeführt. Das Drehbuch und die Besetzung wurden am 28. Februar genehmigt; veranschlagt waren bei Drehbeginn 79 Drehtage, wovon 63 Tage oder 485 Einstellungen im Atelier sowie 16 Tage bzw. 126 Außeneinstellungen nach dem Drehbuch kalkuliert waren.

Am Donnerstag, dem 1. März 1951, fiel um 12.15 Uhr in Babelsberg, Tonkreuz West, die erste Klappe. Gedreht wurden die Einstellungen 407, 408–415, 11 und 10, im Versammlungsraum der Sozialdemokraten, im Ordinationszimmer von Dr. Heuteufel und eine Szene auf dem Dachboden. Gearbeitet wurde in einer 6-Tage-Woche; die einzigen Unterbrechungen der Dreharbeiten bildeten Sonn- und gesetzliche Feiertage. Den größten Raum nahmen die Szene im Gerichtssaal (7 Tage/60 Einstellungen), die Aufnahmen in der Fabrik Heßling (7 Tage/67 Einstellungen) und die Außenaufnahmen für die Szenen, die in der Stadt Netzig (Platz und Straße, jeweils 6 + 2 Tage/47 + 16 Einstellungen) spielen, ein. Die Aufnahmen im Theater wurden im Potsdamer Theater „Neues Palais“, die Aufnahmen in freier Natur im Park Babelsberg, die Aufnahmen beim Militär in einer nicht näher benannten Kaserne in Potsdam (9.4.1951) gedreht, die Aufnahmen auf der Straße in Netzig auf dem Gelände Babelsberg (ab 30.5.1951). Schließlich folgten der Salon Wulkow, der im Althoff-Atelier (4.6.1951) entstand und gegen Ende der Dreharbeiten noch einige Nachaufnahmen im Park Babelsberg und der Kaserne.

Gestört wurden die Dreharbeiten laut Tagesbericht nur durch kleinere Pannen. So wurde am 21. April 1951 vermerkt: „Durch eigenmächtiges Handeln der Werkpolizei wurde Herr Staudte nicht auf d. Gelände gelassen. Erst nach Rücksprache mit d. Atelier-Direktion konnte die übermäßige bürokratische Anordnung zurückgenommen werden. Durch die verständliche Verärgerung des Regisseurs wurde nur 1 Zusatzeinstellung abgedreht und es ist uns somit ein voller Drehtag verlorengegangen.“ Beendet wurden die Dreharbeiten laut Tagesbericht am 22. Juni 1951, also knapp fünf Tage nach der eigentlichen Planung. Danach ging es in die Synchronisation. Parallel dazu

---

Brief von Dr. Falk Harnack an Heinrich Mann vom 23.9.1949. HMA 2828 (Heinrich-Mann-Archiv, AdK, Berlin).

begannen die Musikeinspielung und die Aufnahme des Sprechertextes. Vom 2. bis 5. Juli wurden Modellaufnahmen für die Einstellung 556 – den Schluss des Films – nachgedreht (wiederholt am 7. Juli). Als letzten Produktionstermin nennt der Tagesbericht die Überspielung des Films in Johannisthal am 8. Juli 1951. Die erste Kopie lag laut Schlussbericht am 10. Juli vor. Insgesamt betrug deren Länge 2.963 Meter. Mit Endkosten von ca. 2,109 Millionen Mark wurden gegenüber der Erstkalkulation knapp 430.000 Mark eingespart. Die zu Beginn bewilligte stattliche Produktionssumme deutet daraufhin, dass dieser Film als Prestigeproduktion geplant war – auch wenn von Beginn an die Auflage bestand, zehn Prozent des Budgets einzusparen.<sup>20</sup> Den größten Posten mit über einer Viertelmillion Mark machten die Rechtezahlungen an die Familie Mann (64.240 DM), die Kosten für Regie und Drehbuch (zusammen 128.000 DM) und die Honorare für den Architekten Erich Zander (34.000 DM) sowie die Hauptdarsteller Werner Peters (45.000 DM) und Paul Esser (32.000 DM) aus. Hinzu kommen die Honorare für 6.760 Komparsen, die mit knapp 170.000 DM zu Buche schlugen.

Nicht nur bei der eigentlichen Produktion, auch bei der Drehvorbereitung wurde Wert auf detaillierte Vorarbeiten gelegt. So finden sich im Nachlass des Filmarchitekten Karl Schneider nicht nur zahlreiche Aquarelle, die den Entstehungsprozess und die Motivauswahl dokumentieren, darüber hinaus existiert auch eine umfangreiche Fotodokumentation der realisierten Sets.<sup>21</sup> Dies belegt Staudtes Blick für szenische Details und gibt erste Hinweise auf die mitunter metaphorisch und symbolisch aufgeladene Vermittlungsebene, die die Requisiten in der Filmhandlung bekommen. Dazu zählen nicht nur die Gemälde und Statuen, die er visuell auflädt, sondern auch die bis ins kleinste Detail ausgeklügelten Zimmerarrangements. An dieser Stelle kann nur darauf hingewiesen werden: Wolfgang Staudte nutzte das gesamte visuelle Spektrum, das ihm zur Verfügung stand und verschmolz die Ebenen des Schnitts, der Kadrierung und des Szenenbildes kongenial zu einer filmischen Einheit. Der Filmhistoriker Ralf Schenk spricht in diesem Fall zurecht

---

20 Ein Grund der Ersparnis war unter anderem die gleichzeitige Bearbeitung des Untertan und der Fontane-Adaption Corinna Schmidt (R: Artur Pohl) – dafür wurden Atelierbauten der Regierungsgebäude, der Fabrik Heßling und des Salons Wulkow doppelt genutzt. Schlußbericht Der Untertan, 3/51, 30.11.1951, S. 2.

21 Die Original-Aquarelle befinden sich im Düsseldorfer Filmmuseum im Nachlass von Karl Schneider, die Setfotos im Bundesarchiv/Filmarchiv und im Archiv des Filmmuseums Potsdam. Vgl. dazu auch die Abbildungen in Grisko, Michael: Der Untertan – revisited. Berlin 2007.