DENNIS BASALDELLA

EIN LEBEN FÜR DEN FILM

Der freie Filmhersteller Horst Klein und das Film- und Fernsehschaffen in der DDR

BÜCHNER

EIN LEBEN FÜR DEN FILM

Dennis Basaldella

EIN LEBEN FÜR DEN FILM

Der freie Filmhersteller Horst Klein und das Film- und Fernsehschaffen in der DDR

BÜCHNER-VERLAG
Wissenschaft und Kultur

Dennis Basaldella
Ein Leben für den Film
Der freie Filmhersteller Horst Klein
und das Film- und Fernsehschaffen in der DDR
ISBN (Print) 978-3-96317-220-5
ISBN (ePDF) 978-3-96317-755-2
Copyright © 2020 Büchner-Verlag eG, Marburg
Zugl.: Univ. Diss., Universität Hamburg 2019
Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg | rn
Bildnachweis Umschlag: Horst Klein (1952), Fotograf_in: unbekannt, Filmmuseum Potsdam, N008/2972. Möglicherweise hat Klein dieses Bild mit Selbstauslöser sogar selbst gemacht.

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über http://dnb.de abrufbar.

Die komplette Filmografie, in der alle nachweisbaren Filme von Klein aufgelistet sind, ist abrufbar unter folgendem Download-Link: https://www.buechner-verlag.de/wp/wp-content/uploads/2020/08/Komplette-Filmografie-Horst-Klein_Basaldella.pdf

www.buechner-verlag.de

Vorwort

Die vorliegende Publikation markiert das Ende einer fast vier Jahre dauernden Forschungsreise durch das Leben und Schaffen des privaten freien Filmherstellers Horst Klein. Dabei betritt die Dissertation – auf der diese Studie basiert – Neuland, denn die Forschung hat den alternativen Formen der Filmherstellung in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik und den sozialistischen Produktionssystemen im Allgemeinen, bisher wenig bis gar keine Beachtung geschenkt. Dies gilt auch für die hier diskutierte privatwirtschaftliche Filmherstellung, die neben den staatlichen Institutionen der DEFA und des Fernsehens einen beträchtlichen Teil der Film- und Fernsehproduktion in der DDR ausgemacht hat. Diese Arbeit baut auf die Forschung von Dr. Ralf Forster und Volker Petzold auf, die mit ihrem 2010 erschienenen Buch zu privaten Filmproduzenten in der DDR die bisher einzige Publikation zu diesem Thema veröffentlicht haben. Dabei geht dieses Buch einen Schritt weiter und befasst sich zum ersten Mal eingehend mit der Karriere und dem Schaffen einer dieser Akteure: Horst Klein.

Eine zentrale Quelle für die Erforschung und Diskussion der Arbeit von Klein ist dabei sein seit 1994 im Filmmuseum Potsdam überlieferter Nachlass, der in seinem Umfang für das nicht-staatliche Filmschaffen in der DDR einmalig ist. Zentrales Element dieses Nachlasses sind die Arbeitstagebücher, die nicht nur einen einmaligen Einblick in den Produktionsablauf von privatwirtschaftlicher Filmherstellung geben, sondern auch tiefe, vielfältige, seltene und teils sehr persönliche Einblicke in die 53-jährige Karriere dieses privaten freien Filmherstellers: eine Karriere, die darüber hinaus in ihrer Länge einmalig ist und zudem auch immer wieder wichtige Ereignisse der DDR-Geschichte streift.

Basierend auf den Ansätzen der *Gebrauchsfilmforschung* und der *Production Studies*, entwickelt die Arbeit somit eine Mikro-Perspektive auf das Schaffen und Wirken eines sehr produktiven und zugleich obsessiven Filme-

machers. Dabei legt sie keine Werk- oder Arbeitsbiographie an, sondern entwickelt eine neue Form einer Biographie des Arbeitens und Wirkens, die als Anleitung für weitere Forschung mit dieser Herangehensweise dienen kann.

Diese Forschungsreise, die hiermit an ihr Ziel gelangt, hat zuletzt auch manches dem Zufall zu verdanken. Denn hätte ich Anfang 2015 aus organisatorischen Gründen nicht mein ursprüngliches Dissertationsthema zum Reisefilm aufgeben müssen und hätten Dr. Ralf Forster und Matthias Struch vom Filmmuseum Potsdam mit mir nicht über das Werk von Horst Klein gesprochen, wäre diese Reise nie losgegangen und ich vermutlich nicht zu meinem bereits während des Masterstudiums verfolgten Forschungsschwerpunkt, dem nicht-staatlichen Film in der DDR, zurückgekehrt. Ich möchte daher an dieser Stelle meinen Dank an die Wegbegleiter und Wegbegleiterinnen dieser Reise aussprechen.

Allen voran möchte ich mich bei meinen beiden Betreuern, Prof. Dr. Thomas Weber (Universität Hamburg) und Prof. Dr. Ursula von Keitz (Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF) bedanken, die mich nicht nur während dieser Arbeit betreut haben, sondern durch die gemeinsamen Diskussionen mitgeholfen haben, die Arbeit dorthin zu bringen, wo sie heute ist. In diesem Zusammenhang auch ein Dank an die Universität Hamburg, die mir durch ihr Stipendium die Arbeit sehr erleichtert hat.

Ein weiteres Dankeschön gilt meinen Freunden und Verwandten, die mich während dieser letzten Jahre begleitet haben und mich entweder durch ihre motivierende Hilfe oder durch intensive Gespräche immer wieder unterstützt haben. Besonderer Dank gilt hier meinen Eltern, Heiderose und Giovanni Basaldella, die mich während meines ganzen Studiums und dieser Dissertation immer wieder in meinem Weg bestärkt und mir den Rücken freigehalten haben.

Ein Dank gilt auch den Institutionen und Archiven, die es mir ermöglicht haben, in ihren Beständen zu forschen.

Ich möchte mich hier bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Bundesarchivs und hier speziell bei Herrn Roland Foitzik für die immer wieder problemlose und produktive Zusammenarbeit bedanken. Gleiches gilt für die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Deutschen Rundfunkarchivs und hier besonders Herrn Dr. Jörg-Uwe Fischer.

Ein besonderer Dank gilt nicht zuletzt auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Sammlungen des Filmmuseums Potsdam, die mich auf vielfältige Art und Weise unterstützt haben, insbesondere Birgit Scholz, die es mir immer wieder ermöglicht hat, problemlos auf den Nachlass von Horst Klein zuzugreifen und damit zu arbeiten. Des Weiteren danke ich auch Dr. Ralf Forster, ohne dessen Anregung diese Arbeit wie erwähnt zum einen nicht zustande gekommen wäre und mit dem ich zum anderen in diesen Jahren auch immer wieder intensive Diskussionen zum Thema geführt habe.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort **5**

1 Thematische Einführung und Fragestellung **11**

1.1 Horst Klein als Fallbeispiel 17
1.2 Forschungsstand und Quellenlage 25
1.2.1 Forschungsstand 25
1.2.2 Quellenlage 31

2 Theorie und Methodik **61**

2.1 Gebrauchsfilme 62
2.2 Production Studies 71
2.3 Vorgehen und Analyseebenen 83

3 Horst Kleins Schaffen **91**

3.1 Vor der SBZ und der DDR (1936–1945) 91
3.2 In der SBZ und der DDR (1946–1990) 99
3.2.1 1946–1948: Festanstellung bei der DEFA (Kultur- und Lehrfilm) 100
3.2.2 1948–1952: Erste Schritte auf freischaffender Basis 116
3.2.3 1953–1957: Etablierung, erste Kontakte zum Fernsehen und Orientierung Richtung Westen 147
3.2.4 1958–1969: Dauerhafte Arbeit für den DFF, letzte Aufträge außerhalb des Fernsehens und private Veränderungen 182

3.2.5 1970–1975: Bei der Redaktion Telespiegel 257
3.2.6 1976–1990: Bei der Redaktion Berufe im Bild, Karriereende beim Fernsehen und letzte Auftragsarbeiten 277

4 Kleins Bedeutung für die Gebrauchsfilmproduktion der DDR 303

Abkürzungsverzeichnis 311

Personenregister 313

Film- und Sendungsregister 317

Filmografie 323

Abbildungsverzeichnis 327

Literaturverzeichnis 329

Archivgutverzeichnis 339

1 Thematische Einführung und Fragestellung

> »In drei Kartons aus säurefreiem Material, versehen mit der Registriernummer N 2/1998/789, verbirgt sich das Leben eines ›filmverrückten‹ Individualisten. Sie enthalten rund zwanzig eng beschriebene Tagebücher einer für die Nachwelt aufgezeichneten Lebensgeschichte, in der sich über sechzig Jahre politischer Alltag wie große Ereignisse deutscher Geschichte spiegeln. […]«[1]

Die Rede ist hier von den Tagebüchern[2] des 1994 verstorbenen Horst Klein (1920–1994), dem dienstältesten und bisher wenig beachteten ›privaten freien Filmhersteller‹ in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR). Fast alle von Kleins circa 891 non-fiktionalen Filmen[3], die er in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und der DDR realisiert hat, fallen dabei unter die Kategorie der Gebrauchsfilme[4], einem »[…] übergeordnete[n] Gattungsbegriff […] [der] heterogene filmische Formen [vereint], die sich nicht pri-

1 Schieber, Elke (2001): »Ich beschloss, mein Leben dem Film zu widmen: Horst Klein (1920–1994)«, S. 95.

2 Die Tagebücher und persönlichen Aufzeichnungen von Klein sind die einzigen Archivmaterialien, die im Folgenden mit den von ihm gewählten Titeln und daher in Anführungszeichen angegeben werden (vgl. hierzu auch das Archivgutverzeichnis).

3 Im Zuge der Recherche konnten nicht alle Filmtitel ausfindig gemacht werden. Aufgrund dessen wurde für die Filme, für die es daher keinen Titel gibt, ein Archivtitel vergeben, der anhand der soweit vorhandenen inhaltlichen Beschreibung in Kleins Tagebüchern erstellt wurde. Im Fließtext sind diese Filme bei der ersten Nennung mit (AvT) gekennzeichnet. Mit Sternchen (*) sind all die Filme markiert, bei denen der Titel nicht sicher überliefert ist. Letzter Punkt ist jedoch nur im Film- und Sendungsregister und in der Filmografie erwähnt.

4 Vgl. zur Verwendung dieses Begriffs u. a.: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e. V. (Hg.) (2005): »Gebrauchsfilm (1)« sowie Dies. (Hg.) (2006): »Gebrauchsfilm (2)«.

mär über inhaltliche oder ästhetische Merkmale der Filme selbst definieren, sondern über die Modalitäten ihrer *Verwendung*. […]«[5] [Hervorhebung im Original]. Im Gegensatz zur bisherigen Herangehensweise der Film- und Medienwissenschaft, die vor allem darauf basierte den Film aus dem Blickwinkel des künstlerischen und darstellerischen Modus zu betrachten, widmet sich die *Gebrauchsfilmforschung* dem Film aus der Sicht seiner Verwendungs- und Adressierungszusammenhänge heraus.[6] Eine wichtige Eigenschaft des Gebrauchsfilms ist dabei – und dies gilt besonders im Kontext dieser Arbeit –, dass er im Gegensatz zum ›künstlerischen‹ Film, der aus dem künstlerischen Impuls einer einzelnen Person entstanden ist, immer auch ein Auftragsfilm ist, mit dem ein bzw. eine AuftraggeberIn seine bzw. ihre Botschaft vermitteln will und dieser Auftrag somit eigentlich der Grund für die Existenz des Films ist.[7] Insofern ist die Auseinandersetzung mit Gebrauchsfilmen nicht vordergründig eine inhaltliche, sondern auch immer – so eine These an dieser Stelle – eine Auseinandersetzung mit alternativen Produktionskontexten und den damit zusammenhängenden Entstehungskontexten und AuftraggeberInnen.

Die Bandbreite der Filme, denen sich die *Gebrauchsfilmforschung* widmet, umfasst dabei filmische Formen wie den Werbe-, Industrie-, Wissenschafts- oder den Schulungs- und Lehrfilm und somit all die Filme, die von der Forschung aufgrund ihres vermeintlich fehlenden Kunstwerkcharakters bisher als weniger wichtig betrachtet wurden.[8]

Dass auch im Kontext der DDR die Gattung der Gebrauchsfilme und der weniger ›interessanten' und marginalen Produktionen sowie die alternativen Produktionskontexte bisher vernachlässigt und Film (und Fernsehen) auch dort vielmehr unter dem Aspekt des ›Kunstwerks‹ betrachtet wurden, zeigt der Blick auf die film- und medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Thema in den letzten Jahren. So hat sich die Forschung zum Film- und Fernsehschaffen in der DDR oft auf die Auseinandersetzung mit der staatlichen Film- und Fernsehproduktion reduziert. In der Folge konzentrierte sie sich auf ein überschaubares und vor allem monolithisches Gebilde, das den Anschein erweckt, das Film- und Fernsehschaffen

5 Zimmermann, Yvonne (2011): »Neue Impulse in der Dokumentarfilmforschung«, S. 16.
6 Vgl. Zimmermann, Yvonne (2011): »Dokumentarischer Film«, S. 37.
7 Vgl. ebd., S. 35–36.
8 Vgl. Hediger, Vinzenz (2005): »Editorial«, S. 4.

in der DDR wäre ausschließlich mit der Deutschen Film Aktiengesellschaft (DEFA) (sowie den einzelnen Studios) und dem Deutschen Fernsehfunk (DFF/ab 1972 Fernsehen der DDR)[9] gleichzustellen. Eine Fokussierung, die das Film- und Fernsehschaffen des Landes nicht nur auf zwei Institutionen beschränkt, sondern auch den Blick auf die Produktion eingegrenzt hat, die somit im Wesentlichen auf Spiel- und Dokumentarfilm und klassische Unterhaltungsformate in Film und Fernsehen reduziert wurde.

Dabei wird diese enge Sichtweise der Forschung jedoch nicht dem reichhaltigen Schaffen von Horst Klein und den anderen ›privaten freien Filmherstellern‹[10] gerecht, die nicht nur neben der DEFA auch beim Fernsehen aktiv waren, sondern in Form von Auftragsarbeiten, auch für die Herstellung zahlreicher im Land produzierter und gezeigter Gebrauchsfilme verantwortlich waren. So stellen diese Akteure – wie Ralf Forster und Volker Petzold in ihrer Übersichtspublikation zu privaten Filmproduzenten in der DDR festhalten – seit der Zeit der SBZ (1945–1949) und auch später während des Bestehens der DDR als eigenständigem Staat (1949–1990)[11], einen festen Bestandteil der Film- und – ab den 1950er Jahren – Fernsehproduktion des ersten ›sozialistischen Staates auf deutschem Boden‹ dar.[12] In diesem Zusammenhang stellten sie zahlreiche non-fiktionale Auftragsproduktionen aus den Bereichen der Informations- und Wirtschaftsfilme sowie Werbe-, Aufklärungsspots und Dokumentationen von Orten und Ereignissen her.[13] Dabei teilten sie sich das Feld mit den anderen, auch ›konkurrierenden‹ Produktionsgrup-

9 Im Folgenden wird, wenn es um das Fernsehen im Allgemeinen geht, nur der Begriff »Fernsehen« verwendet. In den verschiedenen geschichtlichen Phasen wird jedoch die jeweilige korrekte historische Bezeichnung der Sendeanstalt berücksichtigt.

10 In dieser Arbeit wird für diese Beschreibung bewusst nur die männliche Form verwendet, da es sich bei den hier diskutierten privaten freien Filmherstellern fast ausschließlich um Männer gehandelt hat. Zwar waren teilweise auch Frauen (wie z. B. die erste Ehefrau von Horst Klein) an den Dreharbeiten beteiligt, jedoch zählen sie streng genommen nicht zu den thematisch hier relevanten Hauptakteuren. Für alle anderen Begriffe wird jedoch eine gendergerechte Bezeichnung verwendet werden.

11 Aus historischer Sicht existiert die DDR als Staat erst mit der Staatsgründung am 7. Oktober 1949. Im Folgenden wird aber den je nach Zeitpunkt historisch korrekten Bezeichnungen Rechnung getragen.

12 Vgl. Forster; Petzold (2010): »Im Schatten der DEFA«, S. 25–82.

13 Vgl. ebd., S. 15.

pen für Gebrauchsfilme, wie eben der DEFA bzw. genauer den DEFA-Studios für Kurzfilm (und dessen Vorgänger, dem DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme), für Dokumentarfilm, für Trickfilme in Dresden sowie dem Fernsehen, den Globallizenzträgern[14] und der für Werbung zuständigen staatlichen Deutschen Werbe- und Anzeigengesellschaft (DEWAG).[15]

Die Bedeutung und Bandbreite des Wirkens dieser Akteure für das Film- und Fernsehschaffen der DDR sind dabei nur schwer zu bemessen. Dies resultiert einerseits daraus, dass die Forschung ihnen bisher wenig Beachtung geschenkt hat. Andererseits wurde über diese Akteure und ihre Arbeit in zeitgenössischen Quellen aus Ost- und Westdeutschland nur am Rande berichtet, wodurch aus dem öffentlichen Diskurs nicht eindeutig hervorgeht, wie groß der Beitrag dieser Akteure und Unternehmen für die Film- und Fernsehproduktion der DDR tatsächlich war.[16]

Doch wer genau sind diese Akteure? Private freie Filmhersteller (oder auch freie Filmhersteller) ist dabei als ein Sammelbegriff für all diejenigen Filmschaffenden zu verstehen, die in der DDR in keinem festen Arbeitsverhältnis standen und vornehmlich durch einzelne Arbeitsprojekte und Pauschalverträge auf begrenzte Zeit an einen oder gleichzeitig an mehrere AuftraggeberInnen gebunden waren. Noch genauer ist er als ein Sammelbegriff für all jene freischaffenden professionellen Filmemacher zu verstehen, die als Einzelpersonen oder zeitweise im Kollektiv mit anderen Filmschaffenden, im eigenen Studio und mit ihren eigenen Produktionsmitteln Auftragsproduktionen herstellten: ein Sammelbegriff, der auch all diejenigen dieser Akteure einschließt, die oftmals nur einen Teil der Produktion eines Films übernahmen.[17]

---

14 »Dahinter verbargen sich Filmstudios von Betrieben, Institutionen und gesellschaftlichen Trägern wie das agra-Studio der Landwirtschaftsausstellung in Leipzig-Markkleeberg, das Baufilmstudio oder das Filmstudio der Deutschen Post, die einer etwas vereinfachten Lizenzierung unterlagen [...]« (Forster; Petzold (2010): »Im Schatten der DEFA«, S. 10), die exklusiv für die ihnen übergeordneten Institutionen Filme produzierten. Vgl. hierzu auch: Jordan, Günter: »Film- und Lichtspielwesen in der DDR«. Hier: »Außer DEFA: Unselbständige Filmproduktion«, http://www.defa-stiftung.de/defa/geschichte/filmwesen-der-ddr/270-ausser-defa-unselbststaendige-produktion (zuletzt geprüft: 2. Juli 2020), S. o. A.

15 Vgl. Forster; Petzold (2010): »Im Schatten der DEFA«, S. 11–12.

16 Vgl. ebd., S. 15–24.

17 Die Definition wurde bereits verwendet in: Basaldella, Dennis (2018): »Filme

Gerade der letzte Punkt, der des eigenen Studios und der eigenen Produktionsinfrastruktur, stellt einen wichtigen Aspekt der Unterscheidung zu anderen Filmschaffenden und Produktionsgruppen in der DDR dar, was im Verlauf der Arbeit noch einmal deutlicher werden wird. Ferner ist dies gerade auch in Hinblick auf Kleins Wirken und Schaffen ein bedeutsamer und zentraler Gesichtspunkt.

Dabei ist es wichtig, zu betonen, dass es sich bei der oben genannten Definition um einen *Arbeitsbegriff*[18] handelt, weil der Begriff, der diese Gruppe von Filmschaffenden umschreibt, sich in den 40 Jahren der DDR immer wieder gewandelt hat; und zwar nicht nur aus politischer Sicht, sondern auch aus Sicht der Akteure selbst. So änderte sich nicht nur das Verhältnis der Politik zu privater Filmproduktion im Lauf der Jahre, sondern auch immer wieder das Selbstverständnis der privaten freien Filmhersteller und damit auch die Art und Weise, wie diese sich selbst sahen und bezeichneten. Derart wandelte sich in all den Jahren auch das Selbstverständnis von Horst Klein.

Bei genauerer Betrachtung wird schließlich erkennbar, dass der Arbeitsbegriff – wie ungenau er an dieser Stelle auch sein mag – nicht auf alle Filmschaffenden innerhalb einer solchen oben beschriebenen Arbeitsgemeinschaft oder eines Kollektivs gleichermaßen zu übertragen ist. Nicht alle Mitglieder einer derartigen Gemeinschaft waren daher zwangsläufig gleich auch private freie Filmhersteller. Beispielsweise hatte Horst Klein bei fast all seinen Produktionen (und dies besonders in den Phasen, in denen er im Kollektiv arbeitete) die Rolle des Kameramanns inne, jedoch war eigentlich er der private freie Filmhersteller, während die anderen Mitglieder des Kollek-

---

machen, den Umständen zum Trotz«, hier genauer S. 27. Die Schwierigkeit einer genaueren Begriffserläuterung wurde auch noch einmal im Rahmen einer Präsentation des Dissertationsvorhabens auf der Konferenz *Media Industries: Current Debates and Future Directions* 2018 in London deutlich. Dabei wurde der Begriff mit ›Freelancer‹ übersetzt. Die anschließende Diskussion zeigte, dass der gewählte Begriff im Englischen in vielen Punkten zutraf, jedoch im Englischen nur unzureichend die Situation der privaten freien Filmhersteller in der DDR beschreiben konnte. Auch der in der Diskussion vorgeschlagene Begriff der ›independent filmmaker‹ erwies sich als unzureichend, da er zwar die Situation der Freischaffenden außerhalb von DEFA und Fernsehen beschrieb, jedoch nicht ihre Abhängigkeit zum System abdeckte.

18 Als Alternative zu diesem Arbeitsbegriff wird im Folgenden der Vereinfachung wegen auch »Privater« verwendet.

tivs ›nur‹ Freischaffende waren. Dies wird eigens daran deutlich, dass er die gesamte technische Produktionsinfrastruktur des Kollektivs besaß, die eine unabhängige Filmproduktion überhaupt erst ermöglichte. Das, was unter ›privater freier Filmhersteller‹ daher schlussendlich zu verstehen ist, muss somit nicht nur immer in einem spezifischen historischen Kontext gesehen werden, sondern stets im engen Kontext mit dem Lebenslauf des jeweiligen Akteurs und auch im Blickwinkel einer fallbezogenen Analyse, die die Produktionskontexte näher erläutert.

Wenn dementsprechend im Folgenden von ›Freischaffenden‹ die Rede ist, so bezieht sich dies nur auf die privaten freien Filmhersteller, wie sie am Anfang dieses Absatzes beschrieben wurden.

In ihrer engeren Fokussierung knüpft die vorliegende Arbeit indirekt an die Forschung von Forster und Petzold und die dazu erschienene Publikation »*Im Schatten der DEFA. Private Filmproduzenten in der DDR*« an, die bereits einen ersten Einblick in die Produktion der Gebrauchsfilme durch privatwirtschaftliche Unternehmen gegeben haben. Dabei geht diese Studie jedoch einen Schritt weiter und befasst sich mit dem Thema anhand des Fallbeispiels Horst Klein. Die These lautet, dass Klein durch seine Arbeit und die zahlreichen von ihm produzierten Auftragsfilme eine beträchtliche und vor allem bisher gar nicht beachtete Bedeutung für die Gebrauchsfilmproduktion in der SBZ und DDR hatte. Die zentrale Forschungsfrage dieser Arbeit lautet somit:

> Wie groß war der Beitrag Horst Kleins für die Gebrauchsfilmproduktion der SBZ und der DDR wirklich und wie konnte er sich während dieser Zeit im wandelnden System der Film- und Fernsehproduktion des Landes als privater freier Filmhersteller behaupten?

In ihrer Herangehensweise widmet sich diese Arbeit primär der Produktion und damit den Produktionskontexten der Filme. Zwar werden deren Inhalte nicht vollends ignoriert, jedoch erscheint es sinnvoll, keine inhaltliche Filmanalyse vorzunehmen; und dies gleich aus mehreren Gründen. Diese werden im Kapitel zu »Theorie und Methodik« (vgl. Kap. 2.2) näher erläutert. Zu nennen sind hier aber bereits drei wichtige Gründe: Weil – allen voran – der Beitrag Kleins für die Gebrauchsfilmproduktion der DDR nicht an den bloßen Inhalten der Filme zu bemessen ist. Vielmehr ist dieser Beitrag an der

(beachtlichen) Produktionsleistung von Klein und seinem privatwirtschaftlichen Unternehmen zu messen bzw. daran, wie unabhängige Produktionsstrukturen – wie die von Klein – den Bedarf an Gebrauchsfilmen durch ihre Produktionsinfrastruktur decken konnten.

Des Weiteren gibt es strukturelle Gründe. So lässt sich anhand der Quellenlage zwar eine vollständige Filmografie von Kleins Filmen erstellen, jedoch ist nur ein Bruchteil dieser 891 Filme überliefert und steht somit für eine inhaltliche Analyse zur Verfügung.

Als dritter Grund ist schließlich anzuführen, dass die Filme von Klein zwar sämtlich Auftragsproduktionen sind, jedoch die Auftragslagen bzw. genauer die Umstände, in denen diese Aufträge entstanden sind, sich immer wieder unterscheiden – und dies gilt besonders für Kleins Zeit beim Fernsehen, als er sich sowohl in einem freien Arbeitsverhältnis als auch in einem ›festen freien Arbeitsverhältnis‹ befand.

Essenziell zur Beantwortung der Fragestellung dieser Arbeit sind schließlich nicht nur der jeweilige historische Kontext, sondern – wie im folgenden Kapitel ersichtlich werden wird – auch Kleins Karriere und sein Vor- bzw. Nachlass. Dazu zählen speziell die autobiografischen Tagebücher, die nicht nur auf einmalige Art und Weise den Wandel der Arbeit dokumentieren, sondern auch sein wandelndes Selbstverständnis als privater freier Filmhersteller.

1.1 Horst Klein als Fallbeispiel

In Anbetracht der Wahl von Horst Klein stellen sich Fragen: Was macht speziell *sein* Schaffen derartig interessant für eine fallbezogene Analyse des Themas der privaten freien Filmhersteller? Welchen Erkenntnisgewinn kann diese Analyse zur Forschung über Film und Fernsehen in der DDR im Allgemeinen und private freie Filmhersteller im Speziellen beitragen?

Zwei zentrale Aspekte sprechen für die Relevanz von Klein: Zum einen seine insgesamt 53-jährige Karriere als aktiver Filmschaffender, die von 1936/37 bis 1990 andauerte und somit nicht nur die Zeit der SBZ (1945–1949), sondern auch den gesamten Zeitraum des Bestehens der DDR als eigenständigen Staates (1949–1990) umfasste. Zum anderen der Umfang und die Einmaligkeit von Kleins Vor- bzw. Nachlass[19], der dieser Arbeit zugrunde liegt.

19 Zentrales Element der Sammlung Klein im Filmmuseum Potsdam sind die

Kleins Karriere

Die filmische Karriere des am 1. November 1920 im brandenburgischen Luckenwalde geborenen Horst Klein beginnt als Amateur. Nach seinem Eintritt in den Bundesverband Deutscher Film-Autoren (BDFA) im Dezember 1937[20] und den ersten Schritten zusammen mit anderen Gleichgesinnten, gründet Klein 1939 eine Amateurfilmgruppe in Luckenwalde, die im Juli des darauffolgenden Jahres offiziell vom Verband anerkannt wird.[21] Nach seiner Einberufung führt Klein sein filmisches Schaffen als Filmberichterstatter bei der Propagandakompanie (PK) der Wehrmacht bis zu seiner Gefangennahme durch britisch-amerikanische Truppen im Mai 1945 fort.[22]

Arbeitstagebücher Kleins mit den darin enthaltenen Anlagen (vgl. hierzu auch das Archivgutverzeichnis), bei denen oft mehrere Jahre in einem Buch (gekennzeichnet durch die jeweilige Archivnummer) zusammengeführt sind. Die Tagebücher selbst werden in den folgenden Fußnoten mit den von Klein vergebenen Titeln (in Kurzform), den entsprechenden Jahreszahlen und Archivnummern zitiert.

Die Seitennummerierung der Tagebücher folgt keinem einheitlichen Muster. So hat das erste Tagebuch (1936–1946) keine Seitenzahlen, sondern nur vom Filmmuseum Potsdam bei der Archivierung vergebene Blattnummern, die jeweils zwei Seiten umfassen. Alle anderen Tagebücher folgen bei der Nummerierung hingegen den exemplarischen Mustern »S. XX«, »S. XX/JAHRESZAHL« oder »S. JAHRESZAHL/XX«, wobei XX eine numerische Seitenzahl darstellt. Aufgrund der besseren Lesbarkeit werden die Monatsnamen ausgeschrieben.

Da in einigen Tagebüchern die Datumsangaben der Einträge fehlen und in anderen wiederum nicht, wird im Folgenden auf diese Angaben bei allen Zitaten aus den Tagebüchern bewusst verzichtet und wie folgt verfahren: Zur besseren Unterscheidung der Einträge wird in den Fußnoten neben der Blatt- bzw. Seitenzahl auch das Datum des jeweiligen Eintrags vermerkt. Wenn dem Eintrag ein eindeutiges Datum vorangestellt ist, wird dieser mit »Eintrag vom …« gekennzeichnet; wenn dem Eintrag jedoch kein spezifisches Datum vorangestellt ist und im Text nur indirekt auf ein Datum verwiesen wird, wird dieser mit »Eintrag zum …« gekennzeichnet. Falls kein Datum erwähnt wird, wird der Eintrag mit »Eintrag ohne genaue Datierung vom MONAT JAHR« gekennzeichnet. Das erste Tagebuch (1936–1946) ist hier ein Sonderfall, da es sowohl Einträge zu einzelnen Tagen als auch Einträge zu ganzen Monaten beinhaltet.

20 Vgl. Klein, Horst: »Meine Filmarbeit 1936–1946«. Filmmuseum Potsdam [im Folgenden: FMP], N008/3364, Blatt 5 (Eintrag vom 1. Dezember 1937).

21 Vgl. ebd., Blatt 19 (Eintrag vom 1. Juli 1940).

22 Vgl. ebd., Blatt 88 (Eintrag vom 2. Mai 1945).

Das Jahr 1946 markiert schließlich den Beginn von Kleins filmischer und vor allem professioneller Karriere in der DDR bzw. damals noch in der SBZ. So tritt er im Juli 1946 seine Tätigkeit bei der Lehr- und Kulturfilmproduktion[23] der DEFA (dem späteren DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme) als fest angestellter Kameraassistent an.[24] Sein selbstgewählter Austritt aus der DEFA im Juni 1948 markiert schließlich den Startpunkt seiner Karriere als privater freier Filmhersteller bzw. zu diesem Zeitpunkt noch als ›einfacher Freischaffender‹.[25]

Zwischen 1948 und 1954 arbeitet Klein als ostdeutscher Filmberichterstatter für die amerikanischen Firmen National Broadcasting Company (NBC) und Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), die damals Auslandsbüros in West-Berlin unterhalten haben. Zugleich ist er aber auch, teils zusammen mit anderen Filmschaffenden in Form von Produktionskollektiven, teils als Einzelperson, für verschiedene Institutionen außerhalb staatlicher Institutionen wie der DEFA tätig.

Die Jahre 1954 bis Ende 1987 markieren den längsten Abschnitt in Kleins Karriere. Neben vereinzelten Projekten als Privater für unterschiedliche AuftraggeberInnen, verschiebt sich Kleins Fokus in diesen Jahren immer mehr in Richtung Fernsehen, für das er als einer der ›Frauen und Männer der ersten Stunde‹ arbeitet, zu Beginn noch freischaffend und schließlich als eine Art ›fester freier Mitarbeiter‹. Die Zeitspanne seiner Tätigkeit beim Fernsehen ist nicht nur der längste, sondern auch der produktivste Abschnitt in Kleins Karriere.[26]

---

23 Die Abteilung trägt während der DEFA-Karriere von Klein in der Zeitspanne 1946/47 die Bezeichnung »Abteilung Kulturfilm« und von 1948 bis 1952 die Bezeichnung »Abteilung Kurzfilm«. Vgl. hierzu Knopfe, Gerhard (1996): »Kalendarium einer deutschen Spezies«, S. 295.

24 Vgl. Klein, Horst: »Meine Filmarbeit 1936–1946«. FMP, N008/3364, Blatt 102 (Eintrag vom 24. Juli 1946).

25 Vgl. Klein, Horst: »Der Weg meiner Lebensarbeit 1947–1949«. FMP, N008/3365, S. 32 (Eintrag vom 1. Juni 1948).

26 Alle Filme, die in dieser Arbeit erwähnt werden, werden noch einmal im Filmregister aufgelistet. Filme, die in dieser Arbeit wiederum als Fallbeispiel diskutiert werden und auf die in Fußnoten mit Zeitangaben verwiesen werden wird, werden zusammen mit den technischen Daten noch einmal in der Filmografie aufgelistet. Die komplette Filmografie, in der alle nachweisbaren Filme von Klein aufgelistet sind, ist aufgrund der Menge an Daten als Datei auf der Website des Verlages verfügbar. Mit Sternchen (*) sind all jene Filme

Die Zeit beim Fernsehen der DDR endet offiziell 1987 mit seinem Renteneintritt, jedoch dreht Klein nach seinem Ausscheiden nachweislich noch weitere Auftragsproduktionen als Privater, bevor er am 3. Januar 1994 in Berlin verstirbt.

Abb. 1: Horst Klein (1952)

Die Tatsache, dass Klein somit von 1937 bzw. 1946 bis 1990 ohne nennenswerte Unterbrechung durcharbeitete und dabei circa 916 Filmbeiträge (davon circa 891 in der SBZ und DDR) herstellte, markiert eine Besonderheit, da

markiert, bei denen der Titel nicht sicher überliefert ist. Filme, deren Titel hingegen unbekannt ist, sind mit Archivtitel (AvT) gekennzeichnet, der auf der soweit vorhandenen Inhaltsbeschreibung erstellt wurde.

keiner der anderen privaten freien Filmhersteller eine so durchgehende Karriere aufweisen kann. Ferner ist auch der Zeitraum vor dem Mauerbau interessant, währenddessen Klein als Privater in zwei politischen Systemen aktiv war. Kleins langes Wirken und Schaffen ist somit von Relevanz, weil

> »[…] [s]eine Schaffenszeit […] dabei alle gesellschaftlichen Phasen der DDR [umfasst], so dass in seiner Biografie eingedenk einer persönlichen Brechung auch die veränderliche Sicht der DDR-Oberen zu privaten, unabhängigen Geschäftsformen im Mediensektor zum Ausdruck kommt. […]«[27]

Dabei spiegelt sich in Kleins Karriere aufgrund ihrer Dauer nicht nur die Sicht der Oberen auf Private wider, sondern auch sein Wirken im Film- und Fernsehschaffen der DDR. Im Anschluss an die Fragestellung ist folglich interessant zu erörtern, inwiefern Kleins Arbeit sowohl auf technischer als auch auf inhaltlicher Ebene von seiner Umgebung geprägt wurde, und zudem, welchen Einfluss er selbst auf die Film- und Fernsehproduktion der DDR hatte. Beiden Teilfragen und dem damit verbundenen Abhängigkeitsgefüge geht diese Arbeit nach.

Kleins Vor-/Nachlass

Der zweite Faktor, der Klein und sein Schaffen so wichtig für die Forschung macht, ist sein Vor-/Nachlass, der seit 1994 im Filmmuseum Potsdam überliefert ist. Wie im Unterkapitel zur Quellenlage (vgl. Kap 1.2.2) noch einmal genauer deutlich werden wird, handelt es sich bei der Sammlung Klein streng genommen sowohl um eine Art Vorlass als auch um einen Nachlass, da Klein bei der Übergabe an das Filmmuseum noch lebte und bei dieser selbst mitgewirkt hat. Aus Gründen der sprachlichen Vereinfachung ist im Folgenden jedoch nur von Nachlass die Rede.

Neben Scheinwerfern, Stativen, Tonbandgeräten und anderem technischem Zubehör umfasst der Nachlass selbst ein aus 780 Filmrollen bestehendes Film- und Schnittarchiv im 16-mm-Filmformat (71 davon als vollständige Filme gelistet), 578 Rollen des Tonarchivs auf Magnetton (73 davon als Tonmaterial zu vollständigen Filmen gelistet) sowie 53 Kartons mit Motiv-, Recherche- und Werkfotos, Manuskripten zu den Filmen und Schriftgut,

27 Forster; Petzold (2010): »Im Schatten der DEFA«, S. 316.

wie z. B. Korrespondenzen zu einzelnen Auftragsarbeiten.[28] Trotz der großen Anzahl an überlieferten Filmen stellen diese 71 vollständigen Filme nur einen Bruchteil des umfassenden filmischen Schaffens von Klein dar.

Abb. 2: Der Nachlass Klein (braune Kartons) im Papierarchiv des Filmmuseum Potsdam

28 Die Zahlen sind dem vom Filmmuseum Potsdam erstellten Findbuch entnommen und durch eigene Recherchen soweit wie möglich ergänzt. Wenn von einem Film mehrere Kopien gelistet wurden, so wurden diese als einzelne Filme gezählt. Auch im Fall des Tonarchivs wurden teils mehrere Tonbänder einem Film zugeordnet. Genau wie bei den Filmrollen, wurde jedes Tonband einzeln gezählt. Für eine vergleichbare Beschreibung des Nachlasses und der im Folgenden beschriebenen Einmaligkeit (bis inkl. S. 18) vgl. auch: Basaldella, Dennis (2018): »Filme machen, den Umständen zum Trotz«, S. 28–29.

VEB DEFA KOPIERWERKE
16 mm Farbe
Fabr. Auftrag 95211
Bestellt: VEB Stahlbaukombinat "Fritz Selbmann" Schwarze Pumpe
Bestell Nr. Sehr.
Abnahme I
Titel: "Maschinisten der Kohleveredlung"
Aufnahmeobjekt:
23 302
23 302
23 74
23 75
Fertigung von 2 Farbumkehrkopien 16mm von angelieferten Original, Magnetttonspurung und Tonübertragung.
Original Negativ an: Auftraggeber
Positiv an: Tontechnik
Kosten:
Aufnahmeleiter
Kameramann
Tonmeister
Beleuchter
Ausstattung
Maskenbildner
Schnitt
Ton
Mischung
Sonstige Arbeiten
Kopierung und Entwicklung der Arbeitskopie
Abnahme der Arbeitskopie
Lichtbestimmung/Colbergrade
Beginn der Kopierung
Ende der Kopierung
Ende der Entwicklung
Ende der Produktionskontrolle
Projektionsleitung
Kontrolle
1. Kontrolle
2. Kontrolle
3. Kontrolle
Lieferschein
Lieferanschrift
Abteilung I
Auftraggeber
Kontrolle
Lieferung an Bestellung
Lieferung an Bestellung
Lieferung an Bestellung

Abwicklung der Studios und Zirkel nur in den seltensten Fällen von den Mitgliedern übernommen wurden. War dies der Fall, so standen die Mitglieder nicht nur vor dem Problem der räumlichen Lagerung, der zum Teil äußerst umfangreichen Filmbestände, sondern auch vor dem Problem der richtigen Aufbewahrung. Gerade letzterer Aspekt führte dazu, dass – wie das Projekt auch gezeigt hat – Bestände in einem derartig schlechten konservatorischen Zustand überlebt haben, dass sie, speziell in Hinblick auf die Filme, nicht mehr gesichtet und genutzt werden können.

Neben der einmaligen Überlieferungslage gibt es einen anderen wichtigen Aspekt des Klein'schen Nachlasses, der ihn für die Forschung besonders macht, nämlich das Schriftgut und hier genauer die Tagebücher bzw. Arbeitstagbücher (im Folgenden auch nur als Tagebücher bezeichnet), die Kleins Filmarbeit auf 1827 maschinen- und teils handgeschriebenen DIN-A4-Seiten dokumentieren.

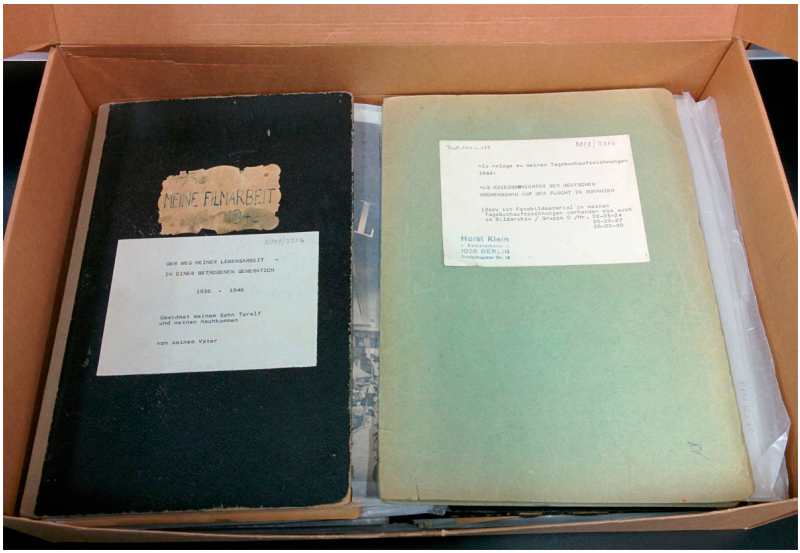

Abb. 4: Einer von drei Kartons mit den Tagebüchern von Horst Klein

Die Tatsache, dass Tagebücher, d.h. autobiografische Zeugnisse, aus der Zeit der DDR überliefert sind, stellt kein signifikantes Novum dar, da es viele – wohlgemerkt – aus retrospektiver Sicht, autobiografisch geschriebene Texte ehemaliger DDR-Filmschaffender gibt. Der entscheidende Punkt ist in diesem Fall jedoch, dass Klein in seinen Aufzeichnungen – mal ausführlicher,

mal weniger ausführlich – minutiös und fast lückenlos chronologisch seine Arbeit dokumentiert hat und diese sich so aus heutiger Sicht sehr genau rekonstruieren lässt. Dabei werden die Einträge von zahlreichen Fotos und beigelegten Unterlagen begleitet. Die Einträge dokumentieren folglich auch die verschiedenen Produktionsschritte von Kleins Filmprojekten und liefern somit einen einmaligen Einblick in das Schaffen und vor allem in die Produktionsbedingungen eines privaten freien Filmherstellers in der DDR.

Neben der wichtigen Eigenschaft als Quelle für die Rekonstruktion, sind die Tagebücher jedoch auch – und das gilt es besonders hervorzuheben – eine einmalige Quelle, um das sich über die Jahre immer wieder wandelnde Selbstverständnis Kleins als Privater zu verstehen. Ferner dokumentieren sie das Verhältnis Kleins als Privater zum Staat und zu seinen verschiedenen Arbeitgebern.

1.2 Forschungsstand und Quellenlage

Zu Beginn dieses Kapitels ist es wichtig, zu erwähnen, dass eine bewusste Trennung zwischen Forschungsstand und Quellenlage bzw. genauer gesagt den Primärquellen vorgenommen wird. Denn ungeachtet der Tatsache, dass im folgenden Kapitel zum Forschungsstand (vgl. Kap. 1.2.1) die Arbeit im wissenschaftlichen Diskurs verortet und damit auf die Vor- und Nachteile bereits bestehender Literatur verwiesen wird, basiert diese Arbeit zu einem großen Teil auf historischem Quellenmaterial. Quellenmaterial, das nicht nur aus Akten der im Folgenden näher beschriebenen Archive stammt, sondern auch aus Kleins Nachlass im Filmmuseum Potsdam (vgl. Kap. 1.2.2). Um daher diese Quellen ausreichend diskutieren zu können, wurde die Unterteilung in zwei eigenständige Unterkapitel vorgenommen.

1.2.1 Forschungsstand

Der erste Blick auf die Forschung zur Film- und Fernsehgeschichte der DDR vermittelt den Eindruck, das Feld sei bereits ausreichend besprochen und in vielerlei Hinsicht sogar so gut erforscht, dass weitere Auseinandersetzungen mit diesem Thema zu keinem wirklich bedeutenden Mehrwert führen würden.

Die schon angesprochene Publikation »*Im Schatten der DEFA. Private Filmproduzenten in der DDR*« von Forster und Petzold aus dem Jahr 2010 beweist jedoch eindrücklich, dass dem nicht so ist. Die bislang einzige zum Thema der privaten freien Filmhersteller erschienene Publikation zeigt, dass der wissenschaftliche Diskurs zur Film- und Fernsehgeschichte der DDR alternative Formen filmischen Schaffens, wie z. B. das der Amateure oder eben der privaten freien Filmhersteller, bisher weitegehend ignoriert hat. Zur gleichen Zeit ist erkennbar, dass diese Vernachlässigung alternativen Filmschaffens vor allem darin begründet liegt, dass die Forschung sich vorrangig auf die beiden großen Institutionen, DEFA und das Fernsehen, fokussiert hat. Warum genau das so ist, erklären Forster und Petzold ausführlich in ihrem Buch und soll deshalb an dieser Stelle nicht noch einmal wiedergegeben werden.[29]

Der Forschungsstand wäre jedoch unvollständig, würde nicht erwähnt werden, dass das Thema der privatwirtschaftlichen Unternehmen in der DDR allerdings nicht vollends von der Forschung ignoriert wurde. So widmeten sich bereits einzelne Publikationen dem Phänomen der Privatwirtschaft in der DDR in den 1950er Jahren[30] und untersuchten eingehender das planwirtschaftliche System sowie die einzelnen Formen des Staatskapitalismus im ehemaligen sozialistischen Arbeiter- und Bauernstaat[31]. Doch lässt dieser Blick das Thema des privatwirtschaftlichen Filmschaffens bisher vollkommen außer Acht.

In ihren Grundzügen folgt die vorliegende Publikation somit den Beobachtungen von Forster und Petzold. In ihrer Arbeit widmen sich die beiden Autoren jedoch den privaten freien Filmherstellern im Allgemeinen. Dabei befassen sie sich, ungeachtet kurzer Beschreibungen der einzelnen Akteure und deren Karrieren, mit diesen Filmschaffenden als Gruppe, die sie – unterteilt in drei Phasen – wiederum in den filmpolitischen Kontext der DDR setzen und dabei beleuchten, wie das Wirken dieser Akteure im Film- und Fernsehschaffen einzuordnen und zu werten ist.[32] Auf die Interaktion und

29 Vgl. für Forsters und Petzolds Diskussion zum Forschungsstand: Forster; Petzold (2010): »Im Schatten der DEFA«, S. 15–24.

30 Vgl. Wenzel, Siegfried (1998): »Plan und Wirklichkeit«.

31 Vgl. Hoffmann, Heinz (1999): »Die Betriebe mit staatlicher Beteiligung im planwirtschaftlichen System der DDR 1956–1972« und Černý, Jochen (1996): »Restbourgeoisie und Staatskapitalismus in der DDR«.

32 Neben der Erwähnung Kleins in Forsters und Petzolds Buch, ist ein Artikel von Elke Schieber der einzige Text, der sich mit Klein überhaupt erst befasst.

Zusammenarbeit dieser Filmschaffenden mit den einzelnen auftraggebenden Institutionen sowie auf Fallbeispiele gehen sie nicht ein. Aufgrund der Fokussierung auf Klein geht die vorliegende Dissertation insofern einen Schritt weiter, da sie sich auf einen einzelnen Akteur dieser Gruppe konzentriert und dabei nicht nur anhand von Fallbeispielen eine Analyse der Produktionsprozesse vornimmt, sondern auch die Interaktionen mit den Institutionen beleuchtet, für die Klein Filme hergestellt hat. Aus diesem Grund ist es notwendig hierfür den Forschungsstand noch differenzierter zu betrachten und sich dabei genauer mit der Forschung zu den Institutionen zu befassen, für die Klein während seiner Karriere gearbeitet hat, und zu schauen, wie dort das Thema Film und Filmherstellung diskutiert wird. Dies beinhaltet neben der DEFA und dem Fernsehen auch solche, im Verlauf der Arbeit näher diskutierte Institutionen, wie den Freien Deutschen Gewerkschaftsbund (FDGB) und die Gesellschaft für kulturelle Verbindungen mit dem Ausland (GkVA)/Liga für Völkerfreundschaft, die exemplarisch für all die AuftraggeberInnen Kleins stehen, die über keine eigene Filmproduktion verfügten.

Der Blick auf die zur DEFA erschienene Forschungsliteratur offenbart hier ein breites Spektrum an Themen. Publikationen wie »*Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992*«[33] und andere vor allem durch die DEFA-Stiftung publizierte Bücher[34], geben ausführlich Auskunft zur Geschichte des gesamten Studios und einzelner Aspekte des DEFA-Filmschaffens: so z. B. zu den einzelnen kleineren Studios der staatlichen Filmproduktionsgesellschaft wie dem DEFA-Studio für Dokumentarfilme[35], den von der DEFA geprägten Genres wie dem Märchenfilm und dem Puppen-

---

Vgl. Schieber, Elke (2001): »Ich beschloss, mein Leben dem Film zu widmen: Horst Klein (1920–1994)«, S. 95–100 und eben Forster; Petzold (2010): »Im Schatten der DEFA«, S. 316–319.

33 Vgl. Mückenberger; Schenk; Willmanowski (1994): »Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992«.

34 Die Anzahl der in den Schriftenreihen der DEFA-Stiftung veröffentlichen Bücher beläuft sich 2018 auf 51 Publikationen.

35 Vgl. u.a. Potsdam, Filmmuseum (Hg.) (1996): »Schwarzweiß und Farbe. DEFA Dokumentarfilme 1946–92«.

trickfilm[36] oder einzelnen dort arbeitenden Filmschaffenden[37] und Berufsgruppen[38].

Ähnlich ist die Forschungssituation zum Fernsehen. Neben zahlreichen teils auch populärwissenschaftlichen und nostalgisch anmutenden Büchern, die einen Einblick in die im kollektiven Gedächtnis verankerten Unterhaltungssendungen des Fernsehens geben,[39] setzen sich umfassende Schriften, wie die 2008 erschienene und im Folgenden zitierte 607-Seiten-Publikation von Steinmetz und Viehoff »*Deutsches Fernsehen Ost. Eine Programmgeschichte des DDR-Fernsehens*« oder die anderen circa 39 Publikationen aus dem DFG-Forschungsprojekt »Programmgeschichte des DDR-Fernsehens – komparativ«, anhand von einzelnen Sendungs- und Genrebeispielen mit den Inhalten und den Wandlungen des Programms des Staatsfernsehens auseinander. Publikationen wie z. B. »*Das Fernsehen im geteilten Deutschland (1952–1989). Ideologische Konkurrenz und programmliche Kooperation*«[40] oder »*Feindliches Fernsehen. Das DDR-Fernsehen und seine Strategien im Umgang mit dem westdeutschen Fernsehen*«[41] folgen hingegen einem anderen Blickwinkel und beleuchten vornehmlich die politische Komponente des Fernsehens im Vergleich zu den westdeutschen öffentlich-rechtlichen Sendern.[42]

Der Blick auf all die Publikationen, die hier nur in aller Kürze angedeutet wurden, dokumentiert jedoch, dass diese trotz ihrer großen Anzahl ein grundlegendes Defizit aufweisen. So zeigt sich bei genauerer Betrachtung, dass das

---

36 Vgl. u.a. Münz, Franziska (2010): »Die DEFA-Märchenfilme« und Großer; Herrmann; Hofmann; u.a. (2006): »Puppen im DEFA-Animationsfilm«.

37 Eine neuere, 2019 erscheinende Publikation zu diesem Thema ist Klauß; Schenk (Hg.) (2019): »Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme«.

38 Vgl. u.a. Trampe, Wolfgang (2004): »Erzählen für den Film. Gespräche mit Autoren der DEFA« und Badel, Peter (Hg.) (2007): »Kamera läuft. DEFA-Kameraleute im Gespräch«.

39 Vgl. u.a. Petzold, Hendrik (2001): »Ein Kessel Buntes und mehr. Hinter die Kulissen von DDR-Unterhaltungssendungen geschaut«.

40 Vgl. Lee, Woo-Seung (2003): »Das Fernsehen im geteilten Deutschland (1952–1989). Ideologische Konkurrenz und programmliche Kooperation«.

41 Vgl. Dittmar, Claudia (2014): »Feindliches Fernsehen. Das DDR-Fernsehen und seine Strategien im Umgang mit dem westdeutschen Fernsehen«.

42 Zu nennen auch Mühl-Benninghaus, Wolfgang (2012): »Unterhaltung als Eigensinn. Eine ostdeutsche Mediengeschichte« sowie Ders. (Hg.) (2008): »Zwei Mal zur Wende. Fernsehunterhaltung in Deutschland«, die sich gezielt mit den Unterhaltungssendungen auseinandersetzen. Letztere Publikation im deutsch-deutschen Vergleich und anhand von Zeitzeugenberichten.

Fernsehen und vor allem die DEFA zwar ausführlich und breit diskutiert werden, jedoch eine eingehende Analyse der Produktionsprozesse in allen Publikationen bisher noch ein Desiderat geblieben ist. Dass die Untersuchung von sozialistischen Produktionssystemen überhaupt ein Desiderat darstellt, wird im Theoriekapitel noch einmal aufgegriffen (vgl. Kap. 2.2). Besonders markant ist dies bei den Publikationen zum Fernsehen, die sich in erster Linie mit dem Programm befassen und eine Auseinandersetzung mit den Herstellungsprozessen des Fernsehens im Allgemeinen und den Arbeitsabläufen der Redaktionen gänzlich auslassen. Eine eingehende Analyse offenbart, dass sich diese inhaltliche Auseinandersetzung vornehmlich nur auf die Fernsehdramatik und die Unterhaltungsschiene beschränkt, während dem Kinder- und Jugendfernsehen sowie den zahlreichen non-fiktionalen Informations- und Ratgebersendungen – von denen eine auch Teil dieser Arbeit ist – hingegen vergleichsweise wenig bzw. fast gar keine Beachtung geschenkt wird.

Auch die zahlenmäßig umfassenderen Publikationen zur DEFA folgen diesem Muster. Im Gegensatz zur Diskussion zum Fernsehen geben sie zwar durch teils in anekdotischer Form verfasster Erlebnisberichte[43] einen Einblick in die Filmherstellung der DEFA, reduzieren diesen jedoch meistens auf einen ›Blick von oben‹ einiger weniger berühmter RegisseurInnen[44] oder leitender Personen des Studiobetriebs[45], die die Geschehnisse hauptsächlich aus ihrer Sicht schildern und der Komplexität des Produktionsablaufs nur ungenügend gerecht werden. Einzelne Texte wie beispielsweise »*Stoffentwicklung im DEFA-Studio für Spielfilme*« von Sibylle Schönemann, die einen tieferen Einblick gewähren und die Arbeitsabläufe von innen heraus betrachten, bilden daher die Ausnahme. Viel gewinnbringender ist im Gegensatz dazu die ›zeitgenössische‹ Forschung. So bieten – wohlwissend um ihre politische Komponente – Hochschulschriften, wie z. B. die 1990 von Günter Jordan an der Humboldt-Universität zu Berlin eingereichte Dissertation zum

43 Publikationen wie »DFF Adlershof. Wege übers Fernsehland: zur Geschichte des DDR-Fernsehens« (1998) von Erich Selbmann und »Fernsehen aus Adlershof. Das Fernsehen der DDR vom Start bis zum Sendeschluss« (2016) von Klaus Behling folgen dieser anekdotischen Form im Zusammenhang mit der Geschichte des Fernsehens.

44 Vgl. u.a. Grisko, Michael (Hg.) (2016): »Die Zeit, die Welt und das Ich. Zum filmischen Werk von Rainer Simon«.

45 Vgl. u.a. Golde; Molitor (2018): »Ein Arbeitsleben für die DEFA. Der letzte Generaldirektor des Spielfilmstudios im Gespräch«.

Dokumentarfilm der DEFA[46] oder die 1970 verfasste Hochschulschrift von Leiding und Trotz zur Arbeit des Aufnahmeleiters beim DFF[47], viel bessere Einblicke in die Produktionsbedingungen und -abläufe als die Forschung, die nach der Wiedervereinigung unternommen wurde.[48]

Die Abwesenheit einer wissenschaftlichen Diskussion zu den Produktionsprozessen innerhalb der DEFA und dem Fernsehen spiegelt dabei in vielerlei Hinsicht die ebenfalls in ihrem Forschungsstand aufgestellte Behauptung von Forster und Petzold wider, dass der ohnehin schon auf diese beiden Akteure fokussierte Diskurs, diese zugleich auch zu monolithischen Gebilden reduziert: mit anderen Worten, ein wissenschaftlicher Blickwinkel auf das Thema, der somit nicht nur ›von oben‹ erfolgt und auf die Inhalte fokussiert ist, sondern der über die eigentliche Komplexität der Produktionsabläufe eben dieser Inhalte hinwegtäuscht und insofern auch nicht der Vielfältigkeit der Film- und Fernseharbeit bei der DEFA und dem Fernsehen gerecht wird.

Ein gänzlich anderes Bild präsentiert sich zuletzt bei den genannten Institutionen des FDGB und der GkVA/Liga für Völkerfreundschaft; Die Arbeit der letztgenannten wird fast gar nicht bzw. nur in Form kurzer summarischer Lexikonbeiträge beschrieben, wobei auch hier ein tiefgehender Blick auf die Institution ausbleibt.[49] Im Gegensatz dazu befassen sich zwar einzelne Publikationen bereits mit dem FDGB als Organisation[50] und beleuchten dabei auch einzelne Abteilungen des DDR-Gewerkschaftsbundes[51], jedoch widmet sich bisher nur eine neuere Publikation der Kulturpolitik des FDGB[52]. Die

46 Vgl. hier genauer: Jordan, Günter (1990): »DEFA-Wochenschau und Dokumentarfilm 1946-1949«, und hier genauer ab S. 113.

47 Vgl. Leiding; Trotz (1970): »Über die wesentlichen Funktionen des Aufnahmeleiters im DFF«.

48 Vgl. hierzu auch: Reichel, Hans (1965): »Der Produktionsleiter im VEB DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme – sozialistischer Leiter, Ökonom und Organisator unter den Bedingungen der wissenschaftlich-technischen Revolution«.

49 Vgl. u. a. Herbst; Ranke; Winkler (1994): »So funktionierte die DDR. Band 1: Lexikon der Organisationen und Institutionen. Abteilungsgewerkschaftsleitung (AGL) – Liga für Völkerfreundschaft der DDR«.

50 Vgl. u.a. Eckelmann; Hertle; Weinert, (1990): »FDGB intern. Innenansichten einer Massenorganisation der SED«.

51 Vgl. Schaufuß, Thomas (2011): »Die politische Rolle des FDGB-Feriendienstes in der DDR. Sozialtourismus im SED-Staat«.

52 Vgl. Schuhmann, Annette (2006): »Kulturarbeit im sozialistischen Betrieb. Gewerkschaftliche Erziehungspraxis in der SBZ/DDR 1946 bis 1970«.

Filmpolitik spielt auch hier eine eher sekundäre und im Verhältnis marginale Rolle, dort wird vielmehr beleuchtet, wie der Gewerkschaftsbund das Medium Film für die eigene Kulturpolitik nutzte, statt zu fragen, ob und wie der FDGB in die Produktion von Filmen eingebunden war.

Genau wie die Publikation von Forster und Petzold betritt vorliegende Arbeit somit thematisches Neuland. Dabei schließt sie nicht nur an den von den beiden genannten Autoren angestoßenen Forschungsdiskurs an, sondern schließt ebenfalls das Forschungsdefizit zu alternativen Formen des Filmschaffens in der DDR. Durch ihre Fokussierung auf das Schaffen von Horst Klein, rückt sie jedoch zum ersten Mal einen einzelnen Akteur dieser Gruppe in den Fokus. Dabei ist sie – und das gilt es zu betonen – zweifelsohne in der privilegierten Lage, exklusiven Zugang zum Nachlass eines solchen privaten freien Filmherstellers zu haben und hat damit die seltene Gelegenheit, ein Fallbeispiel von Anfang bis Ende beleuchten zu können.

Die Studie schließt durch ihren Blick auf die Zusammenarbeit mit den in diesem Kapitel genannten Arbeitgebern und der damit einhergehenden Analyse der Produktionsprozesse von Kleins Arbeiten darüber hinaus eine Lücke im film- und medienwissenschaftlichen Diskurs zu den Produktionsprozessen bei der DEFA, dem Fernsehen und den anderen genannten Institutionen. Es werden nicht nur deren Zusammenarbeit mit einem Privaten wie Klein und dessen Einfluss auf die Arbeit der jeweiligen Institution beleuchtet, die Arbeit gibt zeitgleich auch Einblicke in die Produktionsabläufe dieser Institutionen, die bisher kaum beachtet wurden.

1.2.2 Quellenlage

Wie bereits eingangs dieses Kapitels erwähnt, werden die Primärquellen aufgrund ihrer zentralen Bedeutung für diese Arbeit in diesem separaten Unterkapitel diskutiert. Dabei muss zwischen zwei Arten von Primärquellen unterschieden werden. Allen voran gibt es die schriftlichen Überlieferungen in Kleins Nachlass, der im Filmmuseum Potsdam aufbewahrt wird und der neben den Filmen, auch Produktionsunterlagen und Schriftverkehr und vor allem die Tagebücher Kleins beinhaltet. Aufgrund ihrer zentralen Bedeutung für diese Arbeit werden die Tagebücher in den folgenden beiden Abschnitten

noch eingehender diskutiert. Nicht unerwähnt bleiben darf an dieser Stelle aber, dass der Nachlass trotz seiner Bedeutung und seines noch genauer zu beschreibenden Umfangs und Inhalts auch immer wieder Lücken aufweist und damit zwar eine zentrale Quelle darstellt, auf die im Lauf der Arbeit immer wieder verwiesen wird, jedoch nicht ohne Ergänzungen aus anderen Primärquellen betrachtet werden kann. Auch auf diese Lücken wird im Folgenden eingegangen.

Bei den anderen Primärquellen handelt es sich um die schriftlichen Überlieferungen der staatlichen Institutionen der DDR. Zentrale Archive sind hier das Bundesarchiv[53] sowie die ihm angegliederte unselbstständige Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (SAPMO), die sich beide in Berlin-Lichterfelde befinden. Neben den Unterlagen der politischen Institutionen und Ministerien des Landes enthalten die Archive somit auch die Unterlagen der für das Filmwesen der DDR verantwortlichen Institutionen wie z. B. der Hauptverwaltung Film (HV Film). Ebenfalls dort überliefert sind die Unterlagen der anderen für die Arbeit relevanten Institutionen und Organisationen wie der DEFA (dies beinhaltet nicht nur das Studio für Spielfilme, sondern auch die anderen Studios der DEFA) und dem FDGB sowie der GkVA/Liga für Völkerfreundschaft.

Für die Auseinandersetzung mit dem Fernsehen sind neben dem BArch (Bundesarchiv, Schriftgutarchiv in Berlin) vor allem auch das Privatarchiv von Hans Müncheberg und das DRA[54] in Potsdam-Babelsberg von Bedeutung. Der Nachlass im DRA umfasst dabei die schriftlichen Unterlagen der Programmbereiche und der Abteilungen, die Sendepläne sowie Aufzeichnungen der Sendungen für die Jahre 1952 bis 1991, während das Archiv Müncheberg – wenn auch in weitaus geringerem Maß – die Anfangsjahre 1952 bis 1962 verwaltet.

Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang auch der Aktenbestand des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheits-

53 In den folgenden Fußnoten wird die Archivbezeichnung »Bundesarchiv« mit »BArch« abgekürzt, die zugleich Bestandteil der vom Bundesarchiv vorgegebenen Signatur ist. Die Dopplung ist somit beabsichtigt. Als Referenz dient ferner das Ordnungssystem des BArch.

54 In den folgenden Fußnoten zu Archivmaterial wird die Archivbezeichnung »Deutsches Rundfunkarchiv« mit »DRA« abgekürzt. DRA ist zugleich Bestandteil der vom Rundfunkarchiv vorgegebenen Signatur. Die Dopplung ist somit beabsichtigt.

dienstes der ehemaligen DDR (BStU), in dem die Dokumente des ehemaligen Ministeriums für Staatssicherheit der DDR (MfS) überliefert sind.

Es lässt sich festhalten, dass die Überlieferungslage des Schriftguts insgesamt gut ist, sich jedoch von Institution zu Institution und vor allem auch von Archiv zu Archiv unterscheidet. Eine Situation, die, wie sich im Verlauf der Arbeit immer wieder zeigen wird, dazu führt, dass viele Informationen nur ansatzweise dargelegt und in manchen Fällen sogar aufgrund fehlender Akten nur unvollständig wiedergegeben werden können.

Besonders deutlich wird dieses Ungleichgewicht im Zusammenhang mit den Anfangsjahren der DDR bzw. im konkreten Fall mit den Anfangsjahren der DEFA und den für die Arbeit von Klein relevanten Abteilungen für Kultur- und Lehrfilm zwischen 1946 und 1948, deren Unterlagen zwar im BArch überliefert sind, jedoch immer wieder deutliche Lücken aufweisen. Weitaus besser ist die Überlieferungslage des Schriftgutes für die folgenden Jahrzehnte und somit für die anderen Institutionen wie den FDGB und GkVA/Liga für Völkerfreundschaft, wobei gerade in Hinblick auf die Filmpolitik dieser Institutionen die Unterlagen immer wieder Lücken aufweisen und unvollständig sind. So lässt sich beispielsweise für die GkVA/Liga für Völkerfreundschaft belegen, dass die Gesellschaft 1961 ein eigenes Schriftgut- und Filmarchiv besaß, jedoch sind im BArch keinerlei Akten zu so einem Archiv sowie zu dessen genaueren Inhalt und Verbleib überliefert.

Die Überlieferungslage zum Fernsehen erweist sich ebenfalls als schwierig. Während die Recherchen im Privatarchiv Müncheberg keinerlei für diese Arbeit relevanten Akten zutage gefördert haben, haben die Nachforschungen im DRA gezeigt, dass die Überlieferungen dort größere Lücken aufweisen und die Bestände teils unvollständig sind. Neben der Tatsache, dass viele Sendungen im Lauf der Jahre zwar gesendet, aber nicht immer aufgezeichnet wurden und somit nicht mehr überliefert sein können, sind – wie Gespräche mit den ArchivarInnen des DRA auch noch einmal bestätigt haben – viele der Akten nach der Wiedervereinigung verloren gegangen oder, wie im Fall der Personalakten, von den jeweiligen Beschäftigten mitgenommen worden.

Ein besonderer, im bisherigen Verlauf nicht erwähnter Fall sind die Unterlagen in Zusammenhang mit Kleins Arbeit für die Wochenschauen von MGM und NBC (vgl. Kap. 3.2.2). Im Gegensatz zu den Schaffensperioden in der DDR ist die Recherche zu diesem Abschnitt von Kleins Arbeit

viel komplexer. So haben Rechercheanfragen in den National Archives, der Library of Congress und den Film & Television Archives der University of California, Los Angeles (UCLA) in den Vereinigten Staaten sowie im Landesarchiv Berlin nur einzelne Hinweise zu Kleins Tätigkeit bzw. genauer zur Arbeit der MGM und der NBC in Berlin und der von Gary Stindt, Kleins Kontaktmann bei beiden Institutionen, geliefert.

Vor-/Nachlass

Bei der Sammlung Horst Klein im Filmmuseum Potsdam handelt es sich im weitesten Sinne um einen Nachlass. Da dieser jedoch bereits zu Lebzeiten von Klein in den Besitz des Filmmuseums übergegangen ist und er selbst – wie in diesem Kapitel noch deutlich werden wird – an dieser Übergabe beteiligt war, handelt es sich somit auch im einen Vorlass.

Es wird im weiteren Verlauf der sprachlichen Vereinfachung wegen jedoch nur das Wort Nachlass verwendet.

Wie bereits in Kapitel 1.1 angedeutet, ist der im Filmmuseum Potsdam überlieferte Nachlass unvollständig und weist mehrere Leerstellen auf. Es ist daher durchaus zu vermuten, dass Klein bestimmte Filme und Dokumente bewusst nicht überliefern wollte und somit aktiv auf die Zusammensetzung seines Nachlasses eingewirkt hat. Da dies jedoch nicht be- oder ebenfalls nicht widerlegt werden kann, ist dies nur Spekulation. Die Gründe für die Fehlstellen scheinen vielmehr praktischer Natur. Dass die Filme aus Kleins Zeit als Amateur und Filmberichterstatter der Propagandakompanie nicht überliefert sind, liegt vermutlich vor allem darin begründet, dass die Filme nicht Eigentum von Klein waren. Das Fehlen der Filme aus Kleins Zeit als Kameraassistent bei der DEFA und als Berichterstatter für MGM und NBC hat womöglich vergleichbare Gründe. Diese These lässt sich auch durch einen Blick auf Kleins Anstellungsverhältnis in diesen Phasen untermauern. So war Klein in besagten Abschnitten seiner Karriere im weitesten Sinne immer ›fest angestellt‹ bzw. genauer noch nicht als Privater mit eigenem Unternehmen tätig, was wiederum das Archivieren von Filmen und Produktionsunterlagen nicht notwendig machte und somit auch nicht Kleins vorrangiges Ziel zu dieser Zeit war. Dass Klein zudem vermutlich schwarz als Berichterstatter für MGM und NBC in West-Berlin gearbeitet hat, ist darüber hinaus ein weiterer Grund, warum Unterlagen und Filme gerade zu dieser Aktivität komplett fehlen. Im Umkehrschluss sind sowohl die Dokumente als auch die Filme ab