Themen und Tendenzen des sowjetdeutschen Films

Autor(en): **Schlappner, Martin**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **6 (1953-1954)**

Heft 26

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964016

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Themen und Tendenzen des sowjetdeutschen Films

Von Dr. Martin Schlappner

Im totalitären Staat, und namentlich in dem kommunistischer Ideologie, spielt der Film eine gewaltige Rolle. Lenin hatte den Film als die wichtigste aller Künste bezeichnet, und er hatte gewußt, warum er das tat. Die faszinierende Wirkung, die vom Film auf die Massen ausgeht, prädestinierte diese «größte Macht auf dem Gebiete der Kunst» zu einem kulturellen und revolutionären Propagandamittel, «das in berufenen Händen unbesiegbar werden» kann (Volkskommissar A. N. Lunatscharski). Auf drei Wegen kann dieses Propagandamittel eingesetzt werden. Der Film ist entweder ausgesprochener politischer Schulungsfilm, oder er infiltriert mehr oder weniger unmerklich die Ideale des Staates und das Lob seiner Einrichtungen, oder er regt Gefühle an, die der Staatsführung willkommen sind (Nationalismus, Kapitalistenhaß usw.). In jedem Fall ist der Film ein stark wirkendes Propagandainstrument. In allen östlichen totalitären Staaten, mit Rußland an der Spitze, hat er nur diesen einen Zweck. Das Filmschaffen in Rußland ist für uns heute nicht mehr ganz überblickbar, noch weniger das in den Satellitenstaaten Ost- und Südosteuropas. Hingegen haben wir genauen Einblick in das Filmschaffen der sowjetischen DDR. Eine Analyse dieses Filmschaffens vermag uns daher Auskunft zu geben über den politischen Einsatz des Films im kommunistischen Staat, zugleich aber auch über den Stand und die Umstände der Kultur im Bereich des östlichen Totalitarismus überhaupt.

I. Vom Aufbau des sowjetdeutschen Films

Fünf deutsche Moskau-Emigranten, von der Sowjetischen Militäradministration an der Leine geführt, gründeten kurz nach dem Zusammenbruch des nationalsozialistischen Deutschlands, im August 1945, in Ostberlin ein sogenanntes Filmaktiv. Aus diesem mit der damaligen sowjetzonalen Zentralverwaltung für Volksbildung (Leiter Paul Wandel) eng zusammenarbeitenden Filmaktiv ging im November 1945 der Beschluß hervor, für den Aufbau eines neuen Filmunternehmens besorgt zu sein. Die so von den Gefolgsleuten des Kremls ins Leben gerufene Deutsche Film-AG, die am 17. Mai 1946 die sowjetrussische Lizenz erhielt, stellt das von der russischen Besatzungsmacht geforderte staatliche und monopolistische Filmunternehmen dar. Die Deutsche Film-AG oder Defa ist im Besitz der ehemaligen UFA- und Althoff-Ateliers in Babelsberg, und sie hatte auch die früheren Tobis-Studios in Johannisthal zu ihrer Verfügung, bis diese zum Zwecke des Fernsehens geräumt werden mußten.

Die Defa empfing bei ihrer Lizenzierung genaue Richtlinien, deren Kernpunkt die Interpretation bildete, die Stalin anläßlich des 15jährigen Bestehens der russischen staatlichen Filmkunst von der «feinfühligen und weitblickenden» Lenin-Auffassung über diese wichtigste aller Künste gegeben hatte. «Der Film ist in den Händen der Sowjetmacht eine gewaltige, nicht abzuschätzende Kraft», hatte Stalin damals gesagt.

> «Seine außerordentliche Fähigkeit, auf die Massen einzuwirken, hilft der Arbeiterklasse und ihrer Partei, die Werktätigen im Geiste des Sozialismus zu erziehen, die Massen im Kapf für den Sozialismus zu organisieren und ihre kulturelle und politische Kampfkraft zu heben.»

In diesem vom Staatsoberhaupt Rußlands vorgezeichneten Geiste sprach denn auch bei der Uebergabe der Lizenzurkunde an die Defa der damalige politische Berater der Sowjetischen Militäradministration (SMA), Oberst Sergej Tulpanow, von den «wichtigen Aufgaben», die die Defa zu lösen habe.

> «Die größte von ihnen ist der Kampf für den demokratischen Aufbau Deutschlands, das Ringen um die Erziehung des deutschen Volkes, insbesondere der Jugend, im Sinne der echten Demokratie und Humanität, um damit Achtung zu wecken für andere Völker und Länder. Der Film als Massenkunst muß eine scharfe und mächtige Waffe gegen die Reaktion und für die in der Tiefe wachsende Demokratie gegen den Krieg und den Militarismus und für den Frieden und die Freundschaft aller Völker der ganzen Welt werden.» (Auf neuen Wegen, 5 Jahre fortschrittlicher deutscher Film.)

Diese Formulierungen der politischen Forderungen, die von Anfang an an die Defa gestellt wurden, wichen in keiner Weise von dem kommunistisch-revolutionären Programm ab, dessen Durchführung zum Aufgabenkreis der SMA gehörte, doch atmeten sie, dem Erfordernis der geschichtlichen Stunde gemäß, einen gewissen, aus taktischen Gründen als geboten erscheinenden Liberalismus. Denn es galt, so wie es ja Absicht war, die widerstrebenden Teile der ostdeutschen Bevölkerung gutwillig zur Mitarbeit im neuen sowjetischen Staat zu überreden, für den Aufbau des sowjetzonalen Filmwesens auch die Hilfe von nichtkommunistischen Filmschaffenden zu gewinnen. Das Produktionsprogramm der jungen Defa entsprach den offiziellen politischen Richtlinien zum Aufbau einer «antifaschistisch-demokratischen Ordnung» und verpflichtete die Filmschaffenden lediglich dazu, politische Filme im Sinne der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, nicht aber oder noch nicht im Sinne der parteipolitischen Ideologie des Kommunismus. Diese verhältnismäßige Liberalität, in deren Zeichen das Filmwesen der Defa anfangs stand, wird auf den Einfluß der sogenannten «Leningrader Gruppe» zurückgeführt, die bis 1947 die künstlerischen Geschicke der Defa lenkte.

Es ist von einigem Interesse, zu wissen, welche Leute der russischen Besatzungsmacht zu dieser «Leningrader Gruppe» gezählt wurden. Es waren das an erster Stelle Oberst Sergej Tulpanow selbst, dann der Kulturexperte der SMA, Oberstleutnant Dymschitz, der Zensor der Filmabteilung der SMA, Major Semowski, der Vertreter des sowjetischen Filmverleihs Sovexport, Oberstleutnant Panitschkin, der Leiter des Berliner Hauses der Kultur der Sowjetunion, Major Poltawzew, dessen Stellvertreter Mossjakow, und sodann neben Vertretern von Kommandaturen in ostdeutschen Städten der von der SMA eingesetzte künstlerische Berater in der Defa, Ilja Trauberg. Diese Gruppe nahm starken Einfluß auf die der Zentralverwaltung für Volksbildung unterstellte Defa, deren Generaldirektion Alfred Lindemann, ein ehemaliger Bühnentechniker, innehatte, während K. H. Bergmann die wirtschaftliche Direktion, der Schauspieler Hans Klering die Personaldirektion und der vom Photochemiker zum Regisseur avancierte Dr. Kurt Maetzig die künstlerische Direktion besorgten: das waren alles linientreue Kommunisten, Moskau-Emigranten und SED-Mitglieder; nur der Chefdramaturg Wolff von Gordon war ein sogenannter Bürgerlicher. Was in der Defa an Filmen gedreht wurde, mußte die Zensur der SMA passieren (Major Semowski), zugleich mußten alle Filme vom Sovexport (Oberstleutnant Panitschkin) übernommen werden. So hatten die Russen eine doppelte Kontrolle: Filmthemen, Drehbücher und die Filme selbst bedurften ihrer Genehmigung. Eine zusätzliche Kontrolle fand noch statt durch eine Kommission, in der neben den Vertretern der SMA auch Vertreter der kommunistischen Partei Ostdeutschlands, der SED, saßen.

Es gab unter diesen Kontrollverhältnissen natürlich Beanstandungen, die die Produktion der Defa hemmten, aber infolge der verhältnismäßigen Liberalität gelang es unter dem Einfluß der «Leningrader Gruppe» eine Reihe von nichtkommunistischen Filmschaffenden für die Mitarbeit in der Defa zu gewinnen. Es waren das die heute samt und sonders in Westdeutschland tätigen Regisseure Erich Engel, Paul Verhoeven, Georg Wildhagen, Arthur Maria Rabenalt, Hans Deppe, Gerhard Lamprecht, Peter Pewas. Es waren ferner die Drehbuchautoren R. A. Stemmle, Gerhard Menzel, Gerhard Grindel, Bobby Lüthge, Arthur Maria Rabenalt, Alf Teichs und Erich Ebermayer, die sich allesamt ebenfalls nach Westdeutschland zurückgezogen haben. Ueberdies sind noch Schauspieler zu erwähnen, nämlich Hildegard Knef, Ilse Steppat, Jenny Jugo, Käthe Haack, Fita Benkhoff, Sonja Ziemann, Angelika Hauff, Paul Bildt, Paul Klinger, Kurt Meisel, Axel von Ambesser, Aribert Wäscher, Werner Hinz und Paul Esser. Der Rückzug dieser Leute wurde eingeleitet, als im Sommer 1947 nach dem Besuch des sowjetischen Ministers für Filmwesen eine neue Etappe in der Entwicklung der Defa ihren verhängnisvollen Anfang nahm. Nicht nur wurde die Defa wirtschaftlich reorganisiert, indem die Anteile des Aktienkapitals von 10 Millionen RM zu 55 Prozent auf das Ministerium für Filmindustrie der UdSSR und zu 45 Prozent auf die Holdinggesellschaft Zentrag der SED verteilt wurden, vielmehr kam es auch zu einschneidenden personellen Veränderungen, die einer Ausmerzung der «Leningrader Gruppe» gleichkamen. Der Filmzensor Major Semowski wurde durch Major Rosanow abgelöst, der sich zur Aufgabe machte, «mit den letzten Ueberbleibseln des Leningrader Zirkels aufzuräumen». Die Liberalität in künstlerischen Fragen — sie bezog sich sowohl auf die Themen wie auf die formale Gestaltung der Filme — wurde als das Ergebnis von Zugeständnissen von Leuten gebrandmarkt, die sich ehr- und parteivergessener Weise in Deutschland «in wenigen Monaten völlig gewandelt» hatten. Die heftigste Anklage wurde gegen Ilja Trauberg, den künstlerischen Berater der Defa, erhoben. Trauberg war ein Schüler Eisensteins. Sein Verbrechen war, daß er westliche Regisseure, wie Rosselini und Dieterle, für die Mitarbeit in der Defa hatte gewinnen wollen. Der junge russische Regisseur, dem eine große Begabung nachgesagt wird, starb im Dezember 1948 unter unaufgeklärten Umständen in der Wohnung des sehr linientreuen deutschen Sowjetbürgers Hans Klering, der von der Welle der von Moskau aus angeordneten Erneuerung der Defa freilich auch hinweggeschwemmt worden war; sie trug ihn von seinem Posten des Personaldirektors wieder hinunter in die Rolle des Schauspielers.

Auch andere Leute der deutschen Leitung wurden gesäubert. Wegen Unterschlagungen mußte Generaldirektor Lindemann im März 1948 gehen. Kurt Maetzig konnte, obgleich ihm ähnliche Vergehen nachgewiesen wurden, bleiben; er besaß künstlerisches Format und wurde unterdessen Nationalpreisträger. Klering wurde durch Reinhard Stier ersetzt, der «bürgerliche» Chefdramaturg Gordon durch Hans Robert Bortfeldt, der ein zuverlässiger Kommunist ist. Sepp Schwab, der heutige Gesandte der DDR in Ungarn, trat sodann an die Stelle von Bergmann und schwang sich, als das bisherige Verwaltungsratssystem fallengelassen wurde, zum alleinigen Leiter der Defa auf. Sepp Schwab — diese Dinge sind interessant, weil sie deutlich beweisen, welchen Leuten die kulturelle Agitation anvertraut ist — hatte in der Bayrischen Räterepublik 1919 eine führende Rolle gespielt und war, nach einigen Jahren Festungshaft, nach Moskau emigriert, wo er für die NKWD arbeitete und während des Krieges die deutschsprachigen Sendungen von Radio Moskau betreute. Das Vertrauen, das Moskau in diese Leute setzte, wurde von ihnen so sehr gerechtfertigt, daß die russische Besatzungsmacht zu Beginn des Jahres 1951 die Defa finanziell ganz in deutsche Hände gab. Allerdings war dieser «Freundschaftsbeweis», als welcher die Uebergabe offiziell gefeiert wurde, nicht ganz so altruistisch, denn Tatsache war, daß die Defa-Ateliers nicht voll ausgenützt, die Absatzmärkte im Westen nicht erschlossen und die erhofften finanziellen Gewinne nicht eingeholt wurden. Deshalb wurde die Defa als volkseigener Betrieb in das Volkseigentum zurückgegeben.

(Fortsetzung folgt)