Björn Seidel-Dreffke

Sowjetischer Einfluss auf die DEFA-Dokumentarfilmproduktion der frühen Nachkriegszeit. Zwischen ideologischer Unterwerfung und ästhetischem Aufbegehren.

Die Geschichte der DEFA („Deutsche Film- und Aktiengesellschaft") kommt in den letzten Jahren immer häufiger in den Blickpunkt filmwissenschaftlicher Untersuchungen. Dabei sind Ost- und Westforschungen grundsätzlich darum bemüht, überzogene Ostalgie genauso zu vermeiden wie noch an den während der Zeiten des kalten Krieges bestehenden einseitigen Thesen festzuhalten. Dennoch bleibt das Thema im Spannungsfeld des Ost-West-Bezuges teilweise noch Schauplatz eines Nachhalls vormals intensiver ideologischer Auseinandersetzungen.[1]

Tendenziell deuten diese und andere Arbeiten auf die Weite der Forschungsfelder hin, wobei konkrete Untersuchungen zu Sachverhalten und Personen und damit die dezidierte Durchforstung von Archivalien größtenteils noch ausstehen.[2]

Ich möchte mich in meiner Untersuchung der Problematik des sowjetischen Einflusses auf die Nachkriegsdokumentarfilmproduktion vor allem unter zwei Aspekten nähern.

Zum einen möchte ich die Produktionsbedingungen in der SBZ, anhand einiger exemplarischer Beispiele kurz umreißen, wobei die sowjetische Ordnungsmacht ei-

---

[1] Als Standardwerke zur DEFA-Geschichte, die auch dem Dokumentarfilm Aufmerksamkeit widmen, sind zu nennen: Mückenberger, Christiane; Jordan, Günter: „Sie sehen selbst, sie hören selbst ..." Eine Geschichte der DEFA von ihren Anfängen bis 1949. Marburg 1994; Zimmermann, Peter (Hg.): Deutschlandbilder Ost. Dokumentarfilme der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung. Konstanz 1995; Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946 – 1992. Berlin 2000; Heimann, Thomas: DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ / DDR. Berlin 1994 (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft; Jg. 35; Bd. 46); Schittly, Dagmar: Zwischen Regie und Regime: Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen. Berlin 2002.

[2] Als besonders aufschlussreich in dieser Hinsicht erwiesen sich dabei folgende Publikationen: Bonwetsch, Bernd; Bordjugov, Gennadij; Naimark, Norman (Hg.): Sowjetische Politik in der SBZ 1945 – 1949. Bonn 1995; Foitzik, Jan: Der sowjetische Terrorapparat in Deutschland. Wirkung und Wirklichkeit. Berlin 1998; Foitzik, Jan: Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD): 1945 – 1949. Struktur und Funktion. Berlin 1999; Strunk, Peter: Die AEG: Aufstieg und Niedergang einer Industrielegende. Berlin 2000; Classen, Christoph: Faschismus und Antifaschismus: Die nationalsozialistische Vergangenheit im ostdeutschen Hörfunk (1945 – 1953). Köln u. a. 2004; Möller, Horst; Foitzik, Jan: Die Politik der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD): Kultur, Wissenschaft und Bildung 1945 – 1949. Ziele, Methoden, Ergebnisse: Dokumente aus russischen Archiven München 2005.

nen maßgeblichen Stellenwert innehatte. Meiner Meinung nach ist allerdings die sowjetische Einflussnahme auf die Nachkriegsfilmproduktion mit der verwaltungstechnischen Dimension nicht ausgeschöpft. Relativ wenig beachtet wurde bisher die Einflussnahme der aus dem sowjetischen Exil heimgekehrten Deutschen, mit all ihren Erfahrungen sowohl positiver als auch negativer Natur über ihren Aufenthalt im erträumten „Paradies aller Werktätigen", was in der Stalinzeit oft zu maximaler Desillusionierung führte.[3]

Als Beispiel möchte ich auf den ersten Direktor der DEFA, Hans Klering, und eine unter seiner Beteiligung als Regisseur entstandene deutsch-sowjetische Dokumentarfilm-Gemeinschaftsproduktion eingehen: *„K nowoj Germanii"* (*„Zu einem neuen Deutschland"*). Am konkreten Kunstwerk lässt sich m. E. besonders deutlich das Wechselspiel zwischen ideologischer Unterwerfung unter die Besatzungsmacht und ästhetischem Aufbegehren zeigen.

Nach dem Krieg war der Status Deutschlands und damit auch der sowjetischen Besatzungszone noch nicht eindeutig festgelegt. Einerseits führte dies zu einem verstärkten „Kampf der Systeme" um die Dominanz in einem möglicherweise wiedervereinigten Deutschland und damit zu Bestrebungen, zum Beispiel in der SBZ, Machtpositionen ideologisch und strukturell zu zementieren. Andererseits waren noch Nischen offen (damit meine ich nicht nur das Schlupfloch West-Berlin). Sondern – viele verbanden die neue Zeit und neuen Verhältnisse mit Hoffnungen auf eine bessere Zukunft und gingen mit entsprechend schöpferischer Phantasie und neuen Ideen an verschiedene Projekte heran.

Auch innerhalb der sozialistisch-kommunistischen Bewegung in Deutschland selbst hatte sich die sowjetisch dominierte Gleichschaltung nicht sofort durchgesetzt, gab es unter den Antifaschisten durchaus auch Antistalinisten bzw. solche, die einen sozialistischen Weg befürworteten und für ein neues Deutschland auch auf Korrekturen

[3] Zum deutschen Filmexil in der Sowjetunion vgl. u. a.: Jarmatz, Klaus (Hg.): Exil in der UdSSR. Bd. 2, Leipzig 1989; Del, Oleg: Ot illjusii k tragedii. Nemezkie emigranty v SSSR v 20-e gody (dt.: Von der Illusion zur Tragödie. Deutsche Emigranten in der UdSSR in den 20er Jahren). Moskau 1997; Arnold, Jasmin: Die Revolution frißt ihre Kinder. Deutsches Filmexil in der UdSSR. Marburg 2003; Barck, Simone; Rudder Anneke de; Schmeichel-Falkenberg, Beate (Hg.): Jahrhundertschicksale. Frauen im sowjetischen Exil. Berlin 2003; Agde, Günter: Kämpfer. Biographie eines Films und seiner Macher. Berlin 2001. Siehe darin das Kapitel über Hans Klering (S. 142 – 147).

der Entwicklung hofften, die in der Sowjetunion zu verhängnisvollen Auswüchsen geführt hatten.

Schon bald nach dem Krieg setzten Bemühungen um die Wiederherstellung der deutschen Filmproduktion in der SBZ ein. Mit Unterstützung der sowjetischen Militärverwaltung, der Zentralverwaltung für Volksbildung und der KPD wurde noch 1945 das so genannte „Filmaktiv“ gegründet, welches im Januar 1946 nach bürgerlichem Recht als eine in die Zentralverwaltung für Volksbildung eingegliederte Gesellschaft bestätigt wurde. Damit trat das „Filmaktiv“ offiziell in Erscheinung. Erste Abteilungen des Filmaktivs bildeten: die Presseabteilung, die künstlerisch-dramaturgische Abteilung, die Kulturfilmabteilung. Erster künstlerischer Direktor und Vorstandsvorsitzender von deutscher Seite aus war Hans Klering. Zum organisatorischen Stab der DEFA gehörten von Anfang an Vertreter der sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD), zum Beispiel Hauptmann Barskij (Information der SMAD), Major Aleksander Dymschitz (Kulturoffizier in der Informationsabteilung der SMAD), Hauptmann Ilja Fradkin (Leiter der sowjetischen Außenhandelsorganisation Sojusintorgkino). Personelle Veränderungen im Leitungsbereich waren gerade in den Anfangsjahren nicht selten. Der sowjetische Einfluss im o. g. Bereich wurde forciert. Zum Beispiel wurde Anfang 1949 der 50jährige Regisseur Alexander Andrijewski DEFA-Aktionär und Direktor. Sein Vorgänger, Ilja Trauberg, starb an Herzversagen. Gerade um den Tod Ilja Traubergs und dessen womöglich nicht natürliche Ursachen (Beteiligung des NKWD) gab es von Anfang an bis heute nicht aufgeklärte Gerüchte.[4]

Neben dem Spielfilm wurde ab 1946 auch die Dokumentarfilmproduktion angekurbelt. Der Dokumentarfilm schien der Spezifik seines Genres entsprechend Anforderungen des sozialistischen Realismus wie der nach „Widerspiegelung der Wirklichkeit“ noch am ehesten entsprechen zu können. Auch in diesem Bereich war der sowjetische Einfluss in unterschiedlicher Hinsicht spürbar. So traten die SMAD zum Beispiel als Auftraggeber in Erscheinung:

Zum Beispiel geht der Film *„Todeslager Sachsenhausen“* (1946, RE.: Richard Brandt) auf einen Auftrag der SMAD von Berlin zurück, da sich in deren Gewahrsam Führungsstab und Wachmannschaft der KZs befanden und die selbst auch an der

[4] Vgl. dazu: Bergmann, Karl Hans: Der Schlaf vor dem Erwachen. Stationen der Jahre 1931 – 1949. Berlin 2002, S. 364, 368, 391.

Prozessvorbereitung beteiligt war. Der Film war ungeheuer wichtig für die Aufarbeitung der Nazi-Verbrechen, weist aber auch Tendenziositäten auf, die den direkten Einfluss der sowjetischen Militäradministration widerspiegeln. Die einzige Gefangenengruppe des KZs, die namentlich erwähnt und deren Schicksal genauer beschrieben wird, sind die 18.000 russischen Gefangenen, die dort ermordet wurden.

Die SMAD beteiligte sich auch gern als Zensor, wobei die Einflussnahme soweit gehen konnte, dass mancher künstlerische Plan vollständig vereitelt wurde. Im Jahre 1946 avisierte die DEFA ein Filmprojekt, welches ein halbes Jahrhundert Berliner Stadtgeschichte einfangen sollte. Provisorischer Titel war *„Die Litfaßsäule“*. Berliner sollten zu Wort kommen, es sollte ein Panorama der Stadt mit dem Ziel geschaffen werden, kulturelle, soziale, historische u. ä. Aspekte der Stadtgeschichte zu präsentieren. Da den sowjetischen Verwaltungsorganen dieses Projekt zu nationalistisch eingefärbt erschien, musste es aufgegeben werden.

Manchmal ging die SMAD auch so weit, in künstlerische Konzepte der Filme einzugreifen.

Als 1948 das Alexandrow-Ensemble in Berlin gastierte, drehten die Regisseure Richard Groschopp und Max Jaap einen Film darüber. Nach dem Willen von Marion Keller, die die Idee zum Film hatte, hätte der Titel auch entsprechend „Alexandrow-Ensemble“ lauten sollen und vor allem auf der Ebene des persönlichen, kulturellen Erlebnisses des deutschen Zuschauers Aufgeschlossenheit gegenüber der russischen Kultur evozieren sollen. Die sowjetische Militäradministration bestand allerdings auf dem Titel „Botschafter des Friedens“, die ihm eine andere, überhöhtere Funktion zuweist, die sich mehr ideologisch-didaktisch als völkerverbindend gibt.

Besonders kritisch wurde von Seiten der Sowjets die dokumentarische Kurzfilmproduktion der DEFA betrachtet, wobei vor allem die ideologische Ausrichtung nicht eindeutig genug erschien. So beschwert sich der Beauftrage von Sovexportfilm in Deutschland, Herr Usolzew, beim Mitglied des DEFA-Vorstandes, Ilja Trauberg:

> *„Die ‚DEFA‘ überschüttet uns mit verschiedenster Art Makulatur, die unter den verschiedensten Bezeichnungen zu uns gelangt: Kulturfilm, Bildbericht, dokumentarischer Kurzfilm usw. Die Qualität der Mehrheit dieser so genannten Kulturfilme ist schlimmer als man sich vorstellen kann. Der Hauptmangel besteht vor allem in der*

Sinnlosigkeit des auf dem Bildschirm Dargestellten, dem Fehlen einer elementaren Tendenz und jeglichen Nutzens.“[5]

Hans Klering, der einige Zeit für die Wochenschau- und dokumentarische Kurzfilmproduktion verantwortlich war, erntete mit seinem im Namen des DEFA-Vorstandes an den auch sowjetisch gesteuerten Aufsichtrat der DEFA gegebenen Rechenschaftsbericht zur Wochenschau- und Kurzfilmproduktion harsche Kritik. Besonders unliebsam fielen seine Monita hinsichtlich der Finanz- und personellen Situation der ihm zugeordneten Ressorts auf.[6]

Im Jahre 1948 trat eine Wende in der SED-Politik ein. Auf der 11. Tagung des Parteivorstandes der SED vom 30. Juni 1948 wurde eine forcierte Übernahme des sowjetischen gesellschaftlichen Modells Programm:

„... Orientierung am sowjetischen Partei- und Gesellschaftsmodell, Absage jeglicher Ost-West-Brückenfunktion der Ostzone, Übernahme des Volksdemokratie-Modells, staatliche Wirtschaftsplanung, Entwicklung der SED zu einer Partei neuen Typus.“[7]

Damit verlor auch die SED die von ihr ursprünglich 1946 beschlossene Selbständigkeit. Die folgenden Jahre standen schon im Zeichen einer zunehmenden ideologischen Gleichschaltung, Stalinisierung der Parteiarbeit und wachsendem Druck auf die künstlerische Intelligenz. Und so stellt man sich die Frage, ob es wirklich Zufall oder der Wille, nur noch Schauspieler zu sein, war, der Hans Klering dazu bewog, 1950 darum zu ersuchen, ihn von seinen administrativen Aufgaben zu entbinden und nur noch Darsteller sein zu dürfen.
Und hier tangiere ich den zweiten Aspekt des oben genannten sowjetischen Einflusses auf die deutschen Nachkriegsfilme. Hans Klering repräsentiert dabei eigentlich beide Faktoren: a) Teil der Ordnungsmacht des SMAD zu sein; b) den persönlichen, künstlerischen Blick eines deutschen Emigranten mit 14 Jahren Sowjeterfahrung auf das neue Deutschland.

---

5 Brief von Herrn Usolzew (Sowexportfilm) an Ilja Trauberg vom 3. März 1948. Bundesarchiv: VEB DEFA Studio für Spielfilme. DR 117 / Vorl. S. 438; Originalzitat in russischer Sprache; Übersetzung B. Seidel-Dreffke.

6 Vgl. dazu Protokolle der Tätigkeit des Aufsichtsrates vom November 1947 bis März 1949. Bundesarchiv. Bestand: VEB DEFA Studio für Spielfilme DR 117 / 21734.

7 Jordan, Günter: Die frühen Jahre 1946 bis 1952. In. Schwarzweiß und Farbe. A. a. O., S. 27.

Seine Biographie weist dabei Brüche und Narben auf, die offizielle DDR-Publikationen später geglättet haben, die aber, wie man annehmen muss, sehr tief nachhaltig waren.[8]

Hans Klering kam als Mitglied der berühmten Agitprop-Gruppe „Kolonne links“ 1931 in die Sowjetunion.[9] Nachdem in dieser Zeit das Wirken von Agitprop-Gruppen in Deutschland offiziell verboten wurde, empfahl die IAH (Internationale Arbeiterhilfe) der Kolonne die Emigration in die Sowjetunion. Mehrere Jahre zog die Gruppe durch Sowjetrussland, vor allem, um für die von Stalin importierten deutschen Spezialisten zu spielen. Klering wurde während dieser Zeit für den Film entdeckt.

Das Schicksal der Truppe insgesamt gestaltete sich tragisch. Drei ihrer Mitglieder wurden während der so genannten „Säuberungen“ in den Jahren 1937/38 erschossen, andere verhaftet. So verbrachte Helmut Damerius 8 Jahre im Lager und weitere 10 Jahre in Zwangsansiedlung in Kasachstan.

Was Hans Klering angeht, so gibt es zu dem diesbezüglichen Schicksal verschiedene Versionen. Russische Kollegen, die ihn kannten (z. B. Mark Wolozki), gehen davon aus, dass er nicht im Lager gewesen sei. In einer Akte des Bundesfilmarchivs (SFA 685) findet sich eine Notiz, dass sein Sohn angeblich über ein Dokument verfügt, welches davon zeugt, dass Wilhelm Pieck Klering aus einem Lager herausgekämpft habe. Jasmin Arnold schreibt in ihrem Buch:

> *„Nach Kriegsausbruch musste er (Klering – B. S-D.) acht Monate in der Arbeitsarmee verbringen; konnte aber dann in den nach Kasachstan und Zentralasien verlegten sowjetischen Studios weiterhin Filme drehen.“*[10]

---

8 Die einzige als solche zu bezeichnende Biographie zu Klering stammt aus den 60er Jahren: Pelzer, Helmuth: Hans Klering, Berlin 1961. Ansonsten gab es in Filmzeitschriften zu Jubiläen des in der DDR später sehr beliebten Schauspielers biographische Kurzberichte, die einander ähnelten und zur Apotheose eines beispielhaften kommunistischen Lebens wurden.
Ich bin im Moment dabei, Material für eine Biographie über Klering zu sammeln, die hoffentlich helfen wird, auch weitgehend weiße Flecken aufzuarbeiten.

9 Zum Schicksal der Gruppe siehe den 1990 gedrehten Film „Gadiny - Scheusale / Kolonne links im Exil“ (RE: Christian Klemke, Sonja Zallmann) – eine Gemeinschaftsproduktion des DEFA-Studios für Dokumentarfilme GmbH und des Ukrainischen Studios für Dokumentarfilme „Kriniza“ und den autobiographischen Bericht des ehemaligen Leiters der Gruppe, Helmut Damerius: Über zehn Meere zum Mittelpunkt der Welt. Erinnerungen an die „Kolonne links“. Berlin 1977.

10 Arnold, Jasmin: Die Revolution frißt ihre Kinder. A. a. O., S. 61 – 62.

Diese These erhärtet ein gleich von Klering nach seiner Rückkunft in Deutschland von ihm selbst handschriftlich ausgefüllter Fragebogen zu seinem Lebenslauf. Dort vermerkt er unter der Frage nach seiner Teilnahme am Arbeitsdienst folgendes:

> *„In UdSSR, Bakal (Ural). März – Nov. 1942. Tätigkeit bei Aufbau eines Industriewerkes als Dispatcher.“*[11]

Dieser Hinweis fehlt in allen folgenden Lebensläufen Klerings.
In derselben Akte findet sich ein handgeschriebener Brief Klerings an Wilhelm Pieck, in dem er davon spricht, dass er nach einer angeblichen Urlaubsreise (1949) in die Sowjetunion seine Rückreisepapiere wegen administrativer Veränderungen nicht bekommen kann und nun schon seit Monaten dort festsitzt. Er schreibt an Pieck:

> *„Ich kann nun ohne eine Anforderung von Euch nicht zurückkehren. Da ich in meiner Tätigkeit in der DEFA einen größeren Nutzen für die Partei und den demokratischen Neuaufbau haben kann, bitte ich Dich, mich über die Partei anzufordern.“*[12]

Karl Hans Bergmann (Mitbegründer der DEFA und Mitglied des Vorstandes) schreibt in seinen Lebenserinnerungen:

> *„... Klering in Moskau weilte und nicht wusste, ob er nach Karaganda verschickt oder zurückkehren durfte.“*[13]

An anderer Stelle macht Bergmann deutlich, dass er es selbst gewesen sei, der einen gegen Klering gerichteten Brief[14] denunziatorischen Inhalts an den Minister Bolschakow nach Moskau gesandt habe. Er bezichtigt Klering, den Gerüchten um die wahren Hintergründe des Todes von Ilja Trauberg nicht massiver entgegengetreten zu sein und damit parteipolitisch versagt zu haben:

---

[11] Bundesarchiv. Kaderakte Hans Klering. Zentrales Parteiarchiv. Institut für Marxismus / Leninismus beim ZK der SED. Bestand: Sozialistische Einheitspartei Deutschlands. Zentralkomitee. Dy / IV 2/ 11/ V Vorl. 4510.

[12] Brief Hans Klerings an Wilhelm Pieck vom 25. Dezember 1949. Bundesarchiv. Kaderakte Hans Klering. Zentrales Parteiarchiv. Institut für Marxismus / Leninismus beim ZK der SED. Bestand: Sozialistische Einheitspartei Deutschlands. Zentralkomitee. Dy / IV 2 / 11 / V Vorl. 4510.

[13] Bergmann, Karl Hans: Der Schlaf vor dem Erwachen. A. a. O., S. 348.

[14] Klering und Bergmann waren im DEFA-Vorstand häufig aneinander geraten und daher zerstritten.

> *„Ich empfehle nochmals dringend, den Genossen Klering zu einem längeren Aufenthalt in die SU abzuberufen, um die Gerüchte in Bezug auf Trauberg zum Schweigen zu bringen und gleichzeitig in dieser Zeit die Frage nach seiner weiteren Verwendung zu klären.“*[15]

An diesem Beispiel wird deutlich, wie auch persönliche Zwistigkeiten innerhalb der DEFA mit Hilfe der übergeordneten Institution SMAD unter ganz andere Vorzeichen gelangen und zu einer ernsthaften Gefahr für Leib und Leben der in das Räderwerk der Administration Geratenen werden konnte.

Inwieweit er künstlerisch konform mit dem schließlich vom SMAD aufoktroyierten Gedankengut ging, lässt sich m. E. auch nur aus seinem künstlerischen Schaffen jener Zeit ableiten.

Während seiner Zeit als künstlerischer Direktor der DEFA und kurz danach finden wir auch Stellungnahmen Klerings zu Fragen der Filmgestaltung.[16]

Kritik konnte natürlich nicht direkt geäußert werden. Sie war aber manchmal eingebunden in ein Wechselspiel von unterschwellig kritischer Anmerkung und parallel geschalteter Glättung bzw. Abmilderung. Eine Schreibweise, wie sie auch bei DDR-Intellektuellen später dazu diente, wenigstens zwischen den Zeilen Unmut zum Ausdruck zu bringen.

Eine so später nicht mehr mögliche Aussage Klerings zum sowjetischen Film der Kriegs- und Nachkriegszeit aus dem Jahre 1947 erstaunt:

> *„Abgesehen von einigen Filmen, muss man sagen, dass zum Verständnis der sowjetischen Filme in erster Linie das Verstehen der Entwicklung der Sowjetunion gehört. Ohne die historische Entwicklung dieses großen Landes zu kennen, ist es uns Deutschen schwer, ohne weiteres die Filme der letzten Jahre zu verstehen. Oft drängen sich Parallelen mit den von den Nazis gezeigten Filmstreifen auf, und bei oberflächlicher Betrachtung fragen wir uns: ‚Wo liegt da der Unterschied?‘“*[17]

---

[15] Bergmann, Karl Hans: Der Schlaf vor dem Erwachen. A. a. O., S.393.

[16] Klering, Hans: Vorbemerkung. In: Die Rolle des Autors im Filmschaffen. Hrsg. Vom Staatlichen Komitee für Filmwesen. Berlin 1953; ders.: Der Sowjetfilm heute und morgen. In: Der deutsche Film. Fragen. Forderungen. Aussichten. Berlin 1947, S. 69 – 78; Weitere Beteiligungen Klerings an folgenden Publikationen: Auf neuen Wegen: 5 Jahre fortschrittlicher deutscher Film. Berlin 1951; Der Sowjetfilm im Kampf für den Frieden: Bericht vom Ersten Kongress der Sektion Film der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft; 14. und 15. Dezember 1950 in Berlin. Berlin 1950.

[17] Klering, Hans: Der Sowjetfilm heute und morgen. In. Der deutsche Film. A. a. O., S. 72

Ein wenn auch sofort mit einer anschließenden Verteidigung des Sowjetfilms geglätteter, dennoch äußerst gewagter Vergleich.

Klering war, wie oben bereits erwähnt, während seiner Zeit als künstlerischer Direktor der DEFA auch mit der Regie verschiedener dokumentarischer Formate betreut – Ausgaben des „Augenzeugen“ und „DEFA-Bildberichte“.[18]
Der einzige von mir bisher eruierte Dokumentarfilm, bei dem er Regie führte, war der 1947 entstandene Film *„Zu einem neuen Deutschland“ „(K nowoj Germanii“)* – eine DEFA-Produktion in Zusammenarbeit mit der Sojuskinochronika. Bei Buch und Regie handelt es sich um eine paritätisch gestaltete Zusammenarbeit. Von sowjetischer Seite zeichnete W. Malyschew verantwortlich.[19]
Der Film „Zu einem neuen Deutschland“ wird also unter hochkarätiger Führung gedreht. Um so erstaunlicher ist es, dass der Film als der wahrscheinlich einzige Dokumentarfilm, den Klering drehte, in seinen Memoiren bzw. in den biographischen Abrissen später nicht auftaucht, obwohl er von der Thematik und Produktionskonstellation durchaus für ein Vorzeigeobjekt prädestiniert gewesen wäre. Ob der Film jemals in Deutschland zur Aufführung kam, ist nicht bekannt. Mir lag im Archiv nur die russischsprachige Variante vor. Wann und ob er in Russland aufgeführt wurde, ist auch nicht zu eruieren. Eine Zensurkarte existiert nicht, Aufschluss brächten evtl. die sowjetischen SMAD-Akten. Sie konnten dazu nicht eingesehen werden.
Um den im folgenden zu analysierenden Film vorab historisch konkreter verorten zu können, sei darauf verwiesen, dass seine Produktion im Jahre 1947 in einen Zeitraum fällt, die gekennzeichnet ist, durch einen Übergang von einer relativ liberalen, toleranten Filmpolitik zu einer verschärften politischen und ideologischen Reglementierung.
Das Jahr 1947 ist bereits gekennzeichnet durch das Auseinanderdriften der beiden späteren deutschen Staaten. Die zunehmende sowjetische Einflussnahme im Ostsektor wurde im westlichen Teil argwöhnisch betrachtet und führte zu Abgrenzungsentscheidungen. So wurde Ende 1947 der im Jahre 1945 im Ostsektor gegründete aber in ganz Deutschland aktive Kulturbund im Westen verboten.

---

[18] Klering ist in den Sichtungsprotokollen des Bundesarchivs-Filmarchivs als alleiniger oder Co-Regisseur zu folgenden „Augenzeugen“ ausgewiesen: 1947: Nr. 73 bis 84; 1948: Nr. 85 bis 93. Er zeichnete verantwortlich für die DEFA-Bildberichte: 1947: Nr. 1 bis 4.
[19] Zu W. Malyschew konnte ich bisher keine weiterführenden Hinweise finden.

Verantwortlich für den bis 1947 relativ liberalen Kurs der SMAD war der so genannte „Leningrader Kreis“, dem unter anderem der Leiter des Kulturreferats der SMAD, Oberst Tulpanow, dessen Stellvertreter, Oberst Dymschitz, und der Zensor der Filmabteilung, Major Semowksi, angehörten. Mit der im November 1947 stattgefundenen Umwandlung der DEFA von einer GmbH in eine deutsch-sowjetische Aktiengesellschaft wurde die Organisation straffer zentralisiert, das Klima für die künstlerische Produktion rauer, der „sozialistische Realismus“ auch im Film zur herrschenden Darstellungskonvention erhoben.
Im Jahre 1947 bildete die SED eine spezielle Filmkommission, die eine striktere Überwachung garantierte.

Der Film bedient sich auf den ersten Blick sehr vordergründig bestimmter Hauptklischees und Anforderungen der sozialistischen Ideologie, wie sie auch später wiederholt in ähnlicher Form in vor allem propagandistisch ausgerichteten Filmzeugnissen angewendet werden. Dabei lässt sich der Film thematisch in fünf Teile untergliedern, die sowohl von der Bild- als auch kommentatorischen Aussage deutlich voneinander zu unterscheiden sind, obwohl von den Filmschöpfern selbst diese Einteilung nicht explizit gemacht wurde (etwa durch entsprechende Zwischenüberschriften etc.)

Das Geschehen wird eingeleitet von den inzwischen klassischen Bildern des Sturmes auf den Berliner Reichstag, der mit dem Hissen der sowjetischen Flagge seinen Höhepunkt erfährt. In den Straßen wehen die weißen Fahnen der Kapitulation, die faschistischen Generäle verlassen den Bunker. Sowjetische Panzer rollen durch die Stadt. Die sowjetische Führung inszeniert und stilisiert sich in der Pose des Siegers und Befreiers.
Eine weitere Pose dieser Selbststilisierung ist die des Helfers. Sowjetische Soldaten geben Brot und Suppe an die hungernde deutsche Bevölkerung aus. Sie sind überall in den Straßen gegenwärtig. Besonders wichtig ist auch die suggestive Illustration der führenden Rolle der sowjetischen Militäradministration, die auf künstlerische Weise geschickt umgesetzt wurde. Eine besondere Rolle spielt hier das Bild der russischen Soldatin, die den Verkehr regelt. Dieses auch in späteren Filmen immer wieder gern genutzte Sujet hat natürlich auch einen hohen symbolischen Wert. Das Regeln des Verkehrs ist gleichzusetzen mit dem Regeln der Gesellschaft. Diese Regeln werden von den Siegern aufgestellt, die auch deren Umsetzung überwachen.

Die sich thematisch als zweiter Teil abgrenzen lassenden Aufnahmen beziehen schon die Deutschen aktiv in die Aufbauarbeit ein. So empfängt die sowjetische Militäradministration deutsche Antifaschisten, die nun erste Schritte zur Wiederherstellung einer normalen Lebensordnung einleiten: Säuberung der Straßen, Wiederherstellung der Versorgung mit Elektrizität, Wiederaufnahme des U-Bahn- und S-Bahnverkehrs. Prononciert wird auch ein weiterer Teilbereich sowjetischer Ideologie ins Bild gesetzt, die jedem Volk theoretisch Freiheit und Selbstbestimmung versprach, solange es das entsprechend genehme sozialistische Gesellschaftssystem übernahm.

Der thematisch wiederum abzugrenzende dritte Teil, soll nun die angeblich selbständige Entwicklung in der sowjetisch besetzten Zone illustrieren. Besonders die Einbeziehung ausgedehnten Zahlenmaterials soll eine suggestive Wirkung auf den Zuschauer ausüben (z. B.: Konstatierung von Fakten: die SBZ umfasst eine Fläche von 107.000 km², verfügt über 17 Millionen Einwohner, es werden Massenorganisationen gegründet: FDJ, FDGB, Sportvereine, 50 verschiedene Zeitungen erscheinen). Genau verzeichnet wird, wie viele verschiedene Rüstungsbetriebe gesprengt werden, wie viel ehemalige Nazis verhaftet, verurteilt bzw. entnazifiziert wurden. Es handelt sich dabei um eine besonders vordergründige Inszenierung der Forderungen nach einem inzwischen in der Sowjetunion zur alleinigen möglichen künstlerischen Methode der neuen Zeit proklamierten sozialistischen Realismus, der Wirklichkeitstreue und Überzeugung des Rezipienten durch belegbare Fakten forderte.

Den vierten thematisch abzugrenzenden Teil könnte man mit der Überschrift versehen: „Aufbau der Grundlagen der neuen sozialistischen Gesellschaft im neuen Deutschland“. Dabei werden auch hier wieder Dinge benannt bzw. mit Bildern verwoben, wie man sie später in jedem Lehrbuch des Marxismus-Leninismus als Grundanforderungen an eine sozialistische Gesellschaft nachlesen konnte.
Betont wird, dass die Leitung der Produktion nun durch spezielle Arbeiterkomitees erfolgt, eine Bebilderung der These von der führenden Rolle der Arbeiterklasse. Einen zentralen Schwerpunkt der Darstellung bilden auch Berichte vom Vereinigungsparteitag von KPD und SPD zur SED. Damit sei eine „Partei neuen Typus“ entstanden. Der nach marxistisch-leninistischen Vorgaben vorzunehmenden Einbeziehung

der Bauern in den sozialistischen Aufbau entspricht die Darstellung der Bodenreform. Einen großen Stellenwert erhalten auch die ersten angeblich freien und demokratischen Wahlen in Deutschland. Nach marxistischer Ideologie ist auch dem so genannten „Überbau“ der Gesellschaft Aufmerksamkeit zu zollen. Kommentar und Bilder berichten vom Wiedererstehen des kulturellen Lebens, zum Beispiel der Gründung des Kulturbundes, der Wiedereröffnung von verschiedenen Theatern, des Schauspielhauses etc. Auch die Gründung der DEFA findet Erwähnung. Zum Grundbestandteil der sozialistischen Erziehung gehörte auch die körperliche Ertüchtigung, dargestellt anhand der Gründung verschiedener Sportvereine. In monoton wirkender Abfolge werden die verschiedensten Sportarten vorgestellt: Boxen, Pferderennen, Radrennen, Polo, Schwimmen, Kegeln etc.

Der Film lebt bis dahin vor allem von plakativen Illustrationen der marxistischen Hauptthesen zum Aufbau des Sozialismus in der Sowjetunion, die bis dahin schon zum Axiom geronnen und von den verschiedenen neu entstehenden Volksdemokratien übernommen werden sollten. Die hier äußerst vordergründig genutzte Methode ist die des sozialistischen Realismus.
Aber ...

Thematisch lässt sich ein fünfter Abschnitt abgrenzen und dieser bildet einen gewissen „Kontrapunkt“ zu den vorangegangenen. Zwar setzt er auch auf den ersten Blick die Lobpreisung des sozialistischen Aufbaus (nun mit 1½ jährlichem zeitlichen Abstand) fort, bildet aber in sich ein ästhetisch abgeschlossenes Ganzes, das an bestimmte Kunsttraditionen anknüpfen will. Mit dem sich vom bisherigen Geschehen doch in manchem unterscheidendem Teil könnte man eventuell sogar ein gewisses Korrektiv zu dem vorangegangenen sehen. Ja, man versucht nun, die bis dahin allzu plakative visuelle Illustrierung der planmäßigen Gestaltung der sozialistischen Wirklichkeit in einem ein wenig anderen Kontext zu sehen.
So wird auch eine räumliche Abgrenzung geschaffen. Der Blick der Kamera konzentriert sich nicht wie vorher auf das gesamte sowjetisch besetzte Gebiet, beispielhaft dargestellt anhand zahlreicher Städte (Halle, Leipzig, Plauen, Dresden, Torgau u. a.), sondern ist fixiert auf eine Stadt – Berlin. Es wird damit ein bestimmtes Chronotop geschaffen, ein raum-zeitliches Kontinuum (ein Organismus), das (der) seine eigenen Besonderheiten aufweist. Und ich betone bewusst das Wort ‚Organismus‘,

was später noch näher erläutert werden soll. Auch soll mit dem „Blickpunkt Berlin“ weniger dem neuen, gewünschten Zentralismus das Wort geredet werden (obwohl hier sicher auch eine sich ideologiekonform geben wollende Maskierung des Films eine Rolle spielt), sondern die Möglichkeit geschaffen wird, etwas Besonderes auszudrücken.

Rein vordergründig-thematisch schließt das Dargestellte schon an das vorher Gesagte an. Es geht um den Aufbau in Berlin, um die Lebens- und Arbeitsverhältnisse der Bevölkerung unter den neuen, veränderten Bedingungen. Doch in künstlerischer Hinsicht wird sofort etwas Bedeutsames deutlich. Man will sich hier in eine bestimmte Tradition und zwar in die der künstlerischen Avantgarde der 20er Jahre einordnen. Der einleitende Kommentar lautet folgendermaßen:

> *„... roschdajutsja perwyje schagi, swuki simfonii bolschogo goroda.“*[20]

Eine deutliche Hommage an Walther Ruttmanns Filmklassiker *„Berlin. Die Sinfonie einer Großstadt“* (1927). Visuell zitiert aber wird im Dargestellten dann eher Dsiga Wertows *„Tschelowek s kinoapparatom“* (*„Der Mann mit der Kamera“*, 1929). Obwohl Ruttmanns und Wertows Filme selbst Überschneidungen aufweisen, ohne hier der Anleihe Wertows bei Ruttmann das Wort reden zu wollen. Das Geschehen beginnt um 8:00 Uhr morgens (bei Ruttmann 5:00) und beschreibt den Lebenslauf im Nachkriegs-Berlin vom frühen Morgen bis zum späten Abend. Eine visuelle Parallele bilden die sich auf einem Platz (hier Alexanderplatz) zu einem Rondell vereinigenden Straßenbahnen. Wir finden immer wieder Kinder als wichtiges Element des Geschehens. Ähnlich wie bei Wertow wird etwa in der Mitte des beschriebenen Großstadtlebens die medizinische Untersuchung an einem Kind (hier steht das Wiegen im Mittelpunkt) visualisiert. Kinder müssen behütet werden. Sie sind die Zukunft.

Ausdrücklich hingewiesen wird auf die Deutschen und ihr Lieblingsgetränk – das Bier, ein auch bei Wertow (weniger bei Ruttmann) im Kontext seiner Deutschland-Polemik tradiertes Thema, was hier eine andere Nuancierung erhält.

Auch das Ende des Teils zeigt deutliche Parallelen zum *„Mann mit der Kamera“*. Die Menschen besuchen zuerst ein Kino, danach eine Philharmonie, wo die 7. Sympho-

[20] „... Die ersten Schritte, die Töne der Symphonie einer Großstadt wurden geboren.“ (Übers. d. Autors).

nie von Schostakowitsch aufgeführt wird („Die Leningrader“). Die abschließenden Einstellungen zeigen Theater- und Varietéaufführungen und offerieren einen Blick in die nächtlichen Straßen Berlins. Er verweist damit natürlich auch auf Ruttmann, auf die szenischen Endsequenzen seines Films, er will damit eventuell auch das russisch-deutsche Wechselspiel in letztendlich verdichteter Form zum Ausdruck bringen. Aber wichtiger, als den jeweils genauen "Ideengeber" auszumachen erschient mir hier der Umstand, dass man sich überhaupt auf die künstlerischen Traditionen der frühen, filmischen Avantgarde bezieht, wobei dies auch wieder einen noch breiteren Bezug hinsichtlich der Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten der einzelnen Symbole schafft. Die Avantgardekunst war aber auch in der stalinistischen Sowjetunion schon seit geraumer Zeit nicht mehr erwünscht. Die stalinistische Ideologie verhielt sich gegenüber künstlerischen Experimenten äußerst kritisch und setzte, gerade was den Dokumentarfilm betrifft, auf den sozialistischen Realismus, die Zelebrierung einer plakativen, die sozialistische Ideologie illustrierende Faktographie. Diese Akzentsetzung im Film weist also überdeutlich auf einen bestimmten künstlerischen Anspruch hin.

Und noch ein weiterer Umstand ist wichtig. Eine Filmsequenz verweist auf eine religiös-metaphysische Dimension, wie sie weder bei Ruttmann noch bei Wertow in dieser Art und Weise zum Tragen kommt. Es handelt sich um einen kurzen Einschub, der auch etwas losgelöst vom übrigen Geschehen wirkt, aber gerade deshalb umso wichtiger ist. Eine riesige Glocke schwingt am Kirchturm und ruft zum Gebet. Dann erblickt der Zuschauer eine in Stein gemeißelte Marienstatue mit dem Jesuskind im Arm (als Freske in der Kirche).
Obwohl sich Stalin in den Kriegsjahren teilweise der christlichen Religion bedient hatte, um die russische nationale Identität zu stärken, war eine gleichberechtigte Einbeziehung der Religion in den Aufbau des Sozialismus absolut nicht im Sinne der Mächtigen. Eher war man darum bemüht, den religiösen Einfluss rasch wieder zurückzudrängen.
Interessant ist hier noch der Umstand, dass es sich um eine Mariendarstellung mit dem Jesuskind auf dem Arm handelt, so dass diese Symbolik eindeutig russisch konnotiert ist. In der katholischen und evangelischen Kirche spielt traditionell die Darstellung von Jesus am Kreuz eine zentrale Rolle. Ikonen mit Marienbildnissen sind eher für das östliche Christentum charakteristisch. Vielleicht soll damit aber

auch mehr ausgedrückt werden. Durch die gesamte russische Geistesgeschichte zieht sich der Streit um die Abgrenzung zwischen Russland und dem Westen, wobei der Westen meist mit Zersplitterung, Individualismus, Rationalität gleichgesetzt wurde. Russland eher mit dem Organischen, Emotionalen, Verbindenden, wofür u. a. Solov'evs Sophiologie ein Beispiel ist, der im weiblichen schöpferischen Aspekt Gottes die entscheidende Quelle für die Rettung der Menschheit sah. Diese kurzen Bilder können also auch in eine völlig andere Dimension weisen, die den Kontrapunkt zu den Teilen 1 – 4 noch deutlicher hervortreten lassen. Und er führt uns hin zu einer Metasymbolik, die sich uns erschließt, wenn wir von der Analyse ausgehend rückschauend nochmals den gesamten Film überblicken.

Dominiert in den ersten vier Teilen das Lineare, das Aufgereihte, sei es in den teilweise sogar visualisierten Zahlenreihen, in der Aneinanderreihung von Fakten, dominiert hier das Runde. Schornsteine werden gezeigt, das innere Rund einer Glocke, die sich im Rondell treffenden Straßenbahnen. Das zyklisch-organische wird dem linear-mechanischen gegenübergestellt. Wenn wir uns in diesem Zusammenhang, zum Beispiel, an den von der Avantgarde breit rezipierten A. Belyj erinnern, vor allem an seinen Roman „Peterburg“ (1913) (vgl. hier nochmals den Hinweis auf die 7. Symphonie Schostakowitschs: „Leningrader Sinfonie“, 1942), spielt ja in der Charakterisierung dieser Stadt auch die Gegenüberstellung von Linien, Geraden, Vierecken gegenüber dem Kreis eine große Rolle. Ohne auf die gesamte metaphysische Funktionalität dieser Symbolik in Belyjs Schaffen eingehen zu wollen, sei hier angemerkt, dass es sich ebenfalls um die Gegenüberstellung des kalten, rationalen, dem organisch, schöpferischen handelt. Das „Kreisende“, „Runde“ wird verbunden mit einem Hinstreben zu einer metaphysisch konnotierten Einheit, wo die wahre Schöpferkraft entfaltet werden kann. In diesen auch Kunstprogramme und ästhetische Vorstellungen des Avantgardefilms beeinflussenden russischen Symbolismus weiterführenden Überlegungen wird auch das Ende des 5. Teils bzw. des gesamten Films interessant. Es wird eine Stahlfabrik gezeigt, in der glühendes Eisen bearbeitet wird, was zu gleich mehrere Bedeutungen aufweisen kann und sowohl das ideologisch-konforme, als auch das künstlerisch-schöpferische ausdrückt und deshalb nochmals sehr genial die Grundtendenzen des Gesamtfilms zusammenfasst. Die Bearbeitung des Eisens ist zum einen beliebtes Symbol in der sozialistischen Aufbauideologie. Wir erinnern uns an Nikolaj Ostrowkis „Wie der Stahl gehärtet wurde“.

Eisen verweist auch auf die religiöse Dimension, durch die Höllenqualen, durch die das deutsche und das russische Volk gegangen sind bzw. noch gehen müssen. Es verweist darüber hinaus auf die metaphysisch-mystische Dimension, die sich auch in eine Kunsttradition einordnet, die bis in den russischen Symbolismus zurückreicht. Glühendes Eisen, Feuer war hier oft tradiertes, zentrales Symbol, das die Potenz der Umwandlung, der Transformation in sich trug, zur Wiedergeburt, zu wahrhaft neuem Leben. Es verweist hier auf das noch lange nicht Abgeschlossene des Prozesses, auf die Hoffnung auf eine tatsächlich schöpferische Weiterentwicklung, die mit den gegebenen Bedingungen noch lange nicht abgeschlossen ist.

Interessant ist, dass dieser Dokumentarfilm in Biographien, Lebenserinnerungen und später in Nachrufen auf Hans Klering aus DDR-Zeiten nicht erwähnt wird. Dabei hätten die ideologischen Konstellationen: deutsch-sowjetische Zusammenarbeit, Darstellung des sozialistischen Aufbaus u. ä. ihn doch dafür prädestinieren müssen, zumindest als wichtige Etappe der Dokumentarfilmproduktion, wie es mit anderen Filmen minderer Qualität durchaus geschehen konnte, deklariert zu werden.
Den gestellten Fragen nachzugehen und die vorliegende Interpretation in diesem Sinne zu verfeinern bzw. die Beobachtungen in einem größeren Kontext unter Einbeziehung der vergleichenden Analyse evtl. anderer Gemeinschaftsproduktionen durchzuführen, steht noch aus.
Ich wollte mit der Auswahl dieses Films und seinem umrissenen Spannungsfeld zwischen ideologischer Unterwerfung und ästhetischem Aufbegehren aber auch dafür sensibilisieren, dass oft noch in der Aufarbeitung etwa der Nachkriegsgeschichte, was DDR-Kunst betrifft, Ansätze zur Schwarz-Weiß-Malerei existieren. Künstler, die nicht von Anfang an als Dissidenten in Erscheinung traten bzw. sich schließlich der neuen Ideologie, wenn vielleicht auch nur äußerlich anpassten bzw. anpassen mussten. Es gab sicher Künstler, die einen bestimmten inneren, vielleicht auch nur partiell wahrgenommenen Widerstand bzw. eine kritische Einstellung zur herrschenden Politik hatten, diese aber nicht zu äußern vermochten. Dabei muss man natürlich auch das Dilemma derjenigen sehen, die die konkrete DDR-Politik kritisch sahen, an die sozialistischen Ideale allerdings glaubten. In diesem Sinn kann man Dagmar Schittly zustimmen, die vermerkt:

> *„Ausgestattet mit vielen Privilegien, zahlten die Künstler einen hohen Preis: Ihre Aufgabe war es von Anfang an, das sozialistische System zu stützen, unter Inkaufnahme des Verlusts ihrer künstlerischen, aber auch individuellen Freiheit. Der Umgang der Künstler mit dieser Problematik, die Suche nach dem eigenen Weg zwischen Anpassung, Widerspruch und Verweigerung gehört zu den interessantesten Aspekten der Kultur in der DDR.“*[21]

Das Dilemma war dann oft eine Gratwanderung der Überzeugungen, die sie mit sich gerade noch ausmachen konnten.

Wieweit dies auf Hans Klering zutrifft, sollen weitere Forschungen ergeben.

[21] Schittly, Dagmar: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen. Berlin 2002, S. 9.