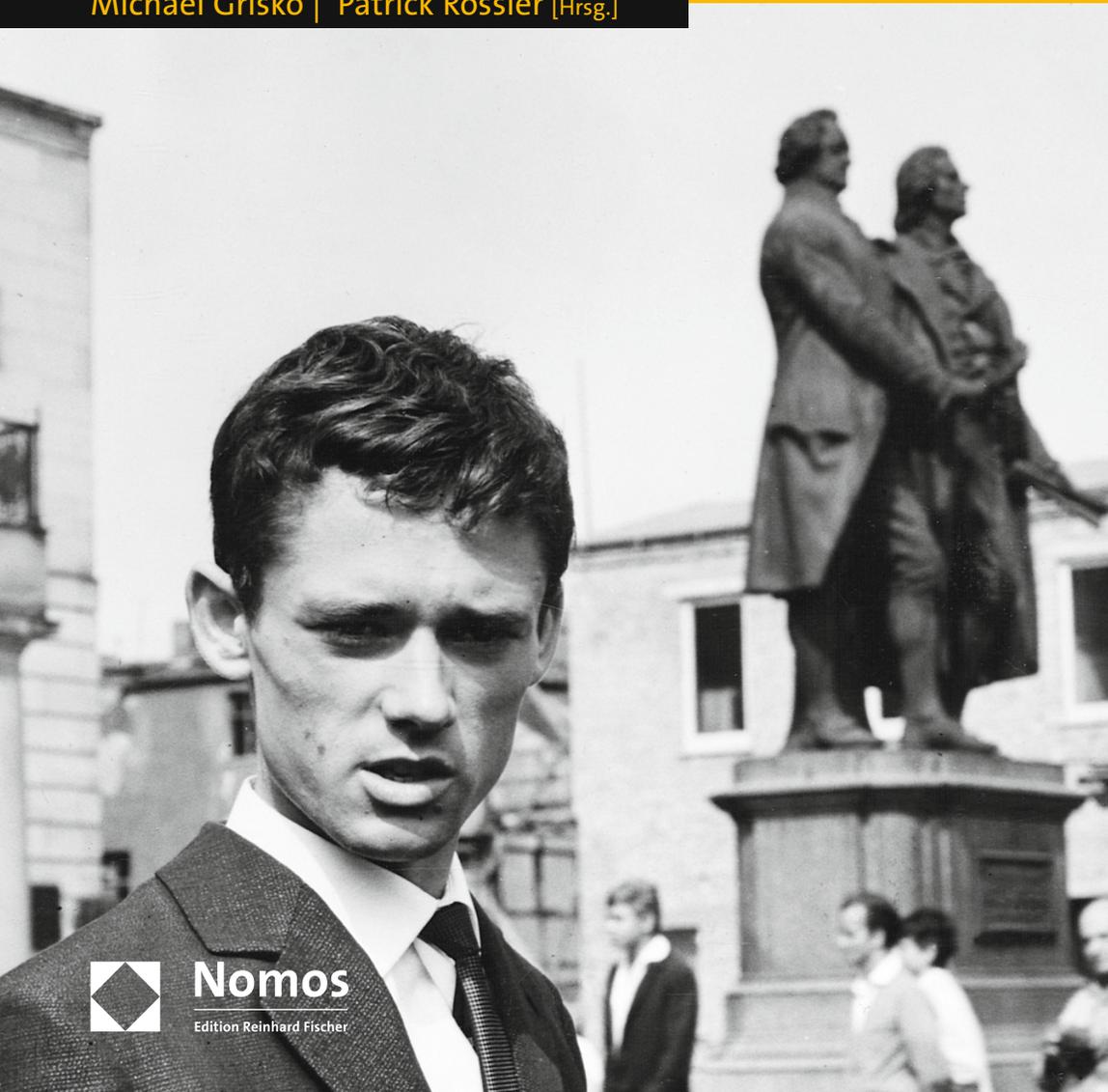


DEFA in Thüringen

Staatliche Filmproduktion zwischen gesellschaftlichem Auftrag und regionaler Topographie

Michael Grisko | Patrick Rössler [Hrsg.]



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 76

Michael Grisko | Patrick Rössler [Hrsg.]

DEFA in Thüringen

Staatliche Filmproduktion zwischen gesellschaftlichem Auftrag und regionaler Topographie



Nomos

Edition Reinhard Fischer

© Titelbild: DEFA-Stiftung, Szenenfoto aus „Denk bloß nicht, ich heule“ © Kurt Schütt

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

ISBN 978-3-8487-4148-9 (Print)

ISBN 978-3-8452-8368-5 (ePDF)

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

1. Auflage 2018

© Nomos Verlagsgesellschaft/Edition Reinhard Fischer, Baden-Baden 2018. Gedruckt in Deutschland. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

| | |
|--|---|
| DEFA in Thüringen. Statt einer Einleitung <i>Michael Grisko</i> | 7 |
|--|---|

Topographien

| | |
|---|----|
| Klassik als Kulisse im Schaufenster des Sozialismus? Zum Bild Goethes und Weimars in <i>Lotte in Weimar</i> und der Kulturpolitik der SED | 19 |
| <i>Jens Riederer</i> | |

| | |
|--|----|
| Filmische Denkmale. Buchenwald im DEFA-Film <i>Anne Barnert</i> | 51 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| Pößneck: Das Hollywood des Ostens oder Babelsberg in Thüringen <i>Julia Dünkel</i> | 67 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| Thüringer Liebesgeschichten zwischen Stadt und Land – <i>Die sieben Affären der Doña Juanita</i> (1973) und <i>Romeo und Julia auf dem Dorfe</i> (1984) | 85 |
| <i>Anett Werner-Burgmann</i> | |

| | |
|--|-----|
| <i>Weimar, du wunderbare.</i> Ein Weimar-Porträt von Egon Günther <i>Dorett Molitor</i> | 101 |
|--|-----|

Themen

| | |
|---|-----|
| Zwischen Argentinien und der Wartburg. <i>Rivalen am Steuer</i> (1957) – ein populäres Automärchen aus Eisenach <i>Michael Grisko</i> | 113 |
|---|-----|

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Durch Thüringen mit schwerem Gepäck. Roland Gräfs <i>Fariaho</i> ...! (1983) <i>Wieland Koch</i> | 141 |
|--|-----|

Akteure

| | |
|--|-----|
| Ein Thüringer: der Wochenschau-Kameramann Albert Ammer <i>Günter Agde</i> | 159 |
|--|-----|

Strukturen

| | |
|---|-----|
| Im Dienste des Fortschritts – Modernisierungen des DEFA- Wirtschaftsfilms am Beispiel von Carl Zeiss Jena <i>Ralf Forster</i> | 171 |
| Wie der Film in die Thüringer Kinos kam... <i>Patrick Rössler</i> | 189 |
| Autorinnen und Autoren des Bandes | 213 |
| Abbildungsnachweis | 215 |

DEFA in Thüringen. Statt einer Einleitung¹

Michael Grisko

Die Filmgeschichte ist seit ihren Anfängen von Internationalität geprägt. Die im späten 19. Jahrhundert an verschiedenen Orten fast gleichzeitig entwickelte Technik führte zu einer Produktion, die aufgrund ihrer kommerziellen Basis, der Notwendigkeit zur Rentabilität, den mit dem neuen Medium verbundenen Profiten und aufgrund der etablierten Vertriebswege sowie der vorhandenen kommunikativen Vernetzung der Branche immer im dynamischen Spannungsfeld internationaler Parameter voranschritt. Determiniert wurden die Inhalte und Dramaturgien der Filme von den Rezeptions-, also Sehgewohnheiten eines Kulturkreises, und den ggf. national erlassenen rechtlichen Rahmenbedingungen der Filmproduktion und -aufführung (Zensur).

Diese Konzentration auf einen Kulturkreis, der sowohl Personen und damit Stars als auch Geschichten und Dramaturgien hervorbringen kann, führt zu einem abgegrenzten, jedoch in der Regel nicht vollständig abgeschotteten Markt. Ebenfalls können politische Maßnahmen (wie etwa über Zoll geregelte Einfuhrbeschränkungen oder auch Zulassungsverbote von Produkten mit bestimmter nationaler Herkunft oder thematischer Ausrichtung) zu einem im Sinne nationaler Ordnungspolitiken regulierten Markt führen. Gezielt auf Filminhalte und die Entwicklung einer nationalen Filmproduktion Einfluss nehmen kann der Staat zudem über die finanzielle Förderung und die Erleichterung produktionstechnischer Rahmenbedingungen. Diese Form protektionistischer Politik muss im Zeitalter der digitalen Verfügbarkeit von Bewegtbildinhalten aber auch die Kontrolle der

¹ Die Beiträge dieses Bandes basieren im Wesentlichen auf den überarbeiteten Vorträgen, die im Rahmen der öffentlichen Ringvorlesung „DEFA in Thüringen“ vom 25. Oktober 2016 bis 31. Januar 2017 an der Universität Erfurt gehalten wurden. Die Beiträge von Dorett Molitor und Annett Werner-Burgmann wurden ergänzt. Unterstützt wurde die Reihe und die Drucklegung des Bandes dankenswerterweise von der Thüringer Staatskanzlei, der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, der Sparkasse Mittelthüringen und der DEFA-Stiftung.

Zugänge über Plattformen und weitere digitale Verbreitungswege umfassen.

Gleichwohl kann es im Rahmen dieser globalen, durch Festivals, internationale Stars und den zunehmenden Druck der Refinanzierung von millionenschweren Großproduktionen forcierten Sichtweise auch eine Mikro-perspektive geben, die die Besonderheit einzelner Kulturlandschaften und deren herausragende Bedeutung etwa für die Entwicklung der Kinematographie in den Blick nimmt. Heuristisch kann diese regionale Perspektive jedoch nicht ohne die Makroperspektive gedacht werden. Beobachtbar sind so Spezifika, die weniger durch die zufällige Geburt eines späteren Filmstars bestimmt werden. Vielmehr können zu diesen beobachtbaren und in ihrer Genese darstellbaren Besonderheiten die Entwicklung einzelner Produktionsstandorte und -firmen, herausragende Kinos etwa als Erst-aufführungsstätten, die Etablierung und Entwicklung maßstabsetzender Festivals, die Ansiedelung prägender Archivierungs- und Ausbildungsstätten und nicht zuletzt die Verfügbarkeit stil- bzw. genre- und produktions-prägender Locations gesehen werden – wobei Verfügbarkeit und Bedeutung in der Realisation unterschieden werden müssen.

Der vorliegende Band versteht sich in diesem Sinne einerseits als ein Baustein zur Geschichte der DEFA², andererseits auch als ein Beitrag zur Mentalitätsgeschichte Thüringens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Konsequenterweise angewendet auf das Untersuchungsfeld „DEFA in Thüringen“ müssen zunächst historische und regionale Grenzen mitgedacht werden, die sowohl durch die Gründung und Abwicklung der DEFA als auch durch die territorialen Grenzen Thüringens in der Zeit der DDR bestimmt werden. Insofern spielt Thüringen als ‚Bundesland‘ für die Produktion keine Rolle – die Bezirke Erfurt, Gera und Suhl jedoch schon.

Obwohl bereits im Jahr 1946, also drei Jahre vor der Gründung der DDR, als Sowjetische Aktiengesellschaft formiert, ist die institutionelle Genese der DEFA und deren ästhetische Produktion nicht ohne die politische Entwicklung in der Deutschen Demokratischen Republik zu denken.

2 Auf eine eingehende Diskussion der Forschungsliteratur zur allgemeinen Geschichte der DEFA wird im Folgenden verzichtet. Vgl. dazu u.a.: Ralf Schenk (Red.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*. DEFA-Spielfilme 1946–1992; Berlin, 1992; Günter Jordan/Ralf Schenk (Hg.): *Schwarzweiß und in Farbe*. Defa-Dokumentarfilme 1946–1992; Berlin, 1996, und Ralf Schenk/Sabine Scholze (Red.): *Die Trick-Fabrik*. DEFA-Animationsfilme 1955–1990; Berlin, 2003 sowie die Angaben auf der Homepage der DEFA-Stiftung.

Die Filmherstellung wurde vom Drehbuch bis zur Freigabe für das Kino und der Vertrieb zu allen Zeiten (wenn auch zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich intensiv) staatlich kontrolliert. Die Filme standen vor allem im ‚Wettbewerb‘ mit den Produktionen der sozialistischen Bruderländer auf Festivals und Kinoprogramm. Gleichwohl gab es immer auch eine internationale Perspektive, die u.a. im Kino und später auch im Fernsehen durch den Austausch über Festivals, Fachzeitschriften und ausgewählte westliche Film- und Fernsehproduktionen präsent war.

Die Produktion der DEFA war konzentriert auf Berlin-Babelsberg. Als Reaktion auf die seit 1933 weitgehend verstaatlichte, ideologisch zentral gesteuerte und instrumentalisierte Film-, aber auch Rundfunk- und Fernsehproduktion, die eine inhaltliche Zensur und Kontrolle der Beschäftigung vorsah und die von vielen als Ursache und Basis der nationalsozialistischen Machthaber gesehen wurde, wird nach dem 2. Weltkrieg, jedenfalls beim Film, in den drei westlichen Besatzungszonen ein nach privat- und marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten funktionierendes, dezentral organisiertes System gesucht, gefunden und aufgebaut. In der Sowjetischen Besatzungszone entschieden sich die Machthaber für eine Überführung der Filmproduktion und -distribution (Verleih und Präsentation) in die Hände des Staates. Nur wenige private Unternehmen, meist für spezielle Dokumentarformen, überlebten diesen Prozess. Auch das staatliche Unternehmen DEFA durchläuft einen institutionellen Wandel: So wurde die am 17. Mai 1946 gegründete DEFA am 11. November 1947 in eine deutsch-sowjetische Aktiengesellschaft mit Sitz in Potsdam-Babelsberg umgewandelt. Ab Oktober 1952 nahm die DEFA ihre Funktion in unterschiedlichen Volkseigenen Betrieben (VEB) wahr, die sich nun ausdifferenzierenden Aufgaben – von der Produktion, der Vertrieb, der Archivierung und der Synchronisierung von Spiel-, Dokumentar-, Trickfilmen – zuwandten. So entstanden das *VEB DEFA-Studio für Spielfilme* (einschließlich eines *VEB DEFA-Studios für Kinderfilme*), das *VEB DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme* (1969 mit dem populärwissenschaftlichen Studio zum *VEB DEFA-Studio für Kurzfilme* vereinigt), das *VEB DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme*, das *VEB DEFA-Studio für Trickfilme* (ab 1955), die *DEFA Gruppe Siebenundsechzig* (ab 1967) und das *Studio Heynowski & Scheunemann* (ab 1968). Keines dieser Studios lag in Thüringen. Die Produktionen wurden bis auf das in Dresden angesiedelte Trickfilmstudio zentral aus Potsdam-Babelsberg gesteuert. Auch die von unterschiedlichen staatlichen Stellen wahrgenommene Kontrolle erfolgte zentral aus Berlin. Die Hauptstadt war also zusam-

men mit Potsdam der Produktions- und Kontrollnukleus der DDR-Filmproduktion.

Gleichwohl haben von den zwischen 1946 und 1992 entstandenen rund 700 Spiel-, 450 Kurz-, 950 Animations- und 2000 Dokumentarfilmen – folgt man dem Filmhistoriker Ralf Schenk – vermutlich rund 900 Filme mit Thüringen zu tun³, wobei dies thematische, personelle und topographische Zusammenhänge sein können.

Bestimmt wurde die Produktion nicht nur durch materielle Größen wie die Verfügbarkeit von Valuta, Filmmaterial, Schauspielern und Benzin, sondern auch und vor allem durch die kulturpolitische Implementierung und thematische Instrumentalisierung der DEFA, die inhaltliche und ästhetische Konsequenzen hatte. Neben der Abgrenzung von den primär auf Unterhaltung zielenden Westmedien, die aufgrund ihres Publikumserfolges dennoch immer Maßstab und Folie waren, sollte die DEFA-Produktion auch einen Beitrag zur sozialistischen Persönlichkeits- und Gesellschaftsentwicklung leisten und die zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich virulenten, von der Politik und den staatlichen Massenorganisationen vertretenen Themen in Filmen spiegeln. Dazu gehörten u.a. die Bereiche ‚Literarisches Erbe‘, ‚revolutionäre Arbeiterbewegung‘, ‚Aufbau und Festigung der sozialistischen Gesellschaft‘, ‚geschichtliche Grundlagen der DDR‘ und ‚Antifaschistisches Erbe‘. Anlässe boten Jubiläen und Jahrestage geschichtlicher Ereignisse und – über den biografischen Film – Personen des politischen Interesses, aber nicht zuletzt auch kurz- und mittelfristige innen- und außenpolitische Strategien. In den historischen Phasen ‚Neubeginn und Aufbruch‘ (1946–1949), ‚Etablierung, Stabilisierung und Krise‘ (1950–1961), ‚Hoffnungsvoller‘ (1961–1965), ‚Stagnation und neuer Realismus‘ (1966–1980) und ‚Stagnation und Abwicklung‘ (1981–1992) spiegeln sich gesamtgesellschaftliche Entwicklungen, damit zusammenhängende ästhetische Debatten, aber auch personale, regionale und mediale Sonderwege.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes versuchen eine erste Bestandsaufnahme des Themenraums „DEFA in Thüringen“.⁴ Sie haben nicht den

3 In Thüringen drehte die DEFA 900 Filme. Wolfgang Suckert im Gespräch mit Ralf Schenk. <http://www.thueringer-allgemeine.de/web/zgt/kultur/detail/-/specific/In-Thueringen-drehte-die-Defa-900-Filme-1073030583> (Abgerufen am 27.10.2017.).

4 Auch im Unterschied zum ‚Medienland Thüringen‘ das zeitlich, medial und nicht zuletzt institutionell einen umfassenderen Anspruch hat. Vgl. dazu: *Heimat Thüringen*. Schwerpunkt Medienland Thüringen, 19. Jahrgang 2012, Heft 1.

Anspruch, alle Personen, Produktionen oder Projekte im Sinne einer vollständigen Katalogisierung bzw. einer topografischen, thematischen und temporalen Bestandsaufnahme zu erfassen. Hierzu müssten nicht nur alle fiktionalen Filme mit Blick auf eine mögliche personelle, thematische oder produktionstechnische Verbindung zu Thüringen gesichtet werden. Außerdem müsste dazu eine noch in den Kinderschuhen steckende regionale Kinogeschichte von der Privatisierung bis zur Verstaatlichung mit Blick auf Kinos und deren Bedeutung etwa im Rahmen der Platzierung von Kopien oder der Ausbildung subkultureller Strömungen noch detaillierter erkundet werden. Dies gilt ebenso für die Festivals, wie etwa das am 02.09.1979 in Gera initiierte *Kindermedienfestival Goldener Spatz*.⁵ Gleichzeitig müsste die Frage gestellt werden, welche Rolle die seit dem 25.07.1952 in Nachfolge zum Land Thüringen entstandenen Bezirke Erfurt, Gera und Suhl etwa im Rahmen der Vergabe und Durchführung der „Tage des sozialistischen Films“ (Erfurt 1976), der „Arbeiterfestspiele“ (Suhl 1978), der Durchführung zentraler Konferenzen im Lichtspielwesen (Zentrale Theaterleiterkonferenz des Lichtspielwesens 1984, Gera) oder der nationalen „Eröffnung des Kinosommers“ (in Suhl, 27.05.1988) gespielt haben. Von wem wurden diese Großereignisse nach welchen Kriterien vergeben? Auch die in der DDR noch sehr starke Landfilmbewegung wäre in diesem Kontext einer genaueren Betrachtung zu unterziehen sein. Dies gilt ebenso für die Bedeutung der Publizistik, hier besonders für die Rolle der Tageszeitungen. Hinzu kommt auch die private Filmproduktion, für die erste Untersuchungen vorliegen.

Gleichwohl wird deutlich, dass die eingangs als gesellschaftlich relevant markierten Themenbereiche auch in der Filmproduktion ihren Niederschlag finden und hier behandelt werden. Dabei ist die Zuordnung zu einem Themengebiet in der Regel nur eine heuristische. Ebenso finden sich Untersuchungen zu bestimmten Topographien, wie etwa Weimar und Pöbneck.

Mit seinen Ausführungen zu dem in Gera geborenen Kameramann Albert Ammer (1916–1991) rekapituliert *Günter Agde* eine kurze Periode der Nachkriegsfilmgeschichte in Thüringen. In seinen Beschreibungen wird ein Stück der langjährigen Geschichte des Dokumentarfilms der DEFA lebendig. Er verweist auf die 1946 erfolgte Gründung der Wochen-

5 Margret Albers: Der Goldene Spatz: Kinder im Mittelpunkt; in: *Heimat Thüringen. Schwerpunkt Medienland Thüringen*“, 19. Jahrgang 2012, Heft 1, S. 25–26.

schau *Der Augenzeuge* und zeigt in seinen in knappen und präzisen film-ästhetischen Analysen die Kontinuitäten von UFA-Kriegsberichterstattung und DEFA-Wochenschau. Die von ihm ausgewählten, z.T. unveröffentlichten Filmsujets geben einen plastischen Einblick in die Themen und die von Stringenz und Rationalität geprägte Arbeitsweise Ammers. Es finden sich zudem Hinweise auf ein später (aus bislang nicht bekannten Gründen) aufgelöstes DEFA-Regionalstudio in Thüringen, zu dem weitere Forschungen noch ausstehen. Die weitere, von den Ereignissen am 17. Juni 1953 beeinflusste Biografie, die Ammer zwingt, in den Westen zu gehen, verdeutlicht die damalige politische Dynamik und gibt einen Einblick in die brisante und von gesellschaftlichen Spannungen bestimmte Zeit.

Ebenfalls dem Dokumentarfilm wendet sich *Ralf Forster* zu. Am Beispiel des 1964 produzierten Films *Im Dienste des Fortschritts* beleuchtet er die Tradition des Industrie- und Werbefilms in der DDR und erörtert die ästhetischen, industrie- und filmgeschichtlichen Besonderheiten dieser Produktion. Der von Manfred Gußmann gedrehte schwarz/weiß-Film war ein DEFA-Prestigeprojekt für den Thüringer Vorzeigebetrieb Carl Zeiss Jena.⁶ Basierend auf den Traditionen des neusachlichen Dokumentarfilms der 1920er Jahre markiert der Film einen Wechsel im Marketingkonzept von Carl Zeiss: Nicht die Produktion, sondern vielmehr die technischen Vorzüge des – ästhetisch ansprechend vorgeführten – Produktes standen im Vordergrund dieses aufwändig produzierten Films, mit dem sich die DEFA neue Auftraggeber erschließen wollte.

Im Mittelpunkt des Spielfilms *Rivalen am Steuer* (1957) steht ebenfalls ein Produkt regionaler Industrie.⁷ *Michael Grisko* zeigt am Beispiel dieses in Eisenach, Weimar und Argentinien spielenden Films das Dilemma der Filmproduzenten bei Gegenwartsfilmen. Einerseits war man versucht, dem

6 Vgl. zu Carl Zeiss Jena im Spielfilm. Almuth Wermer: Eine Stiftung! Die Geschichte des Unternehmens CARL ZEISS JENA; in: *Heimat Thüringen*. Schwerpunkt Medienland Thüringen“, 19. Jahrgang 2012, Heft 1, S. 16–17 und Michael Grisko: Deutsche Geschichte als Familiensaga. Wengler & Söhne – Eine Legende (1986/1987); in: Grisko, Michael (Hg.): *Die Zeit, die Welt und das ich*. Zum filmischen Werk von Rainer Simon. Berlin 2016, S. 168–180.

7 Vgl. zu weiteren Kapitel Thüringer Industriekultur etwa zur *Wismut* die Beiträge: Michael Grisko: Die Entdeckung der Sonne auf Leinwand und Bildschirm; in: *Heimat Thüringen*. Schwerpunkt Industriekultur“, 22. Jahrgang 2015, Heft 1/2, S. 17-20 und ders.: Mit der unverbesserlichen Barbara und der DEFA in die Textilindustrie im südthüringischen Eichsfeld; in: *Heimat Thüringen*. Schwerpunkt Industriekultur“, 24. Jahrgang 2018, Heft 1 S. 24–26.

Publikum auch unterhaltsame Formate, vor dem Mauerbau durchaus mit internationaler Weltläufigkeit, anzubieten; andererseits sollte eine thematische Abgrenzung zum Westen, zu dessen Lebensstil und dessen Filmästhetik erfolgen, was dann gelegentlich doch in eine didaktische Eindeutigkeit (nebst Bekenntnis zum positiven Helden und vorbildlichen Leben) mündete. Der Film verbindet biografische Elemente des nach 1945 bewusst in den Osten gegangenen Rennfahrers Manfred von Brauchitsch mit der Geschichte der Eisenacher Motorenwerke, insbesondere deren Rennsporttraditionen und dem Neuanfang nach dem 2. Weltkrieg. Industrie- und Gesellschaftsgeschichte, Sportfilm und Biografie zeigen, symbolisiert am Mythos (Renn-) Auto, ein Stück Ost-Deutscher Identität und ein gesellschaftliches Lehrstück im Schatten der Wartburg. Es ist gleichzeitig ein Spiegel des DEFA-Films der 1950er-Jahre – zwischen UFA-Tradition, Unterhaltungskino und sozialistischer Erziehung.



Abb. 1: Eine Szene aus Die Flucht mit Armin Müller-Stahl in Erfurt.

Neben Eisenach, Jena und Erfurt war es vor allem die Stadt Weimar, die eine zentrale Rolle in der Filmproduktion der DEFA spielte. Einerseits Produktions- und Bewahrungsort des literarischen Erbes von Aufklärung, Klassik und Romantik, andererseits Ort des nationalsozialistischen Grauens und Begründungsort des ‚antifaschistischen Erbes‘ der DDR. Während sich *Jens Riederer* auf die Rezeption der Weimarer Klassik am Beispiel der Thomas-Mann-Adaption *Lotte in Weimar* (1976) konzentriert und dabei den Wandel in der Kulturerbe-Politik der DDR und dessen Konsequenzen für Weimar herausarbeiten kann, zeigt *Anne Barnert* die ebenfalls dynamische Aneignung und Instrumentalisierung der Inszenierung Buchenwalds als Ort eines antifaschistischen Gründungsmythos. Auch die Konsequenzen für die große gesellschaftliche Erzählung werden deutlich. Mit den Filmen *Schritt für Schritt* (1960), *Denk bloß ich nicht heule* (1965/1990) und *Zeit zu leben* (1969) eröffnet sie nicht nur den Blick auf ein bewegtes Jahrzehnt DDR-(Film-)Geschichte, sondern auch auf die unterschiedlichen Ausprägungen des DDR-Filmgenres ‚Antifaschistischer Film‘.

Anett Werner-Burgmann beantwortet im Rahmen ihres Beitrags ‚Thüringer Liebesgeschichte zwischen Stadt und Land‘ am Beispiel der Produktionen *Die sieben Affären der Dona Juanita* (1973) und *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1984) konkret die Frage, welche Wirkung Filmräume entfalten. Wie setzen Filmemacher Originalschauplätze ein? Welche Rolle spielen sie? Diese sehr präzise Arbeit am Film verdeutlicht die enge Verbindung von Inhalt und Bild, von Aussage und Ikonografie bei professioneller Umsetzung.

Mit *Fariaho* (1983) zeigt *Wieland Koch* einen Zeitenwechsel in der geschichtlichen Auseinandersetzung mit dem Widerstand im Nationalsozialismus und der Aufarbeitung nach dem 2. Weltkrieg auf. Der 1934 in Meuselbach geborene und 2017 gestorbene Kameramann, Regisseur und Fotograf Roland Gräf drehte an verschiedenen Orten im Saale-Holzland-Kreis ein DDR-Road-Movie der eigenen Art. Gräf skizziert eine andere Erzählung des Themas ‚Vergangenheitsbewältigung‘ und rüttelt am Gründungsmythos Buchenwald der DDR. Er thematisiert das auch in der DDR mythisch überformte Verhältnis von Kunst und Leben und stellt die Frage nach der Verständigung zwischen den Generationen neu. In den 1980er-Jahren gehört dieser Film zu den Ausnahmeproduktionen der DEFA – zusammen mit den Produktionen von Rainer Simon, der am Beispiel der Geschichte der Carl Zeiss Werke und zweier Familien in drei Generationen

(*Wengler und Söhne. Eine Legende*, 1987) eine grundsätzlich neue Perspektive auf die Geschichte von 1871 bis 1945 formulierte.

Die Besonderheit eines Thüringer Filmortes führt *Julia Dünkel* in ihrem Beitrag über Pößneck als das ‚Hollywood des Ostens‘ vor Augen. Genau so zeigt ihr Film- und Fernsehproduktionen berücksichtigender Beitrag exemplarisch die unterschiedlichen Funktionalisierungen einer Region bzw. der in ihr angesiedelten Gebäude und vorfindbaren Topografien und Geschichten, auch jenseits historischer und gesellschaftlicher Bedeutsamkeit. Sie verdeutlicht den Montage- und Behauptungscharakter des Films, der Plätze – ungeachtet einer jeweils möglichen Erkennbarkeit – verbindet und sie neu verortet, ihnen eine fiktionalisierte Bedeutung zuweist. Gleichwohl öffnet sie aber auch den Blick für die Möglichkeiten, Filme und deren Produktion produktiv in die eigene Stadtgeschichtsschreibung einzubinden und somit aus der filmischen Vergangenheit ein Stück Identität in der Gegenwart zu gewinnen: Kulturelle Erzeugnisse und deren produktive Rezeption als Teil eines modernen Stadtmarketings.

Dass sich nationale und regionale Kinogeschichte bedingen, verdeutlicht auch der Beitrag von *Patrick Rössler* zur Filmpublizistik der DDR. Seine Ausführungen eröffnen einen Einblick in die Vielfalt der gedruckten Kommunikationsmedien für den Film. Auch wenn das Kino nicht unter dem Druck der Refinanzierung durch Eintrittsgelder stand, galt der Zuschauerzuspruch (neben der durch die politischen Gremien zugeschriebenen Bedeutsamkeit des Themas im Rahmen gesellschaftlicher Prozesse) doch auch als Indikator, nicht nur für die Beliebtheit der Kinoproduktion der DDR insgesamt. Auch wenn es offiziell keine Stars gab, waren die Eintrittszahlen natürlich wichtig – als Gradmesser für die Wichtigkeit eines Regisseurs oder eines Schauspielers, und damit für dessen Bezahlung und seine finanziellen und thematischen Freiheiten im Beruf. Insofern war Kinowerbung wichtig und wurde von dem *Progress*-Filmverleih professionell, intensiv und differenziert betrieben.

Auch wenn die differenzierte Behandlung herausragender Kinokünstlerinnen und Kinokünstler – vom Kameramann/-frau bis zum Schauspieler/zur Schauspielerin und die weiter oben angedeuteten Überlegungen zur Kino- und Festivalkultur, zur Publizistik und zur Landfilmbeziehung, ebenso wie thüringenspezifische Themen wie etwa ‚Grenz- und Fluchtgeschichten‘ und die besonders auf die regionalen Spezifika abhebenden Dokumentarfilme ausgeklammert sind, gilt es mit Blick auf die Fragestellung ‚DEFA in Thüringen‘ festzuhalten: Thüringen ist einerseits ein regionaler Spiegel der nationalen DDR-Filmgeschichte (bzw. deren

Michael Grisko

ganz basaler Bestandteil), und stellt andererseits zentrale Orte und Topographien für die DEFA-Filmgeschichte zur Verfügung, was erst für deren spezifische Ausprägung sorgt.

Topographien

Klassik als Kulisse im Schaufenster des Sozialismus? Zum Bild Goethes und Weimars in *Lotte in Weimar* und der Kulturpolitik der SED

Jens Riederer

1. Zur Rolle Weimars in der SED-Kulturpolitik der 1970er Jahre

In seinen Memoiren erinnerte sich Rolf Ludwig (1925–2000), der in der DDR als ein ‚Erzkomödiant‘ und eine Art Volksschauspieler galt, an seine Rolle des Kellners Mager in dem Film *Lotte in Weimar* (1975), die viele für eine seiner Besten halten und auch für eine der besten Rollen in dem Film selbst. Ludwig pries die Dreharbeiten in der Rückschau: „Frauenplan, Goethehaus, wunderbare Kulisse“¹.

Dreharbeiten für einen Spielfilm im sorgsam gehüteten Goethehaus und dann Goethes berühmtes Wohnhaus nur als Kulisse? In der Tat bedurfte es zum Drehen in diesem ‚Nationalheiligtum‘ einer Sondererlaubnis, die für die DEFA wohl nur zwei Mal erteilt worden ist: für den Film *Denk bloß nicht ich heule* (1965) von Frank Vogel (1929–1999) und im Herbst 1974 eben für die Verfilmung des Romans *Lotte in Weimar* von Thomas Mann in der Regie von Egon Günther (1927–2017).² Diese ausnahmsweisen Drehgenehmigungen betrafen nicht zufällig zwei zentrale Mythen, aus denen der DDR-Staat seine Entstehung und Existenz ableitete. Erstens seinen ‚antifaschistischen Gründungsmythos‘, also Antifaschismus als Legitimation für die Schaffung eines neuen, besseren Deutschlands, sowie zugleich seinen ‚humanistischen Zukunftsmythos‘ als einzig legitimer Erbe und ‚Vollstrecker‘ der humanistischen Ideale der Weimarer Klassik.³

1 Ludwig, Rolf: *Nüchtern betrachtet*. Erinnerungen eines Volksschauspielers, aufgeschrieben von Gabriele Stave, ergänzt durch Erinnerungen von Gisela Ludwig; Berlin: Das neue Berlin, 2015 (3. Aufl.), S. 287.

2 Vgl. Breithaupt, Christiane / Dietrich, Andrea: *Drehort: Weimar*; Weimar: Verlag der Bauhaus Universität Weimar, 2007, S. 6 ff.

3 Vgl. Overesch, Manfred: Buchenwald und die DDR oder Die Suche nach Selbstlegitimation; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995, S. 265 ff.; sowie Dietrich, Gert: ‚Die Goethepächter‘. Klassikmythos in der Politik der SED, in: Ehrlich, Lo-

Nach allgemeiner Überzeugung spiegelt die Kleinstadt Weimar die Extreme deutscher Geschichte. Einerseits ‚Stadt der Weimarer Klassik‘ um 1800, wie auch Geburtsstätte des Staatlichen Bauhauses und der Weimarer Republik im Jahr 1919, und andererseits zugleich Ort einer frühen NS-Herrschaft schon 1930 und des nahen KZ-Buchenwald seit 1937.⁴ Mit diesem Beieinander von höchster Blüte an Kultur sowie an Unkultur tiefer Barbarei am selben Ort symbolisiere Weimar die Tragödie der deutschen Nation.⁵ Damit wird der Stadt eine besondere Verantwortung der Geschichtsaufarbeitung zugesprochen, die indes nicht allein geschichtspolitisch zu leisten ist, sondern ebenso auf künstlerischem Gebiet ausgetragen werden muss.⁶ An diesem Aufarbeitungsprozess war die *Deutsche Film AG* (DEFA) als staatliche Filmfabrik der DDR von Beginn an prominent und substantziell beteiligt.⁷

Diese Zuschreibungen an Weimar unterlagen Veränderungen – oder besser Verschiebungen – zwischen den beiden Polen Klassik und Buchenwald, die sich wohl zumindest in der touristischen Wahrnehmung nach und nach etwas verselbständigt hatten.⁸ Eine gegenüber den 1950/60er Jahren stärkere Akzentuierung der ‚Klassikerstätten‘ fand 1975 Ausdruck in einer Neuorganisierung der ‚Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten

thar / Mai, Gunther (Hrsg.), *Weimarer Klassik in der Ära Ulbricht*; Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2001, S. 152–174.

4 Vgl. beispielhaft Günther, Gitta / Wallraf, Lothar (Hrsg.), *Geschichte der Stadt Weimar*; Weimar: Verlag Hermann Böhlhaus Nachf., 1976, S. XIV (Einleitung); dazu Merseburger, Peter: *Mythos Weimar. Zwischen Geist und Macht* (1998); München: Beck Verlag, 2013, S. 10; auch Steinfeld, Thomas: *Weimar. Mit Fotografien von Barbara Klemm* (1998); München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003, S. 256 f.

5 Vgl. z.B. Seemann, Anette: *Weimar. Eine Kulturgeschichte*; München: Beck Verlag, 2012, S. 10.

6 Vgl. Schmidt, Rüdiger: Sieger der Geschichte? Antifaschismus im ‚anderen‘ Deutschland; in: Großböting, Thomas (Hrsg.), *Friedensstaat, Leseland, Sportnation? DDR-Legenden auf dem Prüfstand*, Berlin: Christoph Links Verlag, 2009, S. 208–229.

7 Vgl. Schenk, Ralf (Red.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992*, hrsg. vom Filmmuseum Babelsberg; Berlin: Henschel Verlag, 1994, S. 9 ff.

8 Eine Trennung von Anbeginn an behauptet ohne einschlägige Quellen Knigge, Volkhard: Im Schatten des Ettersberges. Von den Schwierigkeiten der Vernunft – Unbefragte Tradition und Geschichtsbilder; in: Ders. / Baumann, Imanuel (Hrsg.), *„... mitten im deutschen Volke“*. Buchenwald, Weimar und die nationalsozialistische Volksgemeinschaft; Göttingen: Wallstein Verlag, 2008, S. 151–175.

der klassischen deutschen Literatur‘ (NFG).⁹ Das Statut definierte für die DDR das „kulturelle Erbe als einen unabdingbaren Bestandteil ihrer sozialistischen Nationalkultur“. Die NFG-Gründungsverordnung von 1953 hatten die Kulturstätten noch zum „Allgemeingut des deutschen Volkes“ erklärt, was nun nicht mehr gelten sollte.¹⁰ Nunmehr war es erklärte Absicht, das im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einem vermeintlichen Hort des bürgerlichen Humanismus stilisierte Weimar als einen sozialistischen Traditionsort vollständig zu vereinnahmen.¹¹ Durch kalendarischen Zufall bot sich im gleichen Jahr 1975 für die SED die Möglichkeit, ihre neue Erbe-Doktrin vor aller Welt zu demonstrieren. Unter dem Motto ‚Tausend Jahre Weimar‘ gedachte die Stadt ihrer urkundlichen Ersterwähnung (975), der Ankunft Goethes in ihren Mauern (1775) sowie schließlich der Befreiung des KZ Buchenwald wie auch der Stadt vom ‚Hitlerfaschismus‘ (1945). Anders als bei einem Stadtjubiläum zu erwarten, waren Initiative und Planung nicht von der Stadtverwaltung Weimar ausgegangen, sondern direkt vom Sekretariat des Zentralkomitees der SED.¹² Zur Umsetzung folgte ein Beschluss des Ministerrats vom 14. Juni 1974, wonach die 1000-Jahrfeier Weimars ein ganzes Jahr zu dauern habe und „zu einer Angelegenheit der ganzen Republik“ werden solle. Das Weimarer Stadtjubiläum wurde faktisch zu einem Staatsakt erhoben. Die Festrede behielt sich der neue Minister für Kultur Hans-Joachim Hoffmann vor, in der er Weimars Geschichte allein für die DDR beanspruchte:

„Wir betrachten 1000 Jahre Weimar nicht als Kampagne und nicht als eine mit Pomp konzipierte festliche Ehrung für Goethe und Schiller. [...] Wir wissen sehr wohl, daß Weimar während seiner tausendjährigen Geschichte nicht im Brennpunkt politischer Klassenkämpfe gestanden hat. Wir glauben aber,

9 Vgl. Statut der „Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar“ vom 01.07.1975, in: Lübke, Peter (Hrsg.), *Dokumente zur Kunst- Literatur- und Kulturpolitik der SED 1975–1980*; Stuttgart: Seewald Verlag, 1984, S. 85–88; die folgenden Zitate aus der Präambel, ebd., S. 85.

10 Vgl. Lehrke, Wilfried: Die NFG in den Jahren 1975-1981. Das Direktorat von Walter Dietze, in: Ehrlich, Lothar (Hrsg.), *„Forschen und Bilden“*. Die Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar 1953–1991; Köln, Weimar, Wien: Verlag Böhlau, 2005, S. 84–124, hierzu S. 90 ff.

11 Zu dieser Stilisierung vgl. W. Daniel Wilson: *Das Goethe-Tabu*. Protest und Menschenrechte im klassischen Weimar; München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S. 7 ff.

12 Vgl. zum ZK-Beschluss vom 24.4.1974, Stadtarchiv Weimar, 13/1650, unpag., dort auch der nachfolgend erwähnte Ministerratsbeschluss vom 14.06.1974.

daß die Entwicklung Weimars exemplarische Bedeutung hat für den Kampf der zwei Kulturen Deutschlands.“¹³

Dies entsprach genau dem mit Ende der ‚Ära Ulbricht‘ 1972 vollzogenen „erbepolitischen Kurswechsel“¹⁴, wonach Weimar mit seinen klassischen Dichterstätten nicht mehr ein aus historischer Überlieferung gemeinsam geteiltes deutsches Kulturerbe verkörperte, sondern nunmehr geradezu die Abgrenzung in angeblich zwei deutschen Nationen zu symbolisieren hatte.¹⁵

Gleichzeitig mit der neuen Erbpolitik fand ein damals viel diskutierter Paradigmawechsel in der Klassik-Rezeption statt. Danach verlor die Weimarer Klassik ihren kanonischen Status als Gipfelpunkt deutscher Literatur wie auch ihren dogmatischen Normstatus für die ‚Erziehung zu sozialistischen Persönlichkeiten‘.¹⁶ Angesichts eines nun differenzierteren Blicks auf die Vielfalt bürgerlicher Literatur (vor allem die bis dahin als ‚reaktionär‘ geschmähte ‚Romantik‘ fand zunehmend Akzeptanz) witterten Funktionäre sogleich die Gefahr, dass ‚bestimmte Kreise der BRD‘ subversiv Einfluss gewinnen könnten, um die Idee einer einheitlichen deutschen Kulturnation weiter aufrecht zu erhalten, zumal die Bundesrepublik in der Tat kulturpolitisch in diese Richtung wirkte.¹⁷ Dies erklärt, warum die von permanenter Destabilisierungsfurcht geplagte DDR-Führung Anfang der 1970er Jahren trotz einer Phase internationaler Entspannungspolitik glaubte, der immerwährende Klassenkampf habe sich von der politischen nur auf die kulturelle Ebene verschoben. In diesem vermeintlichen ‚Kulturkampf‘ war auch die Rolle Weimars als Klassikerstadt neu zu definieren, wie sie sich in dem neuen Statut der NFG 1975 ausdrückte. Aus der ‚Vollstreckerthese‘ der 1960er Jahre unter Ulbricht wurde unter Honecker eine ‚Stellvertreterthese‘: Weimar vertrat die DDR kulturell, wobei dies mehr außen- als innenpolitisch gemeint war. Weimar sollte nach außen als das ‚kulturelle Schaufenster des Sozialismus‘ wirken.

13 Stadtarchiv Weimar, 13/1650 (unpag.).

14 Lehrke: NFG, 2005 (wie Anm. 10), S. 94. .

15 Vgl. Naumann, Manfred: Das Erbe und die sozialistische Nationalkultur (Aufsatz März 1971); in: *Einheit* 3/1971, nach: Rüß, Gisela (Hrsg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971–1974*; Stuttgart: Seewald Verlag, 1976, S. 89–97.

16 Vgl. Lehrke, NFG 2005 (wie Anm. 10), S. 94 ff.

17 Vgl. Mai, Gunther: Sozialistische Nation und Nationalkultur; in: Ehrlich, Lothar / Ders. (Hrsg.), *Weimarer Klassik in der Ära Honecker*; Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2001, S. 29–76.