



DRESDNER

HEFTE

82

Beiträge zur Kulturgeschichte



Kinos, Kameras und Filmemacher Filmkultur in Dresden

DRESDNER HEFTE

23. Jahrgang, Heft 82, 2/05, herausgegeben vom Dresdner Geschichtsverein e.V.



Dieter Waurich bei Dreharbeiten 1970

Inhalt

- Seite 2 Vorbemerkung
- Seite 3 Ralf Forster
Vom »Kino« und seinen Nachfolgern.
Dresden als Zentrum der Filmtechnik
- Seite 13 André Eckart
Schlaglichter einer Filmstadt. Filmproduzenten in Dresden vor 1945
- Seite 21 Karsten Winkler
Das neue Medium Film in Dresdner Zeitschriften der zwanziger Jahre
- Seite 25 Carola Neumann
Von der Schaubude zum Kristallpalast. Kinoarchitektur in Dresden
- Seite 34 Karl Knietzsch
Kino in den Nachkriegsjahren
- Seite 39 Jürgen Müller / Joern Hetebrügge
Ein Angel-Sachse in der Traumfabrik. Der Filmemacher Robert Siodmak
- Seite 47 Sabine Scholze
Kleine Geschichte des DEFA-Studios für Trickfilme
- Seite 55 Frank Apel
Dresdner Kinokultur in den siebziger und achtziger Jahren
- Seite 62 Konrad Hirsch
Frei und doch nicht frei.
Filmemacher im Raum Dresden zwischen 1945 und 1989
- Seite 70 Claus Löser
Experiment und Subversion. Malerfilme in Dresden
- Seite 79 Ralf Kukula
Filmproduktion im Raum Dresden nach 1990
- Seite 89 Karsten Fritz
Kino heute
- Seite 96 Neuerscheinungen zur Dresden-Literatur
- Seite 100 Gesamtverzeichnis Dresdner Hefte
- Seite 103 Autorenverzeichnis
- Seite 104 Bildnachweis / Fotonachweis

Vorbemerkung

Kino und Film – das ist, wie man so sagt, ein Vollblutthema: sinnlich und voller Magie, was die Erlebnisse mit der Leinwand betrifft; stimulierend-verführerisch für die Akteure im Metier, gelegentlich aber auch verblüffend als Wirtschaftsfaktor und ein ganz eigenes Stück Technikgeschichte. »Als die Bilder sprechen lernten«, also seit dem Aufkommen des Tonfilms Mitte der zwanziger Jahre, wurde der Film zum beherrschenden Medium der Industriegesellschaft.

Auch Dresden hat seine Filmgeschichte, deren Besonderheiten in das Selbstverständnis dieser Stadt gehören. – Begonnen hat es mit kinematographischen Schaubuden auf der Vogelwiese und den ersten Filmprojektoren des Heinrich Ernemann, dessen Firma in den Jahren des großen Kino-booms zu den europaweit führenden ihres Faches zählte. – Dresden war auch ein Zentrum der Filmtechnik. Mit einer gewissen Logik zog das auf den Spuren der Fotografen die Filmemacher an; freilich ohne daß Dresden je ein Standort größerer Studios geworden wäre: Boehner-Film als Produzent von Kultur- und Werbefilmen mit ca. 40 Mitarbeitern war ihr wichtigstes Unternehmen. Als Erich Ponto in einem Laubegaster Zimmerstudio *Der Geiger von Meissen* drehte, hatte das jedenfalls keine Folgen. Eher schon wurde Dresden zu einer nennenswerten Kinostadt, die seit den zwanziger/dreißiger Jahren respektable Filmtheater zu bieten hatte: das *U. T.* in der Weisenhausstraße, das *Capitol* in der Prager Straße, die *Schauburg* in der Neustadt. In ihnen fanden Mitte der dreißiger Jahre mit UFA-Stars glanzvolle Filmpremieren statt; ein Kapitel, das ausführlich schon im *Dresdner Geschichtsbuch 1* zu lesen war und hier nicht wiederholt wird: Film als allzu schöner Schein. Die grausame Wirklichkeit des Krieges vernichtete am 13. Februar 1945 dann auch alle Kinos der Innenstadt. Nur in den Vorstädten befriedigte das Nachkriegskino mit einer bisweilen merkwürdigen Mischung von alt und neu, von UFA und Mosfilm, den Kulturhunger der Überlebenden, und es dauerte lang, ehe sich in Dresden eine neue Filmkultur entwickelte. Das DEFA-Studio für Trickfilme war ihre wichtigste und erfolgreichste aktive Instanz. Freilich gab es neben ihr auch immer private Filmemacher wie Gottfried Stejskal, Johannes Hempel und Ernst Hirsch, die mit ihrer Beharrlichkeit die Traditionen der Dresdner Kultur gegen manchen Widerstand bewahren halfen. Als dann in den siebziger/achtziger Jahren die Krise des Landes unübersehbar wurde, unternahmen Dresdner Maler mit dem Medium Film ästhetisch sehr viel radikalere Experimente: *Terror in Dresden* heißt ein solcher Streifen von A. R. Penck.

Mit der Wende wandelte sich die Szene erneut. Das Angebot ist beachtlich. Dresden hat heute eine sehr differenzierte Kinolandschaft. Neben den großen Multiplex-Anlagen bewährt sich eine kluge Programmkinoszene mit diversen Festivals, die z. T. schon Vorläufer in der DDR hatten. Es gibt neue Filmemacher in der Stadt, die kein Zensur-Problem mehr haben, wohl aber eines der Ökonomie. Und wer sich für die Geschichte der Filmindustrie interessiert, findet in den Technischen Sammlungen anschauliche Beispiele. Am stabilsten ist aber vor allem eines in Dresden – der Enthusiasmus der Cineasten, denn kaum eine Stadt hat ein so treues Kinopublikum wie diese.

Hans-Peter Lühr

RALF FORSTER

Vom »Kino« und seinen Nachfolgern. Dresden als Zentrum der Filmtechnik

Technikgeschichten geraten oft zu nüchternen, blutleeren Anhäufungen von Fakten, verlieren sich in Technologiedetails ohne Beziehung zum Alltag. Doch gerade solche Bezüge können zur Allgemeinverständlichkeit der fachspezifischen Texte beitragen. So wird hier der Versuch unternommen, die Ausstrahlung der Dresdner film- und kinotechnischen Industrie im 20. Jahrhundert punktuell an aussagekräftigen, nachvollziehbaren Beispielen nachzuzeichnen. Zugleich sollen ihre Tendenzen – im Kontext internationaler Entwicklungen und nationaler Verflechtungen – beschrieben werden. Mehr als eine selektierende Einführung kann dieser kleine Beitrag nicht leisten, würde doch schon die Firmenbiografie von Zeiss Ikon ein dickes Buch füllen. Natürlich finden die Leistungen von Heinrich Ernemann und Zeiss Ikon gebührende Beachtung. Um aber Forschungen zu verborgenen Exponenten dieses Wirtschaftszweiges anzuregen, werden einige vergessene Exoten erwähnt, Manufakturen also, die im Schatten der Großen in Nischengeschäften einstigen und vom Standort Dresden als Markenzeichen für hochwertige Foto- und Kinogeräte profitierten.

Damit wäre ein erstes Merkmal der Branche benannt; ein zweites wird bei dem Versuch augenfällig, die Geburtsstunde dieses Gewerbes in Dresden zeitlich zu bestimmen. Während der Schlußpunkt mit dem Ende der Filmprojektorenfertigung 1971 (geschuldet einer RGW-Politik, die multinationale Arbeitsteilungen bei Spezialindustrien festlegte) recht eindeutig zu fixieren ist, gerät dieser Versuch für die Anfangsphase zur Schwierigkeit, weil etablierte Firmen der Feinmechanik und Optik nach 1900 sukzessive Geräte für Film und Kino in ihr Angebotsprofil integrierten. Bei magerer Quellenlage läßt sich dabei nie genau ersehen, wann dies genau geschah bzw. ob das entsprechende Unternehmen die Apparate nur verkaufte oder auch selbst herstellte.

So teilte die Unger & Hoffmann AG Dresden, 1878 als Fabrikant von Fotobedarfsartikeln gegründet und mit Eduard Liesegang sowie Willi Hagedorn wohl der bedeutendste Händler von Laterna Magicas in Deutschland, 1914 in ihrem Katalog mit, daß sie sich »seit der Erfindung Edisons [...] auch für die Einführung und Benutzung der kinematographischen Apparate lebhaft interessierte, [...] Erfahrungen sammelte, die sie nunmehr bei der Herstellung von Apparaten benutzt«.¹ Unger & Hoffmann offerierten kurz vor dem Ersten Weltkrieg eben auch 3-mm-Holzkameras (»Simplex«) und Filmprojektoren ganz aus Stahl (»Diamant«), die ihre technologische Herkunft – Frankreich bzw. die Ernemann-Werke – kaum verbergen konnten. Vertrieb, Nachbau oder Eigenkonstruktion? Die Frage kann bei diesen frühen Anbietern kaum beantwortet werden. Doch symptomatisch für Produktionsabläufe und das Marktverhalten scheint vielmehr das



Heinrich Ernemann, Gemälde von Robert Sterl, 1939

Spektrum der unter anderem von Unger & Hoffmann 1914 inserierten Leistungen zu sein: Rohfilm, Kameras, Lichtanlagen, Saturnlampen, Umformer, Generatorwagen, Schalttafeln, Stative, Entwicklungseinrichtungen, Filmkitt, Kopiermaschinen, Filmkleber, Spulen, Umroller, Filmprojektoren (aller Größen), Dia-Apparate, Reklame- und belehrende Lichtbilder, Effektdias, Tonbild-einrichtung »Ungerhoff«, Antriebsmotoren, Bogenlampen, Objektive, Transportkoffer, Tischgestelle, Leinwände, Kinostühle, Bühnenbeleuchtung, feuersichere Eisenblechgehäuse – kurzum: die gesamte Bandbreite des zur Dia- bzw. Filmherstellung und zur Vorführung benötigten Equipments. Bei dieser Rundum-Palette, begrenzten Kapazitäten und Absatzmöglichkeiten (schließlich agierten selbst in Dresden zwei angesehene Mitbewerber) wundert es nicht, daß

die Fertigung vorzugsweise auf Bestellung und in Kleinserien von statten ging, jedes Gerät von Unger & Hoffmann und vergleichbarer Anbieter war ein Stück Handarbeit. Oft fanden diese Allroundfirmen eine einträgliche Spezialisierung, Unger & Hoffmann den Verleih und Verkauf von Lichtbildern unter dem Label »Projektion für Alle«, ehe sie 1928 vom Markt verschwanden.

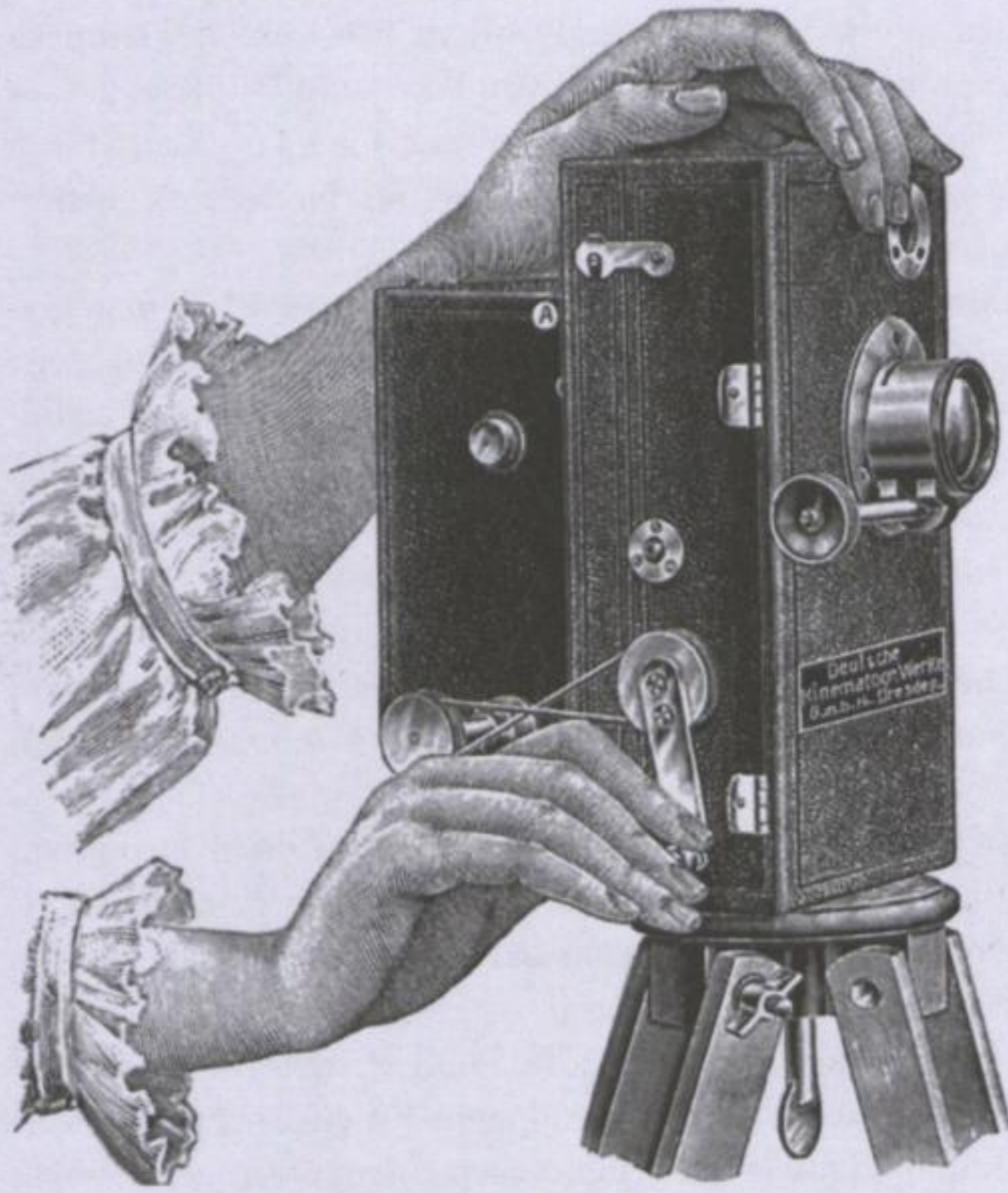
Nachhaltiger beeinflussten die zwei großen Dresdner Fotogerätehersteller – die Ernemann-Werke AG und die Ica AG (1909 wesentlich aus der Fabrik photographischer Apparate AG vom Richard Hüttig & Sohn und der Emil Wünsche AG hervorgegangen) – die Genese Dresdens zur Hochburg einer filmtechnischen Spezialindustrie. Auch diese Unternehmen Tür an Tür hielten ein reiches Sortiment an Geräten zur Film- und Bildprojektion, Kameras, Zubehörteile und Leih- bzw. Kauffilme bereit. Doch die Qualitäten dieser Firmen rührten nicht aus der Fülle des Angebots, sondern vielmehr aus dem innovativen Gespür für zukünftige Trends und dem Erfindungsreichtum leitender Mitarbeiter. Heinrich Ernemann (1850–1928) erkannte wohl als erster in Deutschland, daß die Kamera kein Arbeitsmittel der Kunstfotografen, der Kamerabau keine Angelegenheit für Hinterhofwerkstätten bleiben wird, sich Foto und Film vielmehr als Phäno-

mene von kulturgeschichtlicher Dimension in die Gesellschaft einschreiben werden. Demnach mußte er in jene Kapazitäten investieren, die Serienproduktion von Foto- und Filmkameras für jedermann ins Auge faßten. Sichtbarstes Ergebnis dieser Neuorganisation: ein Großbetrieb mit 2500 Beschäftigten, ein modernes Stammhaus an der Schandauer Straße, seit Herbst 1923 gekrönt vom allseits bekannten Ernemann-Turm.²

Wahrscheinlich Anfang 1903 brachte Ernemann den weltweit ersten Amateurkinematographen als Fabrikware heraus und taufte ihn auf den zugkräftigen Namen »Kino«. Der 35 mm breite Edison-Film wurde halbiert und mittig perforiert, damit das Aufnahmematerial deutlich verbilligt, die als Box mit angesetzter Filmkassette konstruierte Kamera so ausgelegt, daß sie zugleich als Entwicklungs- und Projektionsmaschine dienen konnte. Das machte das System bequem und erschwinglich, natürlich nicht für Arbeiter und mittlere Angestellte: Das »Kino II« kostete immerhin rund 180 Mark, Kauffilme von 4 bis 25 m Länge zwischen 0,80 und 1,20 Mark. 1904 lagen 60 % der Jahreseinkommen in Dresden unter 1100 Mark. Ernemann versicherte, ein System »einfach in seiner Handhabung und nicht teurer, als eine photographische Camera«³ entworfen zu haben.

1906/07 begannen auch Fridolin Kretschmar und Otto Dederscheck in ihren Deutschen Kinematographenwerken (D. K. W., Blasewitzer Str. 70) mit der Fertigung dieser Amateurfilmtechnik, statteten die Apparate mit Objektiven von Ernemann aus und vertrieben sie ebenfalls als »Kino« bzw. »Kretschmar-Kinematograph« (Modell I und II). 1907 ersannen sie – wie Ernemann – zu der üblichen 20-m- eine 50-m-Filmkassette, mit der sie hofften, daß ihr »Kino [...] damit gleichzeitig in die Reihe der für Erwerbszwecke verwendbaren Kinematographen [auf-rücke]«.⁴ Diese Erwartungen erfüllten sich offenbar nicht, denn nach einem 65seitigen Katalog 1907/08, mit dem die D. K. W. (wie Unger & Hoffmann) das gesamte Spektrum von Projektion und Film abzudecken suchte und sogar selbstgedrehte Kurzfilme (u. a. über Sachsens schöne Heimat) offerierte, mußte das Unternehmen 1912 Insolvenz anmelden. Ohne die Art der Kooperation bzw. Konkurrenz zwischen Ernemann und der D. K. W. weiter ausführen zu wollen, sind es gerade solche Parallelscheinungen selbst in unmittelbarer Nachbarschaft, die Strukturen des Übergangs vom manufakturrellen zum industriellen Gerätebau determinieren. Erst mit der – in Dresden von der Ica AG und von Heinrich Ernemann vorangetriebenen – Produktion in Richtung Großserie, einer Beschränkung auf wenige leistungsfähige Typenreihen ab etwa 1910 wurden Produkte von Ernemann unmittelbar als Markenartikel identifiziert. Je ausgereifter die (mittlerweile am Reißbrett entworfenen) Maschinen waren, um so höhere Absätze ließen sich erzielen, was der Firmenreputation zugute kam. Auch konnten die in internationalem Kontext agierenden Konzerne Verstöße gegen das Patentrecht leichter verfolgen.

Einen großen Wurf landeten die Ernemann-Werke mit dem ersten vollständig aus Stahl gefertigten robusten 35-mm-Projektor »Imperator«. Besonders durch das im Ölbad laufende Malteserkreuzgetriebe zur Filmfortschaltung eignete sich der Apparat für den störungsfreien Dauerbetrieb, der notwendig wurde, als ab 1910 die größeren Kinos ihr Programm auf mehraktige »künstlerische« Spielfilme umstellten (also rollenweise sicher überblendet werden mußte) und täglich vier bis fünf Vorstellungen liefen. Es ist von jährlichen Produktionsmengen von rund 1000 Stück auszugehen. »1913 waren bereits 22 von den 28 Pariser [Groß]Kinos mit dem Imperator [...]



Filmkamera »Kino II« der Dresdner Kamerawerke, 1906/07

ragen zwei Erzeugnisse für das Schul-, Vereins- bzw. Amateurkino heraus. Auch die Ica setzte also auf breitere Konsumentenschichten, im Foto- wie im Kinobereich. Die »Kinamo« (1921) wurde dabei 1923 (von Emanuel Goldberg) zur ersten Handkamera der Filmgeschichte verbessert: »Das neue Ica-FEDERWERK macht das Stativ in vielen Fällen überflüssig. [...] Durch Druck auf den Knopf wird der Mechanismus in Tätigkeit gesetzt. [...] Der Amateur kann sofort den Bewegungen und Ortsveränderungen des Aufnahmegegenstandes folgen.«⁶ Kompaktheit, geringes Gewicht, Betriebssicherheit – aus diesen Gründen schafften auch professionelle Filmunternehmen die »Kinamo« an, die Nordmark-Film Kiel drehte etwa mit solch einer Kamera die spektakulären Luftaufnahmen vom Eiswinter auf der Ostsee 1928/29.

Passend zum Aufnahmeapparat hatte die Ica bereits 1914 ihren 35-mm-Projektor »Monopol« herausgebracht, ebenso ein Schlager wie die »Kinamo« und bis 1924 mehrfach veredelt: Aufgrund des feuergefährlichen Zelluloids ergaben sich erhöhte Anforderungen bei Verwendung in kleinen Sälen ohne Feuerschutzkabine, die der »Monopol« – laut Gutachten des Technologischen Gewerbe-Museums Wien – glänzend erfüllte: »Der Film wurde im ersten Falle 10 Minuten [Wechselstrom 110 Volt], im zweiten Falle 5 Minuten [Gleichstrom 110 Volt] belichtet, ohne zu entflammen. Die von der mit 6 Ampere betriebenen [...] Bogenlampe im Bildfenster entwickelte Wärmemenge ist somit nicht ausreichend, um, selbst bei dauerndem Stillstande des Films, die

ausgestattet. Im Herbst 1921 verließ die zehntausendste Maschine das Werk.«⁵ Ernemann erleichterte beim »Imperator« das Kauf-Procedere: Während Theaterbesitzer bisher ihr Gerät aus Laufwerk, Objektiven, Lampenhaus, Projektionslicht, Antrieb und Tisch in der Regel selbst zusammenstellen und montieren mußten, erwarben sie mit dem »Imperator« eine komplette Theatermaschine. Dieses revolutionäre Verfahren – ab den 1930er Jahren wurden Projektoren stets in nur wenigen Modifikationen bereitgehalten und als Komplettgerät inseriert – vereinfachte natürlich auch die Produktionslogistik, machte sie kalkulierbarer.

Aus dem reichen Sortiment des größten Dresdner Konkurrenten von Ernemann, der Ica AG (1917: 1500 Beschäftigte),

Entflammung herbeizuführen. In dieser Hinsicht übertrifft somit der vorgeführte Apparat die gewöhnlichen Apparate an Feuersicherheit.«⁷ »Monopol« und »Kinamo« blieben auch nach 1926 auf dem Markt.

In diesem Jahr fusionierten die Ernemann-Werke, die Ica und die C. P. Goerz AG sowie die Contessa Nettel-Werke zum größten europäischen Unternehmen für Foto- und Kinotechnik, zur Zeiss Ikon AG mit Zentrale in Dresden. Dieser Schritt liest sich als Konsequenz des Trends zu immer größeren wirtschaftlichen (und effizienteren) Einheiten. Teil der Konzernpolitik war eine Rationalisierungswelle – zwischen 1929 und 1938 erfolgte etwa bei Fotokameras eine Typenbereinigung von 358 auf 55 Modelle –, wobei die Gewichtungen und Spezialisierungen der Dresdner Vorgängerfirmen im wesentlichen beibehalten wurden. Größtes Umsatzsegment blieb der Fotosektor, gefolgt vom wissenschaftlichen Gerätebau und der Abteilung Fach- bzw. Heimkino.

Im Stil eines europäischen Marktführers und wohl wissend um die Exportaussichten investierte Zeiss Ikon in die wissenschaftlich genutzte Kinematographie: »Genannt werden müssen hier die Arbeiten auf dem Gebiet der Zeitlupe, wobei bereits 1929 mit der 35-mm-Zeitlupe Aufnahme-frequenzen von 1500 B/sec und mit der 1938 vorgestellten 16 mm Schmalfilm-Zeitlupe 3000 B/sec erreicht wurden. In dieses Gebiet fällt die Anwendung eines Stereo-Hochgeschwindigkeits-Aufnahmesystems bis zu 100 B/sec zur Olympiade 1936. Hierzu zählen aber auch die 1937 entstandenen Mikrofilmgeräte, darunter eine Dokumenten-Registrierkamera mit teilautomatischem Filmtransport bis zu 1000 Aufnahmen/h.«⁸

Die bis heute anerkannten Leistungen hatten in Heinrich Ernemann einen engagierten Vor-denker: Bereits im 17,5-mm-Format bot er sogenannte »Mikrokinogramme« (mikroskopische Ansichten von Kristallen) an. Schließlich beauftragte Krupp die Ernemann-Werke 1913 mit dem Bau eines Spezialgerätes, um fliegende Geschosse im bewegten Bild festzuhalten; das Ergebnis: die von Dr. Hans Lehmann (1881–1923) entworfene erste Zeitlupenkamera der Welt. »Um genügend hohe Aufnahme-frequenzen zu erzielen, entwickelte Dr. H. Lehmann ein Aufnahmeprinzip mit optischem Ausgleich [über einen sich drehenden Spiegelkranz], der Film durchläuft die Kamera nicht schrittweise, sondern kontinuierlich.«⁹ 1909 zur Internationalen Photographischen Ausstellung in Dresden tat sich Ernemann als Fürsprecher des Unterrichtsfilms hervor und eröffnete das erste Schulkino in Deutschland, später unterstützte er (zusammen mit Sohn Alexander) die Technische Hochschule (TH) innerhalb einer Fördergesellschaft.

So wie Ernemann kultivierte Zeiss Ikon ein außerordentlich kreatives Forschungsressort, dem Persönlichkeiten mit Außenwirkung angehörten, beispielsweise der Chemiker und später renommierte Expeditions- bzw. Kulturfilmer Martin Rikli (1898–1969). Nach Lösung der vom Konzern ausgeschriebenen praxisnahen Promotionsaufgabe *Abhängigkeit der Entflammbarkeit photographischer Celluloidfilme vom chemischen Alter* wurde er im Forschungslabor beschäftigt, dort »erprobte er neu konstruierte Kameras, die für Aufgaben in der wissenschaftlichen Kinematographie entwickelt worden sind«.¹⁰ Nach dem Erfolg seines (vom Dresdner Anzeiger und von Zeiss Ikon gesponsorten) Ost-Afrika-Expeditionsfilms *Heia Safari* (1928) engagierte ihn die Ufa.

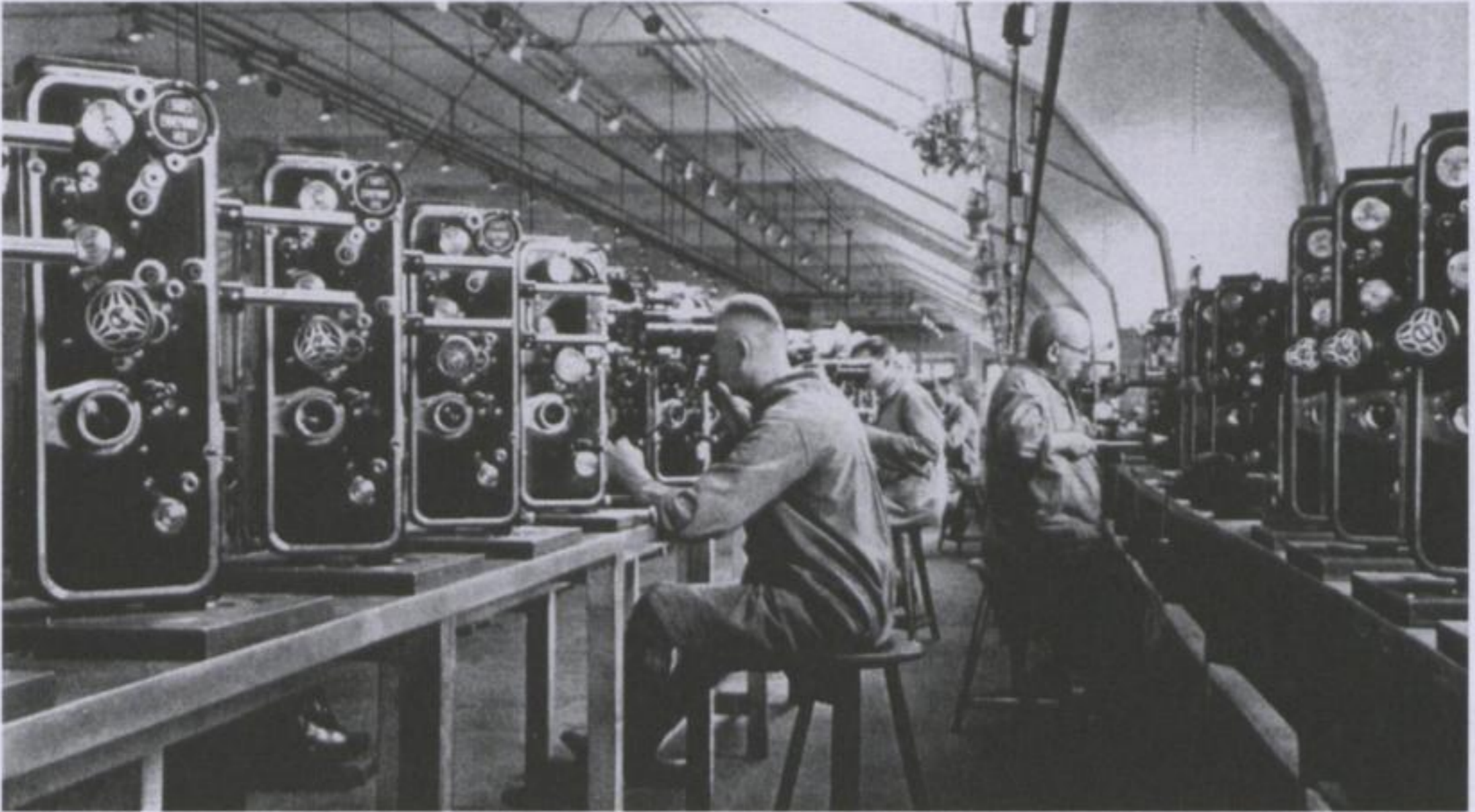
Wie Ernemann setzte auch Zeiss Ikon auf Kooperation mit der TH Dresden. Sie kulminierte am Wissenschaftlich-Photographischen Institut unter Federführung des Zeiss Ikon-Vorstands

Emanuel Goldberg (1881 – 1970), der 1926 von der Ica AG gekommen war. Die Liaison erbrachte Erfindungen von Meß- und Prüfgeräten, u. a. eine »Statistische Maschine« zur fotografischen Registrierung, die Goldberg zum Patent anmeldete.¹¹ Der Forscher jüdischer Herkunft mußte 1933 emigrieren, die Entwicklungsabteilung geriet in den zwielichtigen Strudel militärischer Aufträge bis hin zur Beteiligung an Hitlers »Wunderwaffe« V2.

Die ökonomische Ausbalancierung der einzelnen Sparten bei Zeiss Ikon führte zu einer Stärkung der 35-mm-Projektoren-Fertigung und des florierenden Schmal- bzw. Amateurfilmsektors (Kameras, Projektoren, Zubehör – seit 1937 unter dem Zeichen »Proki« annonciert), während Berufskameras (außer für Spezialaufnahmen) aus dem Sortiment herausfielen.

Als zukunftsweisend erwies sich die Entscheidung, den »Imperator« zu vervollkommen und alle darauf aufbauenden Modelle an 35-mm-Kinomaschinen in »Ernemann« (plus eine römische Ziffer) zu taufen, damit den Namen des Foto- und Filmtechnikpioniers konsequent ins Firmenimage einzubinden. Zum klugen Marketing kamen innovative Neuerungen (auch vor dem Hintergrund der Tonfilmumstellung 1929/30), die 1937 ihren Glanzpunkt in der »Ernemann VII B« (E VII B) hatten. Stolz titelte eine Werbeschrift: »ERNEMANN VII B die einzige Bildtonmaschine, die zugleich mit rotierender Tonbahn, Dämpfungsausgleich, eingebauter Überblendungseinrichtung und Frontantrieb ausgerüstet ist, besitzt außerdem Vollkühlung durch Luft und Wasser. [...] Projektoren mit Luft- und Wasserkühlung arbeiten in 40 Ländern. Die Wasserkühlung der Filmführung ist ein Zeiss Ikon Patent.«¹² Ende 1938 waren bereits rund 400 Kinos in Deutschland mit meist zwei E VII B-Maschinen ausgestattet, was natürlich eine optimierte Produktion voraussetzte. Auch Großkinos im Ausland orderten den Typ (zuzüglich passender Diaprojektoren); der Arbeitsplatz des Vorführers wandelte sich in einen hellen, sauberen Raum mit übersichtlich angeordneter bedienfreundlicher Technik. Bis 1951 lief die E VII B in Dresden weiter vom Band – auch unter gewandelten Eigentumsverhältnissen. Bis heute bewähren sich Projektoren dieser Baureihe in Programmkinos unter Dauerbelastung, z. B. im »Acud« in Berlin. Auch das historische Kinomobil des Filmmuseums Potsdam ist mit einer dieser unverwüstlichen Maschinen bestückt.

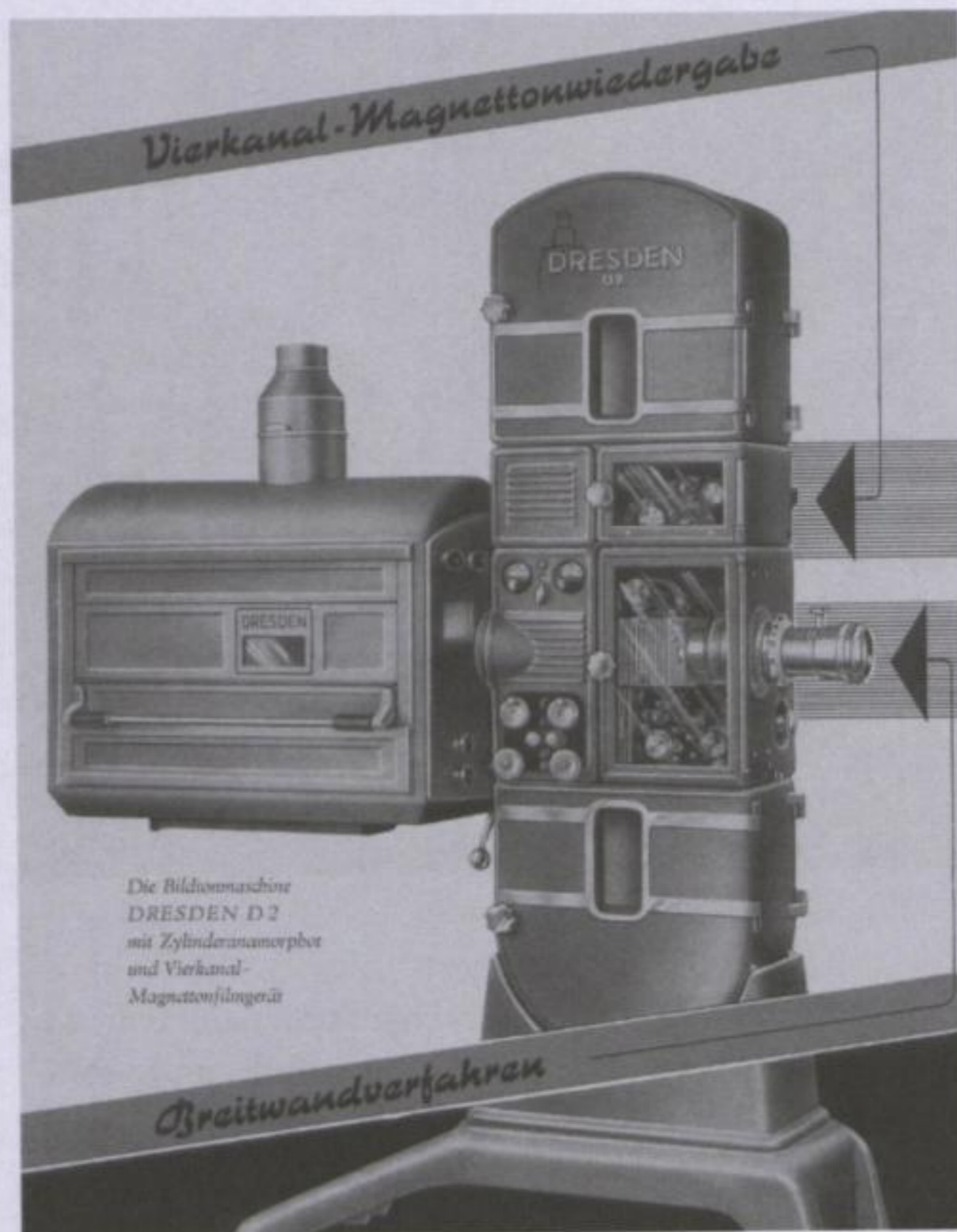
Im Kontext der Farbfilm Einführung und der Tendenz zu Großkinos mit über 1000 Sitzplätzen (das Dresdner *Capitol* faßte z. B. 1714 Zuschauer) strengte die Zeiss Ikon eine Verbesserung des Projektionslichtes an, was zunächst die Hochleistungslampe »Magnasol« hervorbrachte: Mittels Kohlebogen – der von einem Spiegel reflektiert und auf das Objektiv zentriert wurde – ließen sich 82 qm Leinwandfläche gleichmäßig ausleuchten. Neben Lampenkonstruktionen mit Beck-Effekt (wie das »Magnasol«) empfahl das Unternehmen den Einsatz von Beck-Kohlen, die rein weißes Licht aussendeten, in der Anschaffung aber etwas teurer waren. »Denn wenn der Farbfilm kommt – und daß er kommt, dafür bestehen untrügliche Anzeichen – wird man ohne Hochleistungslampen kaum auskommen.«¹³ Vorausschauend und sich der antiquierten Kohlebogentechnologie wohl bewußt (der Lichtbogen mußte ständig korrigiert werden, nach spätestens 20 Minuten waren die Kohlestäbe abgebrannt), intensivierte das Forschungslabor die Tests mit Xenon-Licht. Dafür nutzte es am Tage die Dresdner *Stephenson-Lichtspiele*, die auf diese Weise in den Genuß modernster Zeiss Ikon-Geräte kamen.¹⁴ Im Zweiten Weltkrieg mußten die Versuche den Rüstungsaufträgen geopfert werden, das Xenon-Licht setzte sich ab Ende der 50er Jahre zum bis heute üblichen Verfahren in der professionellen Filmprojektion durch.



Blick in die Produktionsräume der Zeiss Ikon AG um 1940 (Fertigung der E VII B)

Trotz der stabilen bis übermächtigen Position von Zeiss Ikon in Sachsen und darüber hinaus behaupteten sich im Dresden der 20er bis 80er Jahre Kleinbetriebe für Kinotechnik, einige konnten sich gar neu etablieren. Dafür lassen sich drei Gründe benennen: der Ruf der Elbestadt als Zentrum der Feinmechanik, die Ausdünnung der Produktionspalette von Zeiss Ikon sowie der Boom von Lichtbild und Film außerhalb der Lichtspielhäuser. So machte sich 1925/26 der ehemalige Ernemann-Ingenieur Hermann Schneider (1892 – 1964) selbständig, nachdem Zeiss Ikon die Fabrikation von 35-mm-Profikameras aufgegeben hatte. Schneider nahm die Konstruktionsunterlagen für das legendäre Ernemann E-Modell mit und baute den 1918 entwickelten Typ in kleinen Stückzahlen nach, versah ihn mit einem stabilen Metallgehäuse. Die kompakte Schneider-Kamera wurde vor allem bei Trickaufnahmen geschätzt, auch nach 1945, die Werkstatt war mittlerweile nach Dresden-Hellerau (Am Torfmoor 26) umgezogen und Teilhaber Munzke ausgeschieden. Später verlegte sie sich auf den Stativbau – u. a. für die DDR-Standardamateurkamera AK 16 (von Zeiss Ikon) und bis 1958 für die Münchner Kameraschmiede Arnold & Richter.¹⁵ Auch soll Schneider in den 30er Jahren der Boehner-Film bei der Modernisierung ihres Technikparks geholfen haben. Enkel Wolfgang Becker führt die Firma bis heute weiter, fertigt u. a. solide Mikrofonstative in Kleinserie.

Ähnlich manufakturiell arbeitete die Filmtechnische Anstalt W.[ladimir] Schmidt, 1926 mit Sitz Pfotenhauer Str. 28/30 gegründet und bis 1990 als reines Familienunternehmen mit höchstens 10 Angestellten präsent. Der Exilrusse Schmidt (geb. 1886 in Moskau) und (ab 1931) Erich Schumann lieferten vor allem Universaltricktische¹⁶, u. a. an die Tobis-Sascha Wien (1938) und die Filmhochschule Babelsberg (1959), dazu Spezialaufnahmegeräte und 16-mm-Kopiermaschinen auf Einzelanforderung. Auch führte die Firma Entwicklungs- und Kopierdienste (z. B. von



Werbeblatt für den 35-mm-Kinoprojektor »Dresden D 2«, 1956/57

Anlehnung an Unger & Hoffmann – dem Dia- und Bildbandprojektorenbau mit dem Schwerpunkt Heim und Schule. Da im Nationalsozialismus der Einsatz visueller Medien im Unterricht offiziell forciert wurde, konnte das Werk auf gute Umsätze hoffen, selbstbewußt ließ es wissen: »Kein noch so epochaler technischer Fortschritt vermag das Gesprochene Wort und das Stehende Lichtbild als Fundamente aller volksbildnerischen und volkserzieherischen Arbeit jemals umzu stoßen.«¹⁸ Nach 1945 bestand der Betrieb als VEB Filmsto Projektion weiter, ehe er zum 1. 3. 1956 in VEB Aspecta Dresden umbenannt und 1959 in das Gefüge der VEB Kamera- und Kinowerke integriert wurde.¹⁹ Einige Diawerfer (wie »Aspectar« oder »Aspektomat«) erinnerten bis in die 80er Jahre an den kurzlebigen Firmennamen.

Dieses Beispiel erhellt den Konzentrationsprozeß der Dresdner Foto- und Kinoindustrie nach 1945 unter Nutzung der Zeiss Ikon-Ressourcen, eine Tendenz, die durch die Zentralisierungspolitik der DDR in Wirtschaft und Verwaltung folgerichtig schien und ihren Höhepunkt in der Kombinatbildung in den 60er und 70er Jahren verzeichnete. Allerdings handelte es sich um keinen sozialistischen Sonderweg, sondern um die Fortführung bzw. Adaption industriekapitalistischer Strategien unter anderen gesellschaftlichen Bedingungen. Während der

16-mm-Lehrfilmen) aus. In den ehemaligen Werkstattträumen Dohnaer Str. 81 b betreibt Sohn Wilfried Schumann heute die filmtechnische Raritäten-Kneipe »Knipser« mit angeschlossenen Fotostudio und pflegt so das Erbe einer 65jährigen Betriebsgeschichte. Schneider/Becker und Schmidt/Schumann repräsentieren Privatunternehmen in der DDR, auf deren Kapazitäten kaum verzichtet werden konnte, die mit Glück und Geschick einer Verstaatlichung entgingen.

Nur eine bescheidene Existenz (von 1922 – 27) war hingegen dem »Klein-Kino-Bau«¹⁷ Bruno Knittel beschieden, der einige mobile Werbe- und Familienkinematographen offerierte. Größere Erfolge hatte die Filmsto Projektion GmbH Dresden (Pestalozzistr. 12), die aus dem Werbe dienst Jost & Co. hervorgegangen war, sie verschrieb sich – in

Dresdner Betrieb 1945/46 in Volkseigentum übergang, verlegte die Konzernzentrale ihren Firmensitz nach Stuttgart, die durch Reparationen geschwächten Produktionsstätten in der Elbestadt handelten aber weiterhin (bis 1958) mit dem Namen Zeiss Ikon, wohl wissend um sein Renommee.

Die wesentlichen Innovationen im Schmalfilm- und Projektorenbau fallen ebenfalls in diese Zeit, sie wurden immer auch für den Export getätigt; in der Werbesprache Tradition und Fortschritt vermischt: »Die Zeiss Ikon Bildtonmaschine Dresden D 1 stellt einen völlig neuen Typus einer Kinomaschine dar und vereinigt höchste technische Vollendung mit formschöner und zweckentsprechender Gestaltung. [...] Bei ihrer Konstruktion wurden alle Erfahrungen jahrzehntelanger Entwicklungsarbeit und Kinopraxis verwertet.«²⁰ Vor allem äußerlich präsentierten sich die (bis 1964 auf vier Modifikationen erweiterten) Dresden-Projektoren als moderne, vollkommen geschlossene und funktional gegliederte 35-mm-Maschinen im Baukastenprinzip: pro Funktionselement ein kubisches Metallgehäuse, wobei sich alle Einheiten leicht zusammenschrauben, übereinander stapeln ließen. Den neuesten Verbesserungen im Lichtspielwesen Rechnung tragend, konnten die Geräte wahlweise mit Abtastern für kombinierten bzw. separaten 4-Kanal-Magnetton ausgerüstet werden und natürlich auch mit Anamorphoten (Entzerrojektiven) für Cinemascope- bzw. Breitwandfilme. Die bundesdeutsche Fachzeitschrift »Film-Technik« lobte die Projektoren als »durchaus auf dem Weltmarkt konkurrenzfähig«.²¹ Höhere Ausfuhrchancen hatten allerdings die auf Basis der Dresden-Reihe konzipierten Rückprojektionsanlagen für Filmstudios und natürlich die weiter verbesserten Zeitlupenapparate. Auch die 8-mm-Spiegelreflexkamera »Pentaflex 8« – 1958 auf der Leipziger Herbstmesse vorgestellt – löste im Ausland positives Echo aus und wurde in westdeutschen Fotoläden verkauft. Als abseitige Erfindung zwischen Reklamegag, Kuriosum und Spielzeug läßt sich hingegen das Kinderkino »Liliput« (1954–1959) umreißen, ein Zappelkino aus Bakelit in Form der D-Serie, dabei nur wenig größer als ein Stück Butter.

Mit dem voluminösen Universalprojektor »Pyrcon UP 700« (für 35-mm- und 70-mm-Film) endete 1962 die Phase der Neukonstruktionen von Kinotechnik in Dresden, ab 1971 lieferte der VEB Pentacon Dresden (im Kombinat Carl Zeiss Jena) vor allem Fotoapparate, Dia- und Spezialgeräte, u. a. die viel gelobte »Praktica«-Reihe.

Heute sieht sich das Kamera Werk Dresden, das seinen Fokus auf digitale industrielle Kamerasysteme gelegt hat, in Tradition einer vor über 100 Jahren begonnenen sächsischen Erfolgsgeschichte. Diese gehört nicht in Depots verbannt, sondern in einem Museum würdig präsentiert.

Anmerkungen

- 1 Kinematographen. Lichtbildreklameapparate. Scheinwerfer. Liste 52 der Unger & Hoffmann AG Dresden, Dresden 1914, S. 5. Alle im folgenden zitierten schriftlichen Quellen werden in den Sammlungen des Filmmuseums Potsdam (Bereich Filmtechnik) bewahrt und sind der Öffentlichkeit im Rahmen der Nutzungsbedingungen zugänglich.
- 2 Peter Göllner, Ernemann Cameras. Die Geschichte des Dresdner Photo-Kino-Werks. Hückelhoven 1995, S. 137 f.
- 3 Ernemann-Kino Modell 1906. Liste No. 96 der Ernemann-Werke AG, Dresden o. J. [1906/07], S. 6.
- 4 D. K. W. Haupt-Katalog der Deutschen Kinematographenwerke, Dresden o. J. [1907/08], S. 30.
- 5 H. Gottwald, Dresdner Kamerafertigung von Heinrich Ernemann ab 1889. In: Feingerätetechnik, Heft 7/1989, S. 316.
- 6 Ica-Aktiengesellschaft Dresden – A. Kinematographen. Katalog, Dresden o. J. [1923/24], S. 3. Das Federwerk galt in den 30er bis 60er Jahren als Standardantrieb für Amateurfilmkameras aller Formate.
- 7 Technologisches Gewerbe-Museum in Wien. Gutachten Nr. 2216 über den »Ica-Monopol-Kino« mit eingebauter Bogenlampe zu 6 Ampere. In: Katalog der Ica AG, Dresden o. J. [1920–22], S. 48.
- 8 Gerhard Jehmlich, Zeiss Ikon AG im Zeitabschnitt 1926 bis 1972. In: Zeiss Ikon AG Dresden. Dresden 2001, S. 23.
- 9 Christian Ilgner (Red.), Unsichtbare Schätze der Kinotechnik. Berlin 2001, S. 46 f.
- 10 Biografie Martin Rikli in: www.deutsches-filminstitut.de/dt2tp013orikli.htm. Dank an Kerstin Stutterheim für die ergänzenden Auskünfte zu Rikli.
- 11 Klaus Mauersberger, Wissenschaftskooperation zwischen der TH Dresden und der Zeiss Ikon AG. In: Zeiss Ikon AG Dresden. Dresden 2001, S. 41.
- 12 Luftkühlung ist gut – Luft und Wasserkühlung noch besser! Werbeschrift der Zeiss Ikon AG für den Projektor Ernemann VII B, Dresden 1938. Die Exportziffer bezieht sich auf die Typen E V (ab 1933 geliefert) und E VII B, die beide mit Wasserkühlung arbeiteten.
- 13 Es war viel zu sehen und zu hören: Die Zeiss Ikon Fachkino-Händler in Dresden. Bericht eines anonymen Vertreters von der Tagung am 13. 9. 1934.
- 14 Information vom ehemaligen DEFA-Kameramann Rolf Sohre, dessen Vater in der Fachkino-Abteilung von Zeiss Ikon beschäftigt war. Als Versuchskino 1 des Konzerns dienten allerdings die Dresdner *Fürstenhof-Lichtspiele*.
- 15 Dank an Ernst Hirsch, Rolf Sohre und Wolfgang Becker für die Informationen zu Hermann Schneider. Als Beleg für den Werkstattcharakter und die nicht unerhebliche Ausstrahlung der Firma mag die Tatsache dienen, daß sich im Filmmuseum Potsdam fünf Schneider-Kameras (u. a. aus dem DEFA-Studio für Trickfilme) in modifizierter Ausführung befinden.
- 16 Der wahrscheinlich 1936 entwickelte Universaltrickisch löste auch in der Branchenpresse positives Echo aus (Filmtechnik, Heft 7/1936, S. 90 f). Dank an Erich Schumann für die Auskünfte zur Filmtechnischen Anstalt.
- 17 Herbert Tümmel, Deutsche Laufbildprojektoren. Berlin 1986, S. 103.
- 18 Das Bildband-System und der Filmosto. Katalog der Filmosto Projektion GmbH, Dresden 1935, S. 1.
- 19 In den VEB Aspecta ging ferner die auf Vergrößerungsgeräte spezialisierte Müller & Wetzig OHG ein. Vgl. Richard Hummel, Kalendarium zur 150jährigen Geschichte des Dresdner Kamerabaus. Leipzig 1992, Bild 29.
- 20 Zeiss Ikon Bildtonmaschine Dresden D 1. Werbeblatt der VEB Mechanik Zeiss Ikon, Dresden o. J. [1951].
- 21 Film-Technikum, Heft 7/1958, S. 217.

 ANDRÉ ECKART

Schlaglichter einer Filmstadt. Filmproduzenten in Dresden vor 1945

In den Anfangsjahren der Filmgeschichte bilden die Produktion von Filmtechnik sowie die Herstellung von Filmen und deren Distribution keine wirtschaftlich getrennten Bereiche. In Dresden können die Ernemann AG und die Deutschen Kinematographen-Werke (DKW) als die Begründer des Filmgewerbes überhaupt betrachtet werden. Ernemann weitet nach der Geburt des Films seine Vorrangstellung in der deutschen phototechnischen Industrie in kurzer Zeit auf den kinotechnischen Bereich aus und widmet sich beispielsweise schnell und intensiv den Bedürfnissen des Amateurfilmbereichs. Zu einer Zeit ohne Filmschulen und in einer Stadt, in der noch lange Zeit kein größeres Filmunternehmen existiert, spielt diese Klientel und ihre Bedürfnisse eine enorm wichtige Rolle in der Herausbildung einer Filmindustrie. Einer der prominentesten Dresdner Filmamateure ist der Sohn des Firmengründers, Alexander Ernemann, der u. a. 1908 Aufnahmen rund ums Ballonfahren anfertigt.¹ Das Hauptarbeitsfeld der DKW, die 1906 von dem aus Halberstadt stammenden Kaufmann Otto Dederscheck in Dresden gegründet werden, ist die Herstellung von Kinoapparaten und die Einrichtung von – allein in Dresden nachweislich vier – Kinohäusern.²

Die Ernemann AG und die DKW bieten ihren Kunden neben der Technik »Fertige Positiv-Films zur Projektion« (Ernemann-Katalogtitel) an, die sowohl aus der Fremd- als auch aus der eigenen Produktion entstammen. In umfassenden Katalogen können für das private Heimkino- und für das Lichtspieltheater humoristische Szenen, Reisebilder, Filme zu technischen, wissenschaftlichen oder militärischen Themen oder Straßenszenen in der Länge von weniger als eine bis zu fünf Minuten bestellt werden. Dokumentarische Bilder zeigen bedeutende lokale Ereignisse, die inhaltlich von Auftritten der sächsischen Königsfamilie und Militärparaden über die Brandkatastrophe auf der Dresdner Vogelwiese am 2. 8. 1909 bis hin zur Sprengung eines Fabrikschornsteins reichen. Neben Bildern aus exotischen Ländern erscheint auch die sächsische Heimat auf der Leinwand – die DKW stellen 1908 das teilweise viragierte Landschaftsportrait *Die herrliche Sächsische Schweiz im Winter* her.³ Absurde Zensurenentscheidungen plagten jedoch bereits die erste Generation der Filmhersteller. Aus einem Film über die Sehenswürdigkeiten der Stadt Dresden von 1907 muß die DKW Bilder entfernen, die die Plastik eines Diskuswerfers auf den Güntzwiesen zeigen – der nackte männliche Körper wird vom begutachtenden Polizeibezirksinspektor als sittlich anstößig eingeschätzt.⁴

Für die Ernemann AG und die DKW bilden Herstellung und Verkauf von eigenen Filmen nicht nur einen Nebenerwerbszweig, sondern sind wichtiger Teil des Marketingkonzepts. Wie

auch später die ICA und die Zeiss-Ikon in Dresden verfolgen die Hersteller von Filmtechnik mit den eigenen Filmen das naheliegende Ziel, den Verkauf der Projektionsapparate aus ihrer Produktion zu fördern. Frühzeitig wird der Film als Werbemittel genutzt, um über die Photo- und Filmgeräte eigener Fabrikation zu informieren; *Werdegang einer Kamera* (1909) oder die *Herstellung eines Kino-Projektions-Apparates* (1914) sind Titelmuster, die bis in die dreißiger Jahre häufig genutzt werden.

Die Ernemann AG und ihr Nachfolgeunternehmen Zeiss-Ikon zählen bis 1945 zu den aktivsten Filmherstellern der Stadt Dresden. Die DKW werden 1912 nach dem Weggang von Deder-scheck nach Zürich aufgelöst. Ihr Atelier in der Mosenstraße 33 wird von einem der zahlreichen Quereinsteiger in das Filmgewerbe, dem Bauunternehmer Albert Josef Wons, übernommen, dessen Filmfabrik Mundator allerdings nur eine der vielen kurzlebigen Filmfirmen jener Zeit bleibt und nach dreijährigem Bestehen wieder schließt.

Ebenfalls zur ersten Generation der Dresdner Filmproduzenten gehört ab 1913 das *Olympia-Tonbild-Theater* am Altmarkt 13. Während des Ersten Weltkrieges beliefert der Dresdner Film-pionier Wolfgang Filzinger als Frontkameramann das Kinohaus mit Aufnahmen vom Kriegsgeschehen, die als *Olympia Kriegswochenschau* präsentiert werden. Mit patriotisch klingenden Titeln wie *Unsere Sachsen im Felde* (1915) und *Bei unseren Sachsen an der Front* (1916) bietet das *Olympia* seinem Publikum exklusive Filmberichte und betreibt Kriegspropaganda. Filzinger gründet 1917 eine eigene Firma und wird zu einer zentralen Figur der Filmlandschaft Dresdens, wie im Folgenden noch deutlich wird.⁵

In der Zeit von 1917 bis 1922 erlebt Dresden eine ganze Welle von Neugründungen, wie Artis, Creutz, Lino, Mimus, Sächsische Filmwerke, Saxonia, die sich mit der Produktion von Spielfilmen mittlerer und langer Metrage beschäftigen. Die Situation spiegelt die allgemeine Lage auf dem deutschen Filmmarkt in diesen Jahren wieder. Dieser ist infolge des Krieges für ausländische Filmimporte, die die deutschen Leinwände zuvor dominierten, unzugänglich geworden. Kurz danach bewirkt die Inflation, daß deutsche Filmfirmen konkurrenzlos billig produzieren können. Die Situation wird bis zur wirtschaftlichen Stabilisierung durch die Einführung der Rentenmark im November 1923 anhalten. Erst danach wird Deutschland auch für ausländische Filmunternehmen wieder attraktiv. Zunächst also versucht eine Fülle von neuen Filmproduzenten mit ihren Produkten den Hunger des deutschen Publikums nach Kinounterhaltung zu stillen.⁶ In Dresden partizipiert die Artis-Film des Amerikaners John B. Kirsch mit Dramen und Detektivfilmen unter reißerischen Titeln an dieser Konjunktur. Das Millionenunternehmen besitzt ein 760 qm großes Atelier in der Fürstenstraße 115 (heute Fetscherstraße) und verpflichtet den bedeutenden Kameramann Max Faßbender⁷, der u. a. mit Richard Oswald und Fritz Lang zusammenarbeitet. Kirsch führt unter seinem Bühnennamen Hans Kalden selbst Regie und agiert auch vor der Kamera. Die Firma produziert für die Massenunterhaltung. Das Erstlingswerk *Verlorene Seelen* wird im Frühjahr 1920 von der Filmpresse als »Wirrwarr der verirrtten Leidenschaften« mit »einfallsloser Regie« verrissen⁸; *Die Nacht der Toten* avanciert im Sommer des gleichen Jahres zum Publikumsrenner mit mehrfach ausverkauften Veranstaltungen im *Olympia-Theater*.⁹

Den Kinodramen, die zunächst nur in der Totalen abgefilmte Bühnenstücke aus den Ateliers darstellen, schlägt starke Kritik von der in Dresden erscheinenden Zeitschrift für Theater und



Szenenfoto aus *Der Geiger von Meissen* mit Alice Verden und Erich Ponto, 1920

Film *Die Neue Schaubühne* entgegen: »Das ist der Film von heute. Billige, farblose, unzulängliche Kopie des Kunsttheaters. Zichorie statt Kaffee für das Volk. Diese einseitig wirtschaftliche und technische Verwertung des Films fürs Volk mußte es mit sich bringen, daß man dem Film Literatur zugrunde legte. Natürlich schlechte Literatur, um die breitesten Massen des Volkes reichlich anzulocken.«¹⁰ Trotz vieler Berechtigung haftet dem Urteil auch ein arroganter Blick der konservativen Dresdner Hochkultur auf die neue und erfolgreiche Kunst an.

Ambitionierte Pläne für den Einstieg ins Filmgeschäft werden auch im Dresdner Vorort Laubegast geschmiedet. Hier befindet sich am Laubegaster Ufer 33 ein Villengrundstück der Familie Hartmann, die das Großunternehmen »Sächsische Maschinenfabrik vorm. Richard Hartmann AG« in Chemnitz betreibt. Das zur Villa gehörige Palmenhaus wird von einem Enkel des Firmengründers zum Filmatelier umfunktioniert und dient ab 1918 seiner Firma Creutz-Film als Aufnahmeort.¹¹ 1920 erwirbt die Saxonia-Film das Atelier und nimmt im Frühjahr des gleichen Jahres mit Ferdinand Robert (Regie), Wolfgang Filzinger (Kamera) und Darstellergrößen des Dresdner Staatstheaters *Der Geiger von Meissen* in Angriff. Die einfachen technischen Bedingungen diktieren die Aufnahmemöglichkeiten und schreiben eine der bleibenden Anekdoten der Dresdner Filmgeschichte: Als Stromquellen für den Lampenpark muß die Oberleitung der nahegelegenen Straßenbahn genutzt werden. Filmaufnahmen sind dadurch nur nachts möglich, da

während der Betriebszeit der Straßenbahnen zu große Stromschwankungen herrschen.¹² Die Herstellung des Dramas um einen blinden Musiker, dargestellt von Erich Ponto in seiner zweiten Filmrolle, gerät nach Dreiviertel der Filmarbeit in finanzielle Schwierigkeiten. Die Saxonia-Film muß für ihren ersten und gleichzeitig letzten Film einen neuen Teilhaber heranziehen, der den Film, nach Wolfgang Filzinger, schließlich »ohne Erfahrung und Fingerspitzengefühl« mit Neuaufnahmen und Umschneiden fertigstellt.¹³

Das Ende der Saxonia-Film bedeutet nicht das Ende der Geschichte des Ateliers. 1921 stellt der schwedische Ingenieur Sven Ason Berglund in Stockholm ein vielversprechendes Lichttonfilmsystem vor, das die Ernemann AG zum Kooperationsvertrag mit der Berglund vertretenden Filmfotofon AG animiert. Ab Mitte 1922 wird das Palmenhausatelier zum Labor für die Tonfilmentwicklung. Die technische Unterstützung von Seiten Ernemanns wird durch Wolfgang Filzinger gestellt. Allerdings führen die unzureichenden technischen Voraussetzungen im Atelier sowie der unauflösbare Widerspruch zwischen dem Ehrgeiz der Ernemann AG nach schneller wirtschaftlicher Verwertung und Berglunds auf Perfektionierung gerichtetem Technikinteresse Ende 1923 zum Abbruch der Zusammenarbeit.¹⁴ Nur einige Testfilme waren entstanden.

Das enge Zusammengehen von technischer Innovation und filmwirtschaftlichem Interesse bleibt jedoch ein wichtiger Aspekt der Filmgeschichte der sächsischen Landeshauptstadt, wie sich am Beispiel von Dresdens größtem Filmunternehmen vor 1945, der Boehner-Film, zeigt. Der Reklame- und Filmbetrieb stellt bereits in seinem Gründungsjahr 1926 Farbfilm vor. Diese sind nach einem von Ludwig Horst sen. entwickelten Verfahren hergestellt, bei dem Farbauszüge auf kleine Teilbilder im Normalbild produziert werden. Bei der Projektion sorgt ein optischer Vorsatz dafür, die Bilder übereinander zu legen, zu vergrößern und mittels Filter einzufärben. 1928 präsentiert die Boehner-Film kurz vor der Einführung des Tonfilms ein Programm mit Lignose-Hörfilmen, basierend auf einem Nadeltonfilmverfahren von Kurt Breusing. 1937 macht sie mit der Veröffentlichung des ersten deutschen stereoskopischen Tonfilms *Zum Greifen nah!* Schlagzeilen, einem Werbefilm für die Volksfürsorge Hamburg, der aus der Zusammenarbeit mit Zeiss Ikon hervorgeht. All diese Neuerungen stellen rückblickend nur Etappen in der globalen filmtechnischen Entwicklung dar, denn am Ende setzen sich andere Systeme als die von der Boehner-Film propagierten durch.¹⁵ Aber auch andere Dresdner Filmhersteller treten mit Innovationen hervor, so z. B. die Filmtechnische Anstalt W. Schmidt, die von dem in Moskau geborenen Wladimir Schmidt 1926 gegründet wird und die sich um die technische Entwicklung von Filmkopiermaschine und Tricktisch verdient macht.¹⁶

Mitte der zwanziger Jahre erlebt nicht nur der Bereich der noch jungen Filmkunst einen starken Wandel. Nach dem Ende des Kaiserreichs setzt in Deutschland ein umfassender Modernisierungsprozeß der ganzen Gesellschaft ein. Das bewegte Bild generiert zum idealen Medium einer bewegten Zeit. Die *Jahresschau Deutscher Arbeit* bildet in Dresden ab 1920 ein zentrales Forum für die sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Umwälzungen und nutzt den Film mit einer eigenen, von Fritz Boehner betreuten Filmstelle, um den Modernisierungsgedanken zu propagieren. Sächsische Firmen, Verbände und öffentliche Stellen informieren und werben mittels Film. Der Bedarf an filmischer Propaganda zieht einen Boom der Filmbranche in Dresden nach sich, die im Gegenzug diesen Bedarf wohl zu kultivieren weiß. In der zweiten Hälfte der zwanzig-



Die Boehner-Film bei Aufnahmen für den Teekanne-Werbefilm *Das schöne Teehausmädchen*, 1938

ger Jahre entstehen hier zahlreiche Filmbetriebe neben Boehner: z. B. C. A. Linke & Co., Filmtechnische Anstalt W. Schmidt, Iris, Fuchs, Delos, Dico und Helios. Photographen und Photohäuser dehnen ihr Arbeitsfeld auf die Filmproduktion aus: z. B. Bruno Wiehr, Foto-Film Ketzscher, Walter Hahn, Photohaus Curt Hänel. Organisationen richten eigene Filmstellen in Dresden ein: der Landesverein Sächsischer Heimatschutz etwa und der Reichsverband Evangelischer Jungmännerbünde Deutschlands. Mit Kopierwerken wie C. A. Linke & Co., der Filmtechnischen Anstalt W. Schmidt und Dr. Meinel sowie mit einer Reihe von Verleihfirmen, wie Siegel-Monopol-Film, Progreß-Film Robert Knorr, Filmdienst Jost und Blitz-Film, besitzt Dresden strukturelle Voraussetzungen für den Aufstieg zur Filmstadt. Trotzdem gelangen die Autoren des *Jahrbuchs der Filmindustrie* 1928 zu der Feststellung: »Als Produktionsort hat Dresden erklärlicherweise nicht die Bedeutung, die es [...] als Konsumtionsort für den Film hat.«¹⁷ Eine Ursache hierfür: Dresdner Filmhersteller sind zumeist nur Einmannbetriebe, von denen wenige die notwendige Professionalität besitzen, um überregional agierende Wirtschaftsunternehmen als Auftraggeber zu gewinnen. So arbeiten viele der Filmhersteller nur für den lokalen und, da schon mit Einschränkungen, für den regionalen Markt. Inhaltlich dominieren sächsische Themen.

Der wichtigste und dienstälteste Kleinbetrieb dieser Art in Dresden ist die Firma des Film-pioniers Wolfgang Filzinger, der im Herbst 1917 während eines Fronturlaubs seinen Betrieb zunächst unter dem Namen »Gesellschaft für wissenschaftliche und unterhaltende Kine-

matographie« gründet. Das Firmenakronym »Gefilge« steht für die Zusammenarbeit der Wirtschaftskaufmänner (Moritz und Ernst) Gerbrecht und Filzinger. Erste übernehmen die betriebswirtschaftlichen, zweiter die filmkünstlerischen Arbeiten. 1927 verlegt Filzinger seine Firma von der Pillnitzer Straße 57 in Dresden nach Klotzsche in die Richard-Wagner-Straße 2. Getrennt von seinen ehemaligen Geschäftspartnern beschäftigt er von nun an nur noch eine Sekretärin. Nur gelegentlich zieht er Freiberufler heran, er erledigt nicht nur die Filmherstellung von Drehbuch und Regie über Aufnahme und Schnitt völlig selbständig, sondern kümmert sich ebenso um die Akquise von Filmaufträgen und die Distribution der Filme. So produziert Filzinger bis 1944 immerhin ca. 50 Filme, zu denen Kultur-, Lehr- und Industriefilme von bis zu 45 Minuten Länge und zahlreiche Kurzwerbefilme gehören. Seit 1923 führt Filzinger außerdem zeitaufwendige Trickarbeiten durch, die in seinen Filmen der schematischen Darstellung und besseren Veranschaulichung von z. B. industriellen Prozessen dienen.¹⁸

Der Masse der Einmannbetriebe steht in Dresden vor allem die Boehner-Film gegenüber – eine Filmfabrik, die etwa zwei Kurzwerbefilme pro Woche produziert, die im Lehrfilmbereich aktiv ist und die zahlreiche Kultur-, Industrie- und Werbefilme dreht, von denen einige die Ausmaße eines Spielfilms besitzen. Durch die Betreuung der Jahresschau-Filmstelle und die Erledigung von Filmaufträgen dort ausstellender Firmen und Institutionen erlangt die Boehner-Film sehr schnell nach ihrer Gründung eine führende Position in der mitteldeutschen Filmlandschaft und deutschlandweite Bedeutung. Zum Kundenstamm zählen bald Großunternehmen wie die Volksfürsorge, die deutsche Shell und die HAPAG. Der Betrieb beschäftigt bis zu 60 Angestellte sowie eine Reihe von auswärtigen Akquisiteuren und besitzt ab 1938/39 ein komplettes Filmgelände auf der Kesselsdorfer Straße 208. Ihm steht ein patriarchalischer Inhaber und Leiter vor, dessen Interesse am Film vor allem kaufmännisch geprägt ist. Anders als Wolfgang Filzinger besitzt der aus Erlangen stammende Werbekaufmann Fritz Boehner keine Ambitionen für praktische Filmarbeit. Im Dienste der Werbung und seines Unternehmens publiziert Boehner aber in Werbefachblättern, knüpft enge Kontakte mit Stadtoberen und Wirtschaftsvertretern und leistet Vorstandsarbeit in deutschlandweiten Interessensverbänden. Die öffentliche Präsentation filmtechnischer Neuerungen ist wichtiger Bestandteil seines PR-Konzepts. Mitarbeiter wie auch Konkurrenten bescheinigen ihm ein enormes Geschick bei der Auftragsakquise. Wesentlichen Anteil am Verlauf der Dresdner Filmgeschichte hat die Boehner-Film als Lehrstätte für zahlreiche Kameramänner, von denen viele später die erste Generation der DEFA bilden werden.

Anfang der dreißiger Jahre schrumpft die Filmbranche in Dresden deutlich infolge der Umstellung auf den Tonfilm und der Weltwirtschaftskrise, die von den finanzschwachen Kleinbetrieben nicht bewältigt werden können. Mit wenigen Ausnahmen, wie der Filzinger-Film, Bahr-Film und Richter & Dutschke, liegt die Filmproduktion in Dresden in den Händen der mittelgroßen Betriebe von Boehner, Linke und Schmidt. Das Produktionsspektrum bilden weiterhin Werbe- und Kulturfilme sowie Wochenschauberichte für das Kinobeiprogramm und Lehr- und Industriefilme.

Der Machtantritt der Nationalsozialisten im Jahre 1933 bewirkt keine starken Veränderungen im Dresdner Filmgewerbe. Das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda sowie die

Reichsfilmkammer richten ihren Blick zunächst auf die großen deutschen Filmunternehmen und die Spielfilmproduktion sowie den Ausschluß von jüdischen Mitarbeiter/innen aus der Filmwirtschaft. Der politische Wechsel veranlaßt nach bisherigem Stand der Recherchen in Dresden nur den bekannten Porträtfotographen und seit 1926 filmisch aktiven Bruno Wiehr zum Abbruch seiner Arbeit. Er verläßt Deutschland, um einer Verfolgung als Homosexueller durch die Nazis zu entgehen.¹⁹ Die meisten der übrigen Hersteller vollziehen den Kotau vor dem Hitlerregime, um den eigenen wirtschaftlichen Aufstieg bzw. Fortbestand zu sichern. Die Boehner-Film und C. A. Linke liefern Wochenschauberichte über NS-Veranstaltungen und Auftritte von NS-Führern in Dresden. Über die Produktion von rassistischen oder explizit kriegstreiberischen Filmen in Dresden ist zwar nichts bekannt, aber gegenüber der alltäglichen und versteckten Propaganda für die Nationalsozialisten existiert wenig Berührungsangst. In unterhaltsamen und Normalität suggerierenden Kultur- und Fremdenverkehrsfilmern gewinnen völkische Ideen Raum. Deutsche Heimat und deutsche Wertarbeit sind die neuen Schlagworte. Sächsisches Handwerk und Brauchtum werden als Zeugen von germanischer Überlegenheit und Tradition zitiert. Werbefilme für die Sparkasse, die Verbrauchergemeinschaft GEG und Versicherungen schwören die Zuschauer auf den Gedanken der Volksgemeinschaft ein und verurteilen jeden Abweichler. So tragen auch Dresdner Filmproduktionen zur geistigen Mobilmachung im nationalsozialistischen Sinne bei. Der Zweite Weltkrieg führt dann zu einer Verengung des Werbemarktes und zu wachsenden Restriktionen in der Filmwirtschaft. Einige Dresdner Filmhersteller übernehmen Aufträge zur Herstellung militärischer Lehrfilme und erreichen damit, daß ihre Betriebe als kriegswichtig eingestuft werden. So bleibt der betriebliche Fortbestand zeitweilig gesichert, und Mitarbeiter werden vom Militärdienst zurückgestellt. Das Jahr 1944 bedeutet dann das vorläufige Ende der Filmproduktion in Dresden.

Die Boehner-Film und Filzinger-Film schreiben ihre Filmgeschichte nach dem Krieg in Westdeutschland fort. Das Studiogelände der Boehner-Film in Gorbitz wird enteignet und eine Filiale des ostdeutschen Filmunternehmens DEFA, die dort zuerst Dokumentarfilme und ab 1955 Animationsfilme herstellt. Die Filmtechnische Anstalt W. Schmidt verbleibt in Dresden und wird von Erich Schumann weitergeführt mit Spezialisierung auf den Bau von Tricktischen und die Ausführung von Kopierarbeiten. Ein neues Kapitel Filmgeschichte in Dresden beginnt.



Fritz Boehner, 1954

Nachsatz: Der vorliegende Überblick ist ein zusammenfassender Entwurf zum Verlauf der komplexen Filmgeschichte der Stadt Dresden, wie er sich nach dem derzeitigen Recherchestand darstellt. Für Hinweise und die hilfreiche Unterstützung danke ich Ulrich Filzinger, Peter Forster, Ralf Forster (Filmmuseum Potsdam), Ernst Hirsch, Julika Kuschke (Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin), Karsten Winkler, dem Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde und dem Filmverband Sachsen.

Anmerkungen

- 1 Göllner, Peter: Ernemann Cameras. Die Geschichte des Dresdener Photo-Kino-Werks. Hückelhoven: Wittig 1995, S. 57.
- 2 Ott, Heinrich: C. Die Kinematographie als Schaustellung. Bl. 18 ff. Und: F. Dresdner Filmverleiher. Bl. 1. Beide: StadtA Dresden, Sammlung Heinrich Ott.
- 3 Vgl. Film-Liste No. 6. Film für Ernemann Kino. Dresden: Ernemann AG ca. 1907. Und: Special-Filmliste Nr. 9. Wissenschaftliche Aufnahmen. Film für Ernemann Kino. Dresden: Ernemann AG ca. 1911. Und: Hauptkatalog D. K. W. Dresden: D.K.W. (ca. 1907).
- 4 Ott, Heinrich: J. Gründung des Vereins Dresdner Kinobesitzer. Bl. 1. StadtA Dresden, Sammlung Heinrich Ott.
- 5 Ott, Heinrich: F. Dresdner Filmverleiher. Bl. 1. StadtA Dresden, Sammlung Heinrich Ott. Und: Thiele, Siegfried: Wolfgang Filzinger – Filmpionier aus Dresden. (Zeitschriftenausschnitt) Filzinger-Archiv, Walldorf.
- 6 Kaes, Anton: Film in der Weimarer Republik. In: Wolfgang Jacobsen, Ders., Hans Helmut Prinzler (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993, S. 39 u. 71.
- 7 Efah: Dresdener Allerlei. In: Der Kinematograph, 11. 7. 1920.
- 8 Staberow, Hans: Verlorene Seelen. In: Film-Kurier, 7. 4. 1920, S. 2.
- 9 Efah: Die Nacht der Toten. In: Film-Kurier, 30. 8. 1920, S. 2.
- 10 Hauptmann, Carl: Film und Theater. In: Die Neue Schaubühne. Heft 6 (1. 6. 1919), 1. Jg. 1919, S. 165.
- 11 www.historisches-chemnitz.de/altchemnitz/industrie/hartmann/hartmann.html, 5. 3. 2005.
- 12 Riepe, Manfred: Noch älter als die Ufa. 75jähriges Jubiläum der Filzinger Filmproduktion. In: Der Kameramann. Nr. 12 (20. 12. 1992), 41. Jg. 1992, S. 124.
- 13 Filzinger, Wolfgang: Der Geiger von Meissen. Dresden – Anno 1920. (Zeitschriftenausschnitt) Filzinger-Archiv, Walldorf.
- 14 Jossé, Harald. Die Entstehung des Tonfilms. Freiburg, München: Karl Alber 1984, S. 154 ff.
- 15 Eckardt, André: Im Dienst der Werbung. Die Bochner-Film 1926 – 1967. In: Filmblatt-Schriften, Band 2. Berlin: CineGraph Babelsberg 2004, S. 47 ff.
- 16 Privatsammlung Wilfried Schumann, Dresden.
- 17 Wolffsohn, Karl (Hg.): Jahrbuch der Filmindustrie 1926/27. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne 1928, S. 218.
- 18 Interview mit Ulrich Filzinger, 24. 3. 2005, Torgau.
- 19 Interview mit Ernst Hirsch, 29. 3. 2005, Dresden.

 KARSTEN WINKLER

Das neue Medium Film in Dresdner Zeitschriften der zwanziger Jahre

Wie überall in Deutschland begann Anfang des 20. Jahrhunderts auch in Dresden die Entwicklung des neuen Mediums Film. Ab 1906 entstand eine eigene Filmindustrie mit Kameraproduzenten und Filmemachern, mit Kino-Besitzern und Filmverleih. An anderer Stelle in diesem Heft wird davon ausführlich berichtet. Frühzeitig wurde auch begonnen, über das neue, oft noch immer sensationell empfundene Medium kritisch zu berichten. Eduard Lintz gab am 6. 1. 1907 in Berlin mit dem *Kinematographen* die erste deutsche Filmzeitschrift heraus. Im ersten Erscheinungsjahr wurden ganze 3200 Exemplare verkauft. Immerhin war das Anlaß genug, im gleichen Jahr die *Erste Internationale Filmzeitung* folgen zu lassen und 1908 mit der Veröffentlichung der *Lichtbildbühne* zu beginnen. In den Annoncenteiln des Dresdner Anzeigers oder der Dresdner Neuesten Nachrichten waren freilich in den Anfangsjahren nur sehr spärlich Informationen über die Spielstätten und ihre Programme zu finden. Obwohl das Interesse an den laufenden Bildern durch alle Bevölkerungsschichten sprunghaft zunahm – 1930 präsentierten in Dresden schon 22 Filmtheater ein umfangreiches Filmprogramm – gab es bis 1927 keine Zeitschrift, welche sich bevorzugt mit Film beschäftigte. Das mag an der Bedeutung Dresdens als Kunstmetropole und der vornehm situierten Theaterlandschaft gelegen haben. Der Film galt in seinen Anfängen eher als moralisch verrufen und künstlerisch unausgewogen, den wohlhabenden bürgerlichen Publikum jedenfalls als zu primitiv und sensationsbetont. So war es kein Wunder, daß sich die meisten Kunstzeitschriften nur spärlich und meist abwertend mit der Muse Film auseinandersetzte.

Eine im *Neuen Standortverzeichnis früher deutscher Filmzeitschriften* erwähnte Zeitschrift für Theater, Tanz und Film, *Maske und Palette*, in Dresden herausgegeben 1920 – 1921, ist in Archiven nicht nachweisbar. Der 1919 – 1926 in Dresden gedruckte *Kinofreund. Programmzeitschrift für Lichtspielhäuser* brachte kurioserweise nur die Programme für zwei Kinos in Erfurt.

Erste wirkliche Filmzeitschrift in Sachsen war *Der mitteldeutsche Lichtspieltheaterbesitzer* mit Sitz in Leipzig. Sie erschien ab 1. April 1926. Im Geleitwort war zu lesen: »[...] daß die Zeitung als Ergänzung der sonstigen Fachzeitungen und Zeitschriften insbesondere mitteldeutsche Angelegenheiten, Mitteilungen aus dem Verbandsleben und sonstige interessierende Nachrichten bringen soll [...] Die Lage des Lichtspielgewerbes ist heute verzweifelter denn je. Eine Besserung kann nur durch einen engen Zusammenschluß aller Theaterbesitzer erzielt werden, die durchdrungen sind von der Überzeugung, daß nur allseitig geschlossenes Handeln unter Zurückstellung kleinlicher und egoistischer Bedenken zum Ziele führen kann.«¹ Für Dresden spielte die Zeitung, die bis 1936 nachweisbar ist, nur eine untergeordnete Rolle.

Noch 1918, im letzten Kriegsjahr, erschien die Monatszeitschrift *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*. Der Sitz der Schriftleitung mit dem Herausgeber Hugo Zehder befand sich in der Prager Straße 13. Hugo Zehder zeichnete auch ein Jahr später verantwortlich für den Start der Zeitschrift *Die Neue Schaubühne*. In der Originalausgabe wurde die Publikation als Monatsschrift für Bühne und Drama angekündigt, in der Kraus Reprintausgabe von 1969 als Monatshefte für Bühne, Drama und Film. Das war etwas irreführend, weil im Original das Wort Film überhaupt keine Erwähnung fand. *Die Neue Schaubühne* erschien monatlich von 1919 bis 1922 im Rudolf Kaemmerer Verlag Dresden und wurde wie viele andere Publikationen ein Opfer der Inflation von 1922/23. In fast allen Beiträgen zeigt sich der unsichere Umgang mit der jungen Muse Film. Das bewegte Bild unterliegt im Verständnis der gebildeten Künstlerszene mehr der Kritik und Distanz als der Akzeptanz. Filmtheoretische Betrachtungen bezogen sich nicht auf das lokale Filmgeschehen, sondern analysierten den Film aus künstlerischer Sicht. Nachdem am 12. November 1918 Versuche zur Vereinheitlichung der Zensur in Deutschland gescheitert waren, wurde sie völlig eingestellt. Damit war auf dem Markt »Schund- und Schmutzfilmen« freier Lauf gegeben. Dieser Zustand veranlaßte Albert Ehrenstein, sich über den Film und seine Zügellosigkeit zu empören: »[...] über unser Volk ist der idiotische Irrsinn der zahllosen Kabarets, Coupletkneipen, Animierdielen verhängt. Keine Zensur verbietet die Aufführung aller Operetten, die nicht Offenbach zum Urheber haben. Kein Arbeiter- und Soldatenrat erbarmt sich des Kinos, langweilige und verlogene Filme verbietend; so darf das Kinozeros auch weiterhin den Geschmack zertrampeln, die Volksseele verkitschen.«² Das Lamento über die Schädlichkeit des Films wurde in anderen Artikeln wie *Die moralische Lustseuche* (10. Heft, Oktober 1919) oder *Leichenschändung* (1. Heft, Januar 1920) fortgesetzt. Nur in einem einzigen Beitrag in der zensurfreien Zeit versuchte der expressionistische Dichter Carl Hauptmann den Film als Kunst zu betrachten, als Bereicherung, als »jäh Urmitteilung der Seele, welche derart Bilder zu schaffen vermag, die aus der Schau eines Künstlers geboren und von der echten, lebendigen Geste neu und einzigartig belebt sind.«³

Dem zügellosen Treiben der Produzenten setzte am 12. Mai 1920 das »Reichslichtspielgesetz« ein Ende. Mit dem Gesetz als Rückhalt nahm plötzlich auch in der *Neuen Schaubühne* der Umgang mit dem Film respektvollere und divergentere Formen an. Eine der bemerkenswertesten Abhandlungen erschien von Ernst Rothschild, u. a. bekannt als Verleger des *Silbernen Spiegel*, einer Zeitschrift für Kunst und Kritik, welche 1919 aber nur in zwei Ausgaben erschien. In der damals üblichen schwulstig-metaphorischen Sprache gab er seinem politischen Unbehagen freien Lauf: »Seht euch doch dies widerwärtige Premierenpublikum an, unter dem noch die verständnisloseste Kleiderofferte die sympathische Erscheinung ist, da sie keine geistigen Ambitionen hat. Kriegt ihr nicht das blaue Kotzen beim Anblick jener Unzähligen, die in geschickter Aufmachung auf Intellekt frisiert sind? Das Kinopublikum, wenn wir von dem geringen Prozentsatz der Snobs und Flaneure in den Luxuskinologen absehen, rekrutiert sich aus Menschen, simplen, ungeistigen, armseligen, beladenen Menschen, die nichts weiter wollen, als ihre durch Arbeit und Lebenskampf verbrauchten Nerven zu unterhalten.«⁴

Eine revolutionäre Entwicklung des Kinos begann 1927 mit dem ersten Tonfilm *Der Jazzsänger* (USA, Regie: Alan Crosland). Obwohl es noch mehrerer Jahre bedurfte, alle Kinos technisch

Germania-Theater,
Scheffelstraße 17,
typisches Ladenkino
um 1909



umzurüsten, kam es infolge der großen Begeisterung des Publikums zu einer raschen Verbreitung. Der Tonfilm macht das Kinoerlebnis entscheidend attraktiver. So war es kein Wunder, daß in den Großstädten lokale Filmzeitschriften gegründet wurden, um ausführlich auf die umfangreichen Angebote der Lichtspielhäuser einzugehen. In Dresden erschien Anfang Februar 1927 die erste Ausgabe der *Dresdner Film-Post*, des »offiziellen Organs der Kultur-Film-Gemeinde zu Dresden«. Der Verleger und Herausgeber war der Verlag Gehlmann & Co., Dresden – A1, Reitbahnstraße 26. Die wöchentliche Einzelausgabe kostete 10 Pfennig. Dieser Preis blieb bis zur Einstellung der Zeitschrift konstant. Zu einem Abonnementspreis von 1,30 RM wurde sie vierteljährig frei Haus geliefert. In den ersten Jahren änderte sich oft die Bezeichnung, so daß z. B. Nr. 14 vom 13. 5. 1927 als »Offizielles Organ der Kultur-Film-Gemeinde zu Dresden im Ring Deutscher Kulturfilm-Bühnen« ausgegeben wurde. Durch die Umbenennung in einen Verein hieß es Monate später »Offizielles Organ der Kulturfilm-Gemeinde Dresden im Ring Deutscher Kulturfilm-Bühnen E.V.« 1928 übernahm der Kurier-Verlag Scharfe in Dresden – A 28, Hainsberger Straße 8, die *Dresdner Film-Post*. Jetzt lautete der Untertitel der Ausgaben »Programmzeitung vieler Lichtspieltheater«. Vermutlich komplettierte die vierseitige Ausgabe der *Dresdner Film-Post* seit dem Verlagswechsel noch eine Beilage. Diese brachte den kompletten Spielplan der Dresdner Lichtspielhäuser und unter der Überschrift »Jede Woche neues Programm. Hervorragende Filmwerke neuester Produktion. Künstlerische musikalische Begleitung. Großes Beiprogramm« eine Zusammenstellung für die Kinos in Freital und Weinböhla (Beilage zur *Dresdner Film-Post* Nr. 19, 10. 5. 1929). Außerdem gab es Filmkritiken, in Kurzbeschreibungen wurden auf der Rückseite einige Filme und deren Spielorte vorgestellt. Filmplakatwerbung kombiniert mit Lichtspieltheaterwerbung vervollständigten die Seite. Ab 1931 gab es keine Beilage mehr, und die zusätzlichen Informationen verschwanden. Die Wochenzeitschrift veränderte sich im Erscheinungsbild wenig. Auf dem Titelblatt erschienen die aktuellen Ereignisse in der deutschen Filmszene, wurde auf



Titelzeile der »Dresdner Film-Post«, 1929

Schauspieler oder neue Filmproduktionen eingegangen. Die zweite Seite brachte filmtheoretische oder filmhistorische Themen sowie einen Fortsetzungsroman. Der Mittelteil enthielt außer dem Spielplan Karikaturen; Kreuzworträtsel und Annoncen füllten das Rückblatt aus. Ein Inserat von 1929 warb z. B. für die *Dresdner Film-Post* als »die einzige volkstümliche Filmzeitung Dresdens und seiner Umgebung!« Leider sind in den Archiven nur wenige Exemplare der Filmpost nachweisbar. Den umfangreichsten Bestand hält das Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin bereit. Es läßt sich nur vermuten, daß etwa Anfang 1940 die Zeitschrift eingestellt wurde. Damals hatte sich ihre Verbreitung längst auf den sächsischen Raum ausgeweitet, was aus dem Zusatz »Illustrierte sächsische Wochenschrift für Film und Unterhaltung« (*Dresdner Film-Post*, 1940, Nr. 18) zu schlußfolgern wäre.

Das Spektrum an zur Verfügung stehendem Material von Filmzeitschriften und Artikeln der zwanziger Jahre in Dresden ist leider sehr lückenhaft. Es bedarf weiterer Suche und Forschung. So konnte an dieser Stelle nur ein kleiner Einblick in die publizistische Auseinandersetzung mit dem Medium Film gegeben werden, das in der Stummfilmzeit noch als Schmuttelkind galt und sich erst als Tonfilm und oft durch das Engagement der Lichtspielbesitzer, die damals noch zu den Idealisten gezählt werden konnten, als eine eigenständige Kunstgattung emanzipierte.

Anmerkungen

- 1 Der mitteldeutsche Lichtspieltheaterbesitzer, Nr. 1, 1. 4. 1926.
- 2 Albert Ehrenstein »Die Freibühne«, Die Neue Schaubühne, 3. Heft, März 1919.
- 3 Carl Hauptmann »Film und Theater«, Die Neue Schaubühne, 6. Heft, Juni 1919.
- 4 Ernst Rothschild »Film und Erotik«, Die Neue Schaubühne, 12. Heft, Dezember 1920.

CAROLA NEUMANN

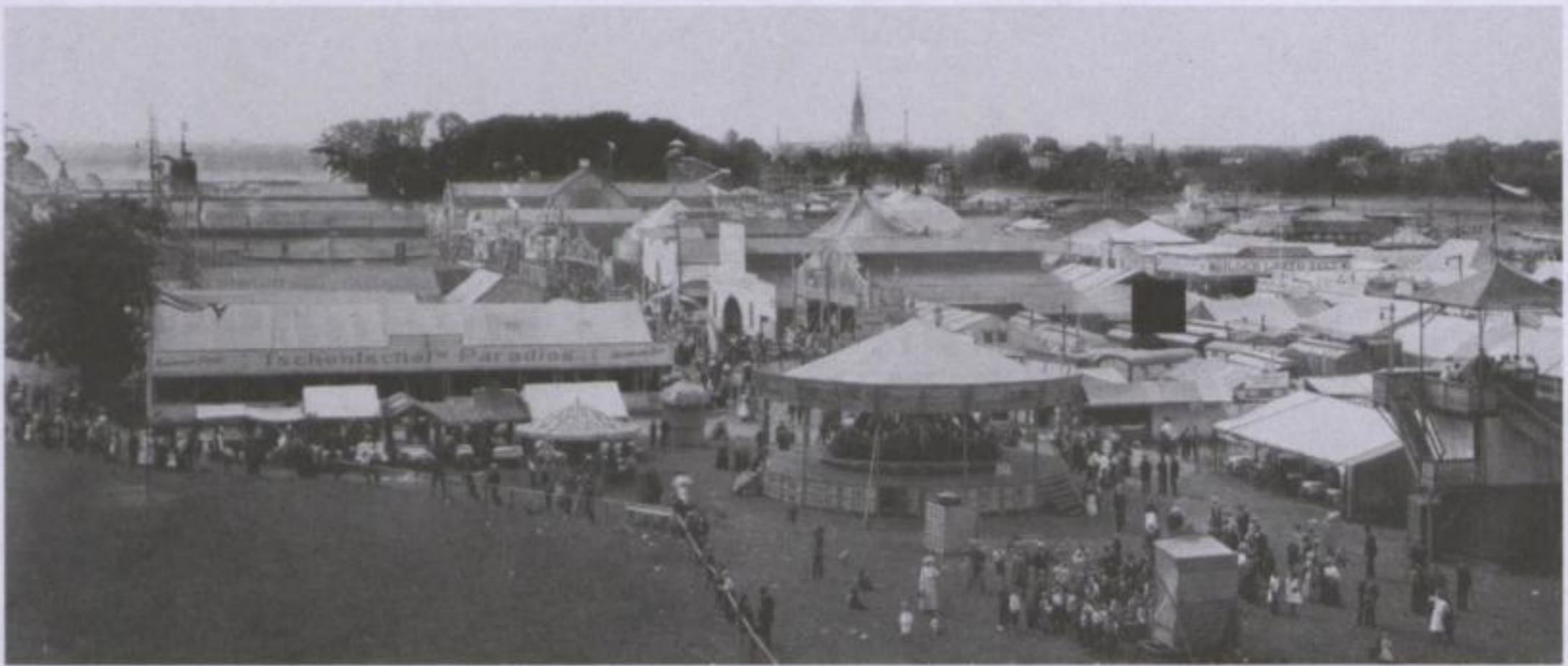
Von der Schaubude zum Kristallpalast. Kinoarchitektur in Dresden

Filmtheater sind seit ihrem Entstehen wichtige Orte der Freizeitgestaltung. Sie weisen eine spezialisierte Architektur auf, die sich besonders durch die Gestaltung der Innenräume auszeichnet, denn hier ist der Ort des Geschehens – der Filmprojektion. In ihrer Ausführung spiegeln die Säle wechselnde Anforderungen der Technik, Modeerscheinungen und behördliche Auflagen wider.

Die Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte »Kinematographie« breitete sich anfangs vor allem durch Schausteller aus, die die »Bewegten Bilder« auf Jahrmärkten als Sensationen präsentierten. Schon 1896 wurden dem Dresdner Publikum von einem Hamburger Unternehmen auf der Dresdner Vogelwiese erste Filme gezeigt. Regelmäßig waren dort ab 1900 die Unternehmen von Hermann Josef Fey und Karl Paty mit ihren durch illuminierte Prunkfassaden gekennzeichneten »Schaubuden« zu finden. Die wachsende Begeisterung für das neue Medium war Anlaß dafür, Filme auch in andere Bereiche der Unterhaltung, ab 1903 beispielsweise in die Programme der Varietés *Centraltheater* und *Victoria-Theater* einzubinden. Etwa ab 1906 setzte deutschlandweit eine Gründungswelle von stationären Filmvorführungsstätten ein, zu denen in Dresden das *Dedrophontheater* in der Wettiner Straße und das *Welttheater* in der Großen Brüdergasse zu den frühesten Beispielen gehörten. Diese Filmtheater werden in der Literatur als »Ladenkinos« bezeichnet, da für deren Einrichtung oft leerstehende Läden genutzt wurden, indem die Fenster verhängt oder vermauert, Bänke aufgestellt und eine Leinwand aufgehängt wurden. Den Vorführraum teilte man häufig nur durch einen Bretterschlag vom Zuschauerbereich ab. Die meisten dieser Kinos wiesen ein Fassungsvermögen von 50 bis 100 Plätzen auf und zeigten ihre Vorstellungen ganztägig ohne feste Anfangszeiten.

Da die Feuergefährlichkeit des Projektionsvorgangs durch zahlreiche Brände zum Problem wurde, erließ das Sächsische Ministerium des Inneren am 24. II. 1906 eine für diesen Zeitpunkt fortschrittliche Verordnung, die vor allem Regelungen für den Brandschutz enthielt. Diese Bestimmungen waren ein wesentlicher Grund dafür, daß sich ein relativ einheitlicher Grundaufbau der frühen Filmtheater durchsetzte, dessen wichtigstes Element die feuersichere räumliche Trennung von Vorführraum und Zuschauersaal war.

Neben Läden wurden auch Cafés und Gaststätten zu Kinoräumen umgebaut, wie die *Welttheater* (1906) in den ehemaligen Restaurants *Cafe Union* und *Hubertuskeller* bezeugen. Außerdem versuchten Besitzer von Hotels und gastronomischen Einrichtungen, beispielsweise im Gasthaus *Stadt-Kirchberg* oder im *Hotel Stadt Paris*, mit Filmvorführungen das Geschäft anzuregen. Gleichzeitig entstanden größere und aufwendigere Säle wie das 1906 am Freiburger Platz



Vogelwiese an der Elbe mit Kinoschaubude, um 1900

im ehemaligen Kaufhaus *Zur Glocke* eröffnete *Campaneto-Theater* mit etwa 350 Plätzen. Das 1908 in der Prager Straße eingerichtete *Tonbildtheater* gehörte neben dem *Olympia-Tonbild-Theater* am Altmarkt zu den ersten großstädtischen Lichtspieltheatern. Dieses Filmtheater, ein Saalkino mit Galerie, wurde sogar von der königlichen Familie besucht, was die steigende Akzeptanz des zu dieser Zeit schon 15jährigen Mediums beweist.

Um sich gegen die Konkurrenz durchzusetzen, wurden zusätzliche Veranstaltungen angeboten, wie die Marionettenaufführungen im 1910 errichteten *Colosseum* am Freiburger Platz, ab 1919 Vaterland-Lichtspiele. Das *Imperial* in der Moritzstraße warb in einem Inserat nicht nur für Programm, »vollkommene Technik« und »hervorragende Rezitation«, sondern besonders für den elektrisch beleuchteten »Eau de Cologne Springbrunnen«. Als weitere Sensation und Zeugnis modernen Zeitgeistes ließ der Besitzer 1908 für das in der ersten Etage des Gebäudes eingerichtete Kino sogar eine Rolltreppe einrichten, die jedoch 1910 durch einen feuersicheren Treppenaufgang ersetzt werden mußte. Um mehr Besucher unterbringen zu können, wurde ein zweiter kleinerer Raum im rechten Winkel zum großen Saal angelegt. In beiden wurde dasselbe Programm gezeigt, indem das Bild eines Projektors mittels eines schräggestellten Spiegels auf eine zweite ölgetränkte Leinwand reflektiert wurde.

Viele der großen Kinotheater lehnten sich nicht nur durch die Einführung von festen Anfangszeiten und häufig abendfüllenden Filmen an das Sprechtheater an, sondern vor allem in ihrer architektonischen Gestaltung. Das wird neben der Ausbildung der Innenräume mit Parkett, Rang und Logen auch durch die Platzierung der Leinwand auf einer Bühne mit Vorhang und Bühnenrahmen deutlich. Dresdens erstes großes Lichtspielhaus war das 1913 eröffnete *Uniontheater* (*U. T.*) des Architekten Martin Pietzsch in der Waisenhausstraße.¹ Das in Eisenbeton ausgeführte Gebäude mit einem Kinosaal für 1000 Besucher wurde durch seine räumliche Gestaltung im Bereich dieser Bauaufgabe sowie durch sein Beleuchtungskonzept vorbildhaft für Deutschland.

»In hufeisenförmiger Anordnung tragen 14 schlanke Schäfte eine 10 m hoch liegende, durch reiche Linienführung belebte Decke. Die Hauptbeleuchtung des Raumes spendet die Decke, von

Vaterland-
Lichtspiele



welcher aus 600 mit Glasperlen verhängten Glühbirnen in gleichmäßig um dieselbe laufenden Lichtkränzen erstrahlen. Die 14 Schäfte tragen, in ihrer Mitte aufsteigend, mit Goldperlen verhängte Lichtbänder, welche oben in einem Lichtkapitell enden. 200 grünfarbige Lichtbirnenpendel erhellen die Rang-Logen. Das elektrische Lichtspiel grün-gold klingt mit dem schwarzgrün-goldenen Farbenklang der Saalfärbung zusammen. Schwarzes Gestühl mit hellgrünen Ueberzügen vervollständigt die Stimmung. [...] Zwölf Logenbrüstungen verbinden die Ranghöhe, leicht geschwungen Schaft mit Schaft und führen durch die abgestufte Proszeniums-Architektur zur Bildwand über, welche ein tiefgrüner Vorhang schließt. Ein breiter Wandelgang umschließt an den Schafrückseiten das Saal-Innere, auf die beiden breiten Notausgänge zuführend. Breite, seitlich hoch angeordnete, von grünseidenen Vorhängen verhangene Seitenfenster spenden reichliches Tageslicht.«²

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg entstanden außerdem einige repräsentative Kinosäle mit etwa 400 bis 650 Plätzen, wie das *Lichtspielhaus Dreikaiserhof* oder die *M.-S.-Lichtspiele*. Nahezu die einzige Kinoneugründung während des Krieges war die Eröffnung des *Prinzeß-Theaters*. Die Kriegsfolgen und wirtschaftlichen Probleme bedingten eine Verringerung der Kinostandorte um fast ein Drittel in der Zeit von 1918 bis 1924. Erst mit dem wirtschaftlichen Aufschwung in Deutschland ab Mitte der 1920er Jahre setzte die eigentliche Ära der Lichtspielpaläste ein. Neben kleineren Lichtspieltheatern entstanden eine Reihe namhafter Erstaufführungstheater, so daß in nur vier Jahren die Anzahl der Dresdner Kinos von 28 im Jahr 1924 auf 40 stieg. Das Kino wurde zum Hauptvergnügen der gesamten Bevölkerung und löste damit andere Formen früherer Freizeitgestaltung ab. Erwähnenswert ist besonders das langsame Verschwinden der einst ausgeprägten Ballhauskultur oder das nachlassende Interesse an Varietés. Als Folge der hohen Nachfrage an geeigneten Räumen für Filmvorführungen wurden deshalb einige Ballsäle zu Lichtspieltheatern umgebaut, wie das *Filmtheater Goldenes Lamm* (1925), die *Gloria-Palast-Lichtspiele* (1926), das *Astoria* (1927) und der *Faunpalast* (1929) bezeugen. Das *Viktoria-Varieté* wurde 1925 zum *Ufa-Palast*, einem der modernsten Kinos der Stadt umgebaut.



Filmtheater Schauburg

Aufgrund des beengten Raumes der Dresdner Innenstadt entstanden die großen Filmpaläste entweder als Umbauten bestehender Säle oder als Einbauten in die Höfe von Baublöcken wie 1926 das Capitol. Dieses war in der Prager Straße ebenfalls durch Martin Pietzsch errichtet worden und mit 1750 Plätzen Dresdens größtes Kino.

»Überwältigend ist der Eindruck beim Betreten des Riesenraumes durch die entgegenstrahlende Lichtfülle und die wundervolle Farbtönung. Mit dem lachsfarbenen Anstrich der Wände und Außensäulen, die reiche Goldverzierungen tragen, kontrastiert das Weiß der Decken, die mit reicher Stuckatur in origineller Zeichnung geschmückt sind [...]. Um die Brüstung des [...] Rangest läuft – die Bestimmung des Hauses andeutend – ein stilisiertes Filmband – ebenfalls in Stuck mit farbiger Malerei ausgeführt. Die Beleuchtung des Zuschauerraumes erfolgt ausschließlich durch indirektes Licht, so daß man auch nicht einen einzigen Beleuchtungskörper sieht, und zwar größtenteils durch Röhrenlampen. Durch zahllose blaue und rote Glühlampen kann der Raum auch farbig beleuchtet werden, um eine den Vorgängen im Film angepasste Stimmung hervorzurufen.«³

Das erste große Lichtspielhaus, das in Dresden als Solitär gebaut wurde, war die 1927 eröffnete *Schauburg* mit ihrer für Filmtheater typischen geschlossenen Fassade. Als Werbemittel und damit zur Steigerung der Anziehungskraft begann man in den 1920er Jahren verstärkt, Licht im Außenraum einzusetzen. Ein Beispiel dafür ist die Akzenturierung der horizontalen Simsbänder und Vordächer der *Schauburg* mit unzähligen Glühlampen. Der große, aus Leuchtstoffröhren bestehende Namenszug der *Schauburg* auf dem Dach des Gebäudes war sicher besonders nachts äußerst werbewirksam.



Blick vom Rathausturm Richtung Hauptbahnhof nach der Entrümmerung, im Vordergrund die Ruine des Kinos U.T.

Durch die musikalische Untermalung der Stummfilme und die Ausführungen des Filmerklärrers war die Kinovorführung der Stummfilmzeit keineswegs so »stumm«, wie es der Name andeutet. Schon sehr früh gab es außerdem Verfahren, um die Bilder mit Tönen zu koppeln. Diese sogenannten »Tonbilder« wurden in Dresden unter anderem im *U. T.* und im *Tonbildtheater* in der Prager Straße vorgeführt. Der eigentliche Tonfilm fand weltweit erst Ende der 1920er Jahre mit dem »Lichttonverfahren«⁴ Akzeptanz. Nach einer anfänglichen Ablehnung des Tonfilms durch die Kinobesitzer waren diese, um konkurrenzfähig zu bleiben, zur Umstellung gezwungen. Durch die neuen Anforderungen an die Akustik, vor allem durch die textilen Wandbespannungen, wurde die innere Gestaltung der Säle verändert.

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde das Filmwesen dem Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda zugeordnet. Die Einrichtung der vorläufigen Filmkammer schon am 14. Juli 1933 ist Ausdruck dafür, welche Bedeutung dem Film als Kultur- und Propagandamittel zuerkannt wurde. Mit einer gesetzlich verankerten Bedürfnisregelung nahm man sowohl Einfluß auf die Standorte als auch auf die Architektur von Filmtheaterneubauten. Dresden erhielt in dieser Zeit fünf neue Kinos, zu denen das 1938 fertiggestellte *Olympia* sowie die im gleichen Jahr eingerichteten *Parklichtspiele* zählen.

Erwähnenswert ist die utopische Planung von 1933 für ein unterirdisches Kino unter dem Altmarkt:⁵ Es sollte ein 1200 bis 1300 Plätze fassendes Kino errichtet werden, das im Notfall als Gas- und Bombensplitterschutzraum bei »feindlichen Angriffen« für etwa 3500 Menschen hätte genutzt werden können. Die Planungen gingen sogar so weit, daß man eine Kinonutzung von 20 bis 25 Jahren vorsah, nach der das Bauwerk in eine »zweistöckige Kraftwagenhalle« um-

gewandelt werden könnte. Über den weiteren Fortgang des Projektes ist nichts bekannt, eine Ausführung erfolgte nicht.

Durch den verheerenden Bombenangriff vom 13. Februar 1945 wurden in Dresden die großen Erstaufführungstheater im Stadtzentrum weitestgehend vernichtet. Die *Zentrum-Lichtspiele* in der Seestraße wurden völlig zerstört, vom *Ufa-Palast* in der Waisenhausstraße blieb ein Stück Bühnenwand übrig, das *Capitol* war vollständig ausgebrannt. Reste blieben vom *Prinzeß-Theater*, dem *Universum*, dem *Ufa am Postplatz* und dem *U. T.* Die letztgenannten Kinogebäude hätten wiederbelebt werden können, was aber nicht erfolgte. Die Hauptursache dafür liegt in der durch das neue zentralistische Verwaltungssystem entwickelten Stadtplanung. Für Dresden erließ die sächsische Landesregierung im November 1946 »eine generelle Bausperre für die zerstörte Innenstadt«⁶, um die Planungen zur Schaffung der neuen sozialistischen Mitte vorzubereiten. Diese Entwicklung wird besonders nachvollziehbar anhand der Ruine des *U. T.* Dieses Kino war zwar ausgebrannt, hatte sich jedoch in seiner baulichen Struktur weitgehend erhalten, so daß schon im August 1946 festgestellt wurde, daß eine Wiederherstellung des Kinos ohne größere Schwierigkeiten erfolgen könnte.⁷ Der Vorschlag der Bevölkerung, hier wenigstens provisorisch ein Kino einzurichten, wurde »vom Zentralplanungsbüro und vom Rat der Stadt [...] allerdings abgelehnt, weil dieses Projekt nicht in die künftigen Stadtpläne einzufügen ist.«⁸ Lange Zeit war die *U. T.*-Ruine eines der wenigen verbliebenen Gebäude zwischen Rathaus und Hauptbahnhof. 1962 wurde von der Bezirks- und Stadtleitung der SED der Beschluß zum Abbruch der noch im Stadtgebiet vorhandenen Ruinen gefaßt, worunter auch das ehemalige *U. T.*-Kino fiel.⁹

Da das Kino in der Zeit nach 1945 seine Anziehungskraft nicht verloren hatte, wurden viele der in Dresden verbliebenen Kinobauten so schnell wie möglich wiedereröffnet. Im Sommer 1945 standen der Bevölkerung 16 Kinos mit 7935 Plätzen zur Verfügung. Zusätzlich zu den Filmveranstaltungen fanden in einigen Sälen auch Theater-, Varieté- und Kabarettprogramme statt. Die *Schauburg* wurde beispielsweise für Operette und Spieloper genutzt und galt mit der Eröffnung als *Volksvarieté Schauburg Dresden* am 1. 6. 1945 als erste artistische Stätte nach Kriegsende. Zusätzlich wurden neue Aufführungsstätten, wie eine zum *Kleinen Theater Reick* umgebaute Turnhalle, erschlossen.

Auf Anordnung des Rates zu Dresden vom 9. 10. 1945 wurden alle im Stadtgebiet liegenden Lichtspielhäuser in städtische Verwaltung übernommen.¹⁰ Eine endgültige Regelung des Filmwesens erfolgte jedoch erst am 10. 12. 1948 mit der Verabschiedung des Gesetzes zur Übernahme der Lichtspieltheater durch das Land Sachsen.¹¹ Daraus resultierend fand am 21. 1. 1949 die Konstituierung der Vereinigung volkseigener Lichtspieltheater Sachsen (VVL) statt, die die 513 sächsischen Lichtspieltheater verwaltete.¹² Massive Schwierigkeiten für deren Tätigkeit ergaben sich durch die im Gesetz vereinbarten Entschädigungszahlungen an die ehemaligen Theaterbesitzer, da die dafür zur Verfügung gestellten finanziellen Mittel nicht ausreichten. Durch Geldmangel konnte der als »äußerst schlecht« bezeichnete bauliche und technische Zustand der übernommenen Filmtheater kaum verbessert werden. Es gelang lediglich, die Geräte und Räume so zu reparieren und modernisieren, daß vorerst keine Theater geschlossen werden mußten.

Im Zusammenhang mit dem 1953 ausgelobten Wettbewerb zur Gestaltung einer neuen Stadtmitte für Dresden war ein Kinoneubau vorgesehen. Da dieser jedoch nicht realisiert wurde,

mußten temporäre Spielstellen im Stadtzentrum eingerichtet werden, zu denen die Bespielung des großen Saals im Deutschen Hygiene-Museum ebenso zählt wie die Nutzung der Aulen in den Schulen Gerok-, Materni- und Haydnstraße sowie der Mensa der TU Dresden.

Eine weitere Form, Kino zu erleben, entstand in den 1950er Jahren mit der Einrichtung von Zeitkinos, in denen man ganz-



Filmtheater Prager Straße, das »Rundkino«, um 1972

tägig ein häufig aus Kurzfilmen bestehendes Programm bei ständigem Einlaß zeigte. Dafür wurden ab 1953 das *Kino im Neustädter Bahnhof* und ab 1956 das *Filmtheater am Hauptbahnhof* genutzt.

Überall auf der Welt begannen in den 1950er Jahren die Besucherzahlen der Kinos zu sinken, was man mit dem Einsatz neuer Projektionstechniken und verbreiterten Leinwänden aufzuhalten versuchte. In der DDR wurde ab 1955 in den Filmtheatern das »Totalvision« genannte Cinemascope-Verfahren eingesetzt, meist verbunden mit einer Umstellung zum Vierkanal-Tonsystem. In Dresden erhielten das *Filmtheater Großenhainer Straße* und die *Stephensonlichtspiele* dieses neue System zuerst. Generell war ein permanenter finanzieller Notstand zu verzeichnen, so daß Umbauten und Modernisierungen nur in geringem Maße erfolgten. Beispielsweise konnte die für die *Schauburg* vorgesehene Klimaanlage nicht eingerichtet werden, weil die Mittel dafür das Jahresbudget überschritten hätten, das für alle Dresdner Kinos vorgesehen war. Als besonders problematisch wird die Bereitstellung von »Baukapazitäten«, also Arbeitskräften und Baustoffen beschrieben, so daß die Renovierung vieler Innenräume nur dem freiwilligen Einsatz der Mitarbeiter zu verdanken ist.

Dies hatte Folgen für die geplanten Filmtheaterneubauten. Anders als in der Bundesrepublik Deutschland, in der Betreiber oder Bauherr den Standort eines Kinos festlegten, wurde den geplanten Kinoneugründungen in der DDR eine Bedarfsanalyse zugrundegelegt, die mit den Stadtentwicklungsplänen abgestimmt wurde. In einer 1962 aufgestellten Perspektivplanung für Dresden wurden neun Filmtheaterneubauten ausgewiesen, die in den Bereichen entstehen sollten, in denen die meisten Wohnungsneubauten wie in Johannstadt oder Gorbitz zu erwarten waren. Eine Realisierung erfolgte jedoch nie.

Zu Beginn der 1960er Jahre wurden vor allem wegen ihrer Lage oder aufgrund der technischen und baulichen Ausstattung Schließungen von Filmtheatern notwendig. Für Dresden betraf dies das *Filmtheater Niederpoyritz*, das *T.B.*, die *Schillergarten-Lichtspiele*, das *Filmtheater Goldenes Lamm* sowie die *Astoria-Lichtspiele*. Eine höhere Auslastung der verbleibenden Stätten sollte mit zusätzlichen Nutzungen für Schuleinführungs- und Entlassungsfeiern, Jugendweihestunden und ähnlichem erreicht werden.

Ein bedeutendes Ereignis für das Dresdner Filmtheaternetz war 1972 die Eröffnung des *Filmtheaters Prager Straße*. Nach über 25 Jahren war das von Gerhard Landgraf und Waltraud Heischkel entworfene Kino der erste Filmtheaterneubau nach dem Zweiten Weltkrieg in Dresden. Im Wettbewerb war ein geschwungener Grundriß des Kinos gefordert, der als Kontrast zu den kubischen Wohn- und Geschäftshäusern der Prager Straße wirken sollte. Die freistehende Rotunde – daher auch der Name *Rundkino* – enthielt einen großen Saal sowie ein Studiokino mit zusammen etwa 1200 Plätzen und war das erste Zweisaal-Filmtheater der DDR. Dresden hatte damit nach anderen Städten ebenfalls ein Kino mit 70-mm-Projektionstechnik, die in der DDR ab 1962 eingeführt worden war.

Mitte der 1970er Jahre wurde versucht, durch die Verbindung von Kino und Gastronomie wieder mehr Besucher in die Kinos zu locken. Dafür wurde in der *Schauburg* eine sogenannte »Kinovisionsbar« eingerichtet. Der Barbereich befand sich im hinteren Teil des Parketts, der mit einer Glaswand vom restlichen Saal abgetrennt wurde.

Die Wende 1989/90 leitete eine neue Zeit für das Filmwesen der Stadt ein. Ende April 1990 war ein Joint Venture für die Dresdner Kinos mit der NEUE CONSTANTIN Film München mit dem Ziel festgelegt worden, den Kinoverband nicht aufzulösen. Doch nur kurze Zeit nach der Gründung der »Dresden-Kino-GmbH« befand sich diese am Rande der Zahlungsunfähigkeit und mußte privatisiert werden. In diesem Zusammenhang wurden die Dresdner Kinos im Frühjahr 1991 meist an große Unternehmen verkauft: *Schauburg*, *Faunpalast* und *Parklichtspiele* an die CONSTANTIN und das *Filmtheater Prager Straße* an die Ufa. Kleinere Objekte, wie beispielsweise das *Olympia*, erwarben ehemalige Theaterleiter. In der Folgezeit setzten in vielen Kinos die schon lange notwendigen Sanierungsmaßnahmen ein. Die Ufa stellte 1992 fünf neue Säle in den Untergeschoßbereichen des *Filmtheaters Prager Straße* fertig. Während sogar kleine Privatbesitzer Investitionen in ihren Kinos tätigten, war ein Fassadenanstrich an der *Schauburg* nahezu die einzige Aktivität der »CONSTANTIN«. 1992 wurden die *Parklichtspiele* geschlossen, im März 1993 der *Faunpalast*. Man begründete den Wandel im Engagement des Unternehmens damit, daß dessen groß angelegtes Projekt, im ehemaligen Tabakkontor Yenidze ein 13-Säle-Kino einzurichten, geplatzt war. Die 1993 erfolgte Abstoßung der drei Kinos war daher absehbar. Die *Schauburg* wurde durch die Geschwister Kieft erworben, umgebaut und an die Dresdner Nickelodeon GmbH vermietet. Nach weiteren Schließungen in der folgenden Zeit spielten Anfang der 1990er Jahre nur noch sieben Kinos.

Der Umgang mit den Kinogebäuden spiegelt die Resignation über eine Zukunft dieses Mediums im traditionellen Rahmen wieder. Schon seit den 1980er Jahren diskutierte man weltweit über eine mögliche Perspektive des Kinos und entwickelte daraus folgend das Konzept der Multiplex-Kinos. Als so genannte »Multiplexe« werden Gebäude bezeichnet, in denen mehrere Kinosäle unter einem Dach mit Cafés, Restaurant und zum Teil anderen Freizeiteinrichtungen kombiniert werden, wobei die Filmvorführungen die zentrale Rolle spielen. Besonderes Merkmal dieser neuen Art von Lichtspieltheatern ist ihre qualitativ hochwertige technische Ausstattung und der Komfort der Zuschauerräume. Eines der wesentlichen wirtschaftlichen Kriterien ist die Möglichkeit, gleichzeitig mehrere Filme anbieten zu können und dem Besucher dadurch größere Wahlmöglichkeit zu schaffen.

Die Ufa war die erste, die mit dem Einbau von zusätzlichen Sälen im Rundkino diesen Trend 1992 nach Dresden brachte. Seit 1997 wurden in der Stadt vier Multiplexkinos errichtet. Beim *Kristallpalast* der Ufa, der 1998 in der Stadtmitte unmittelbar neben dem *Filmtheater Prager Straße* eröffnet wurde, entschied man sich für die Umsetzung eines auffälligen Projektes des Architekturbüros Coop Himmelb(l)au. Es wurde eine im Vergleich zu den Nachbargebäuden extravagante Formensprache gewählt: Die kristalline Form des Eingangs- und Foyerbereichs mit Erschließungs- und Servicefunktionen wird von Glasflächen auf einem Stahlskelett umgeben. In bewußtem Kontrast zu diesem transparenten Bauteil befinden sich die Säle in einem schlichten Riegel aus Sichtbeton.

Die anderen Dresdner Beispiele, *UCI*, *CINEMAXX* und heutiges *Metropolis*, entsprechen durch ihre Verbindung mit Einkaufs- bzw. Büro- und Wohnkomplexen mehr der ursprünglichen Variante dieses Gebäudetypus. Für ein Multiplexkino wird ein Einzugsgebiet von etwa 300 000 Einwohnern pro Standort gerechnet. Daß in Dresden mit weniger als 500 000 Einwohnern trotz der vier Multiplexe auch kleinere Lichtspieltheater vorhanden sind, resultiert sicherlich aus dem besonderen Status als Universitätsstandort und der Kinofreudigkeit der Bewohner. Die *Schauburg* und das *Filmtheater Ost* konnten sich als historische Standorte behaupten, was vor allem auf das Engagement der Besitzer und deren Programm zurückzuführen ist. Die Kinosäle wurden umgebaut, um trotz des alten Flairs den Komfort für den Besucher und damit die Wirtschaftlichkeit zu steigern. Man ist sich bewußt, daß eine individuelle Gestaltung der Räume mit architektonischen Mitteln eine Rolle in der Akzeptanz durch die angesprochene Zielgruppe hat. Außer diesen beiden Kinos an historischen Standorten existieren noch kleine bis kleinste Spielstätten, die einen Gegenpol zu den Multiplexen darstellen, was sowohl Programm als auch Atmosphäre anbelangt. Daß das Kino in Dresden nicht am Aussterben ist, beweist das *Thalia*, das erst 2004 in der Dresdner Neustadt eingerichtet wurde.

Anmerkungen

- 1 Martin Pietzsch (1866–1961), Dresdner Architekt: zahlreiche Villenbauten, Künstlerhaus Loschwitz, Kinoprojekte (U. T. (1913), Capitol (1926), Gloria-Palast-Lichtspiele (1927), Theater-am-Bischofsplatz (1927), Schauburg (1927) und Faunpalast (1929).
- 2 Deutsche Bauzeitung 63/1913, S. 553.
- 3 Dresdner Nachrichten, 9. 12. 1925, S. 4.
- 4 Tri-Ergon-Tonfilmverfahren von Engel, Masolle und Vogt entwickelt und 1919 in Berlin patentiert.
- 5 Dresdner Anzeiger, 26. 1. 1933, S. 7
- 6 Thomas Topfstedt; Bertram Kober: Stadtdenkmale im Osten Deutschlands, Leipzig, 1994, S. 8–9.
- 7 Stadtarchiv Dresden, Dezernat f. Volksbildung, 4. I. 13, Nr. 164, S. 73: 2. 8. 1945 Schreiben der Regina-Palast GmbH, G. Seifert an den Rat der Stadt Dresden, z. H. Stadtrat Dr. Grohmann.
- 8 Matthias Lerm: Abschied vom alten Dresden, Rostock 2000, S. 159–160.
- 9 Ebd., S. 229–230.
- 10 Vgl. Amtsblatt Nr. 17/18 vom 15. 10. 1945 und 19/20 vom 20. 10. 1945.
- 11 Gesetz- und Verordnungsblatt Land Sachsen, 4. Jg., Nr. 30, 20. 12. 1948 (Durchführungsverordnungen: 28. 12. 1948, 15. 1. 1949, 21. 7. 1949, 15. 9. 1950).
- 12 Anders als Oper und Schauspiel waren die Filmtheater als finanzgeplante Einrichtung strukturiert, die ihre Rentabilität durch Planaufstellung und -erfüllung nachweisen mußten. Daran änderten auch verwaltungstechnische Strukturwechsel innerhalb des Filmwesens bis 1974 nichts. Erst mit der Schaffung der Bezirksfilmdirektionen (BFD) wurden diese staatliche Kultureinrichtungen.

Kino in den Nachkriegsjahren

September 1937: Spielzeit-Eröffnung im Dresdner *Theater des Volkes* mit der Strauß-Operette vom »lustigen Krieg«. Zwei Jahre später war der Krieg nicht mehr lustig. Da war er real. Der dies heute schreibt, war damals ein Knäblein von vier Jahren. Da war alles noch weit weg, für das Knäblein wie für die Stadt. Der Kleine ahnte auch noch nichts von der Existenz einer flimmernden Muse. Das änderte sich schicksalhaft, als man den Fehler beging, den Knaben zwecks Aneignung elementaren Wissens auf eine Schulbank zu schicken, die in bedrohlicher Nähe des Kinos »um die Ecke« stand. Dort kam er, irgendwie und irgendwann, mit der Wunderdroge Film in unmittelbare Berührung. Eine Infektion, die ihn unheilbar süchtig werden ließ. So entwischte er fortan, jede sich bietende Gelegenheit nutzend, für ein paar Groschen dahin, wo es sich viel schöner sitzen ließ als auf der harthölzernen Schulbank. So hockte er, und mit ihm seinesgleichen, fortan fasziniert, gebannt, offenen Kindermundes. Flucht in ferne Welten auch als unbewusste Kompensation zu allen dumpfen Beklemmungen der Realität. Wo die Leinwand flimmerte, war nichts zu spüren von den Ängsten des Kriegsalltags. Die Knaben sahen René Deltgen in *Kongo-Express* und Willy Birgel in ...*reitet für Deutschland*, Rühmann als *Quax* und die Schillschen *Kameraden*, Heesters und Röck, Albers und Moser. Abenteuer, Exotik und Spannung, Heldisches, Komisches, vielleicht auch, kaum merkbar verpackt, Tendenziöses auf ganz leisen Sohlen. Nichts aber von dem, wo zum Unheil Heil gebrüllt wurde, darauf achtete man daheim. Immer aber Deutsches. Anderes gab es nicht. Als Beigabe nur ab und an Luftalarm oder mal einen Filmriß. Bis zum Dresden-Inferno. Und bis dann der ganz große, der allgemeine Filmriß kam. Schwarzbild. Stille.

Von Kultstätten zu Ruinen war ein kurzer Weg. Von einstmals 33 Kinos waren 16 mit knapp 8000 Sitzplätzen übrig geblieben, meist die an der Peripherie der Trümmerwüste. Des Knaben Stammkino, die *Park-Lichtspiele*, die *Schauburg*, der *Faunpalast*, das kleine Kino in Blasewitz und andere. Die Kinoknaben tapsten durch das, was einst ihre Stadt war. Mit reichlich benommenen Sinnen, traumatisiert auch, ganz allmählich begreifend, überlebt zu haben. Mit allem Schmerz frischer Narben nach einem radikalen chirurgischen Eingriff. Ein Reifeprozess, gnadenlos eingeleitet in den Sirennächten und der geflüsterten Angst vor dem Kommenden. Dann frühzeitig in die Pflicht genommen von den Dingen des Überlebens. Kindheit auf einem argen Weg der Erkenntnis, weit voraus den ersten Schritten in die Pubertät. Dann aber mit dem jugendlichen Grinsen: Junge, das war knapp. Mal sehen, wie's weiter geht.

Es ging weiter. Die »Russen« nahmen zwar so manches aus den Häusern, die Kinos aber, soweit eben noch vorhanden, nahmen sie nicht. Ganz im Gegenteil. So blieben also die schönen Stunden der schönen Illusionen und der heiteren Ablenkung, des Balsams für die Narben auf den



Die Park-Lichtspiele auf dem Weißen Hirsch, um 1949

Seelen. Refugien für 90 und ein paar Minuten mehr. Im Winter war's da wärmer als mitunter daheim und eigentlich alles so, wie es immer war. Nur *Die Deutsche Wochenschau* mit den Fanfaren war verschwunden. Stattdessen hieß es nun *Sie sehen selbst – Sie hören selbst – urteilen Sie selbst*, der *Augenzeuge*, die als erste DEFA-Produktion 1946 entstandene Wochenschau. Der Vorfilm (irgendein Vorfilm, übriggebliebene Archiv-Unverfänglichkeit oder mit aktueller Wiederaufbau-Thematik) nebst bescheidener »Reklame« für noch bestehende Geschäfte und Firmen. Vertraut nach wie vor das knarrende Gestühl, die Frau, die die kleinen Karten entwertete und vielleicht auch mal das nötige Auge zudrückte, wenn das Jugendprädikat des begehrten Films mit dem Alter der Teenie-Stammgäste kollidierte, der Gong und der leise surrende Plüschvorhang, der die Zelluloid-Zauberwelt freigab. Rituale eines Filmnachmittags oder -abends. Der Ton war glücklicherweise etwas lauter als das Knurren hungriger Knabenmägen. Zum Ritual die Reliquie: das Programm. Handlich klein für 10 Pfennig, Schwarzweißdruck auf schlechtem Papier. Aber Information, Hintergrund, ein Stückchen Flimmerwelt zum Mitnehmen, bewahrte Erinnerung.

Einige der erhaltengebliebenen Heimstätten der Flimmerwelt wurden zeitweise auch als Spielstätten für Theater und andere Genres genutzt. In die *Schauburg* zog schon am 1. Juni 1945 das *Volksvarieté* ein. Eine Turnhalle wurde zum *Kleinen Theater Reick*. Noch im Oktober des gleichen Jahres übernahm die neue Stadverwaltung die funktionierenden Kinos der Stadt. Endgültiges regelte drei Jahre später die Verabschiedung des Gesetzes zur »Übernahme der Lichtspielhäuser

durch das Land Sachsen«. Im Januar 1949 konstituierte sich die »Vereinigung volkseigener Lichtspieltheater« (VVL). Mit anderen Worten: Die privaten Kinobetreiber waren enteignet. Die im Gesetz immerhin vorgesehenen Entschädigungen ließen sich aus Geldmangel kaum realisieren. Das gleiche Problem war auch für die dringend erforderlichen Erhaltungs- und Modernisierungsmaßnahmen das große Handicap. Befürchtete Kinoschließungen blieben aus. In den folgenden Jahren gelangen verschiedene Bau- und Sanierungsvorhaben, zum Beispiel in den *Schillergarten Lichtspielen*, im *Kleinen Theater Reick* und im *Olympia*.

Die Gedanken an diverse Kinoneubauten – so am Postplatz – blieben Luftschlösser. Stattdessen gab es Kino in Schulaulen, im Hygiene-Museum und – viel später – auch im Kulturpalast. 1953 wurde im Bahnhof Neustadt das erste sogenannte »Zeitkino« installiert, Kurzfilmunterhaltung sozusagen rund um die Uhr, nicht nur für Reisende. Drei Jahre später gab es solches auch im *Filmtheater am Hauptbahnhof*, tagsüber »Zeitkino«, abends Spielfilmprogramm.

Die Inhalte der geliebten Flimmerwelt überblendeten nach Kriegsende ganz allmählich. Zunächst war das Programm eine Verlegenheitsmischung von gehabt »Neutralem«, Unverbindlichem aus einstigen UFA-, Tobis- und Terra-Ateliers, verschämt Unterhaltames, bemüht Unpolitisches, das braune Zelluloid sorgsam entfernt, natürlich. Die Kinoknaben sahen *Die Frau meiner Träume* und *Ihr Privatsekretär*, *Wasser für Canitoga*, *Gasparone* oder *Herr Sanders lebt gefährlich*. Trenkers *Kaiser von Kalifornien* nicht – der »beste deutsche Western« (Hembus, Western Lexikon) geriet in die Mühlen der Besatzungszensur: Die Amerikaner verboten ihn als antiamerikanisch, die Russen als proamerikanisch. Die Kinohungrigen nahmen neue Bildsymbole wahr: Mann und Frau mit Hammer und Sichel, das Logo von »Sovexport« (für den Verleih aller in- und ausländischen Filme bis zur Gründung von Progress-Verleih und DEFA-Außenhandel 1950) und immer häufiger den stilisierten Filmstreifen mit den DEFA-Buchstaben. Eini-germaßen verunsichert, mit distanzierter Neugier, erlebten sie Neues, die Abrechnung mit dem Gewesenen, schleichend aber auch neuerliche Indoktrination im Sinn einer ideologischen Um-erziehung. Schon Genosse Lenin hatte den Film als wichtigstes Massenmedium propagiert. Traumfrauen und Privatsekretäre verschwanden nach und nach. Fortan leuchtete die Leinwand in kräftigem Rot. Heldische Sujets, Revolutions- und Bürgerkriegsepen, Hohelieder von Edel-menschen und Rotstern-Recken, Sangesheiteres und Bonbonfarbenes einer postulierten neuen Welt (*Fern von Moskau*, *Donkosaken*), zum Vaterländischen Krieg (*Der wahre Mensch*, *Die junge Garde*, später *Der Fall von Berlin*), Partisanen und Faschisten. Der weise Lenin und der gütige Stalin, neue Ikonen, Hagiographien (*Peter I.*) und Massenkult. Popen und Bojaren, Rotgardisten, Weißgardisten (*Wie der Stahl gehärtet wurde*, *Tschapajew*). Klassenkampf bis in den Kinderfilm (*Es blinkt ein einsam Segel*). Die neuen »Bruderländer« zogen rasch nach. Mit Agenten, Diversan-ten, Friedenskämpfern. Der kalte Krieg war in vollem Gange, adäquat die thematischen Tenden-zen: *Die russische Frage*, *Begegnung an der Elbe*. Die DEFA begann, das ideologische Süppchen mitzukochen. Was gleich nach dem Krieg mit Staudtes *Die Mörder sind unter uns*, mit *Ehe im Schatten* und anderen ehrlichen Aufarbeitungen der unmittelbaren Geschichte seinen Anfang hatte, setzte sich mehr und mehr im Sog plakativer Agitation fort. Der »kollektive«, der proleta-rische Held wurde allgegenwärtig. Filme, die dies missen ließen (*Das Mädchen Christine* zum Bei-spiel) wurden offiziell gerügt. Staudtes *Untertan* war da noch einmal eine Sternstunde für sich.

Mit Beginn der 50er Jahre waren die Filmprogramme noch immer klein, aber Farbe kam ins Spiel. 1954 erschien die Kino-Illustrierte *Filmspiegel*, die einzige ihrer Art, stets schnell vergriffen. Der Kinovorhang öffnete sich zaghaft der Welt. Die Horizont-erweiterung hatte auch handfeste ökonomische Motive. Die Ware Ostfilm ging schlecht, die offiziell gelobten Ost-Importe und hausgemachten Eintopfschüsseln schmeckten mehrheitlich allzu fad und immer wieder nach dem Holz des Hammers. Eine Paradoxie stellte sich her, die über Jahrzehnte anhalten sollte: Was die Kritik zu bejubeln hatte, wurde tunlichst gemieden, abwertende Urteile dagegen brachten volle Kassen. Verkehrung von Werten als Abwehrreaktion. Kino als Seismograph eines Zustandes. Die Kinohungrigen fanden – für noch immer 60 Pfennig bis 1 Mark im »Sperrersitz« – die interessanten »Nischen« ihrer Wünsche. »Westfilme«, oft ohne

sonderlichen Tiefgang, aber mit dem Wirtschaftswunder-Etikett, mit Spaß und Schmalz, weckten Begehrlichkeiten, die Altstars brachten den Älteren den nostalgischen Seufzer und den Kinos das auch im Sozialismus nötige Kassenklingeln. »Mancher Bürger schaute auch mit spießbürgerlicher Wehmut auf die westdeutsche Filmproduktion ...« empörte sich Jahre später ein linientreuer Rezensent. Die Jungen – und gewiß nicht nur die Jungen – favorisierten Poetisch-Komödiantisches (*Fanfan der Husar*, *Die Ferien des Monsieur Hulot*), Dramatisch-Realistisches (*Die Kartause von Parma*, *Rot und Schwarz*) aus Italien und Frankreich, Filme von Christian-Jaque und René Clair, von Tati und Cayatte, Clouzot und Clement. Die Stars waren Gina Lollobrigida und Gerard Philipe, Jean Gabin und de Sica. Das brasilianische Kino (*O Cangaceiro*) war vertreten, das indische mit Raj Kapoor (*Der Vagabund*) und das mexikanische von Emilio Fernandez und Gabriel Figueroa (*Rio Escondito* und *Die Rebellion der Gehenkten*). Dann und wann auch ein bißchen Krimi aus England (*Der lange Arm*) oder Musikfilm aus dem deutschen Westen. Der West-



Filmprogramm für *Die Kartause von Parma* mit Gérard Philipe, 1953



Besucherschlange vor der Schauburg für den Film *Ernst Thälmann*, Foto Braun um 1955

ernfilm blieb (bis 1963) vollkommen ausgespart, das offizielle Filmangebot ideologisch stets sorgfältig sortiert. Absolut jeder Import hatte, und sei es auch in heiterer Form, ein Handlungselement aufzuweisen, das dem geforderten »fortschrittlichen Gedankengut« entsprach. Hochwillkommen: die realistische, gar gesellschaftskritische Story aus westlichen Sphären, die weite Welt mit Gruseffekt für den vom Staat umsorgten DDR-Bürger – der Systemkritik im eigenen Haus nie erlebt.

Die Filmclubs, das mehr oder minder »inoffizielle« Rezipieren vor allem filmkünstlerischer »Ware« aus Archivbeständen, entstanden um das Jahr 1956 – genaue Daten können auch neueste Recherchen nicht nennen. Mitte der 50er Jahre übrigens erhielt das *Filmtheater Großenhainer Straße* als erstes Dresdner Kino das von Cinemascope übernommene »Totalvision«-Projektionsverfahren. Über Besucherschwund konnte man hierzulande, bevor das Fernsehen Einzug hielt, nie klagen, noch dazu im späteren »Tal der Ahnungslosen«. Die Kinoknaben von einst aber meldeten neuen Filmhunger an, neugierig auf alles. Vor allem auf Kino ohne Zensur, ohne verordneten Blick auf die Welt. Das aber sollte noch gut drei Jahrzehnte dauern.

JÜRGEN MÜLLER / JOERN HETEBRÜGGE

Ein Angel-Sachse in der Traumfabrik. Der Filmmacher Robert Siodmak

1940, als Hollywood Zuflucht für Hunderte europäischer Filmkünstler und Intellektueller geworden war, kam es auf dem Studiogelände von Paramount Pictures zu einem bemerkenswerten Zusammentreffen. Seit Monaten hatte sich Robert Siodmak vergeblich um eine Anstellung als Regisseur bemüht. Nun besuchte der deutsche Immigrant auf Vermittlung seines Agenten einen der wichtigen Männer des Major-Studios: Preston Sturges, Produzent, Drehbuchautor und aufstrebender Regiestar in einer Person. In seinen Memoiren gibt Siodmak einen kurzen Einblick vom kuriosen Verlauf dieser für ihn so bedeutsamen Begegnung. Nachdem er Sturges seine Misere geschildert hatte, habe dieser unversehens zum Telefon gegriffen, den Produzenten Sol Spiegel verlangt und ihm seinen Gast als besten europäischen Regisseur empfohlen: »Ein Genie. Sie müssen ihm unbedingt einen Film geben.«¹ Wir wissen nicht, was Sturges zu dieser gewagten Einschätzung verleitete, der Siodmak seinen Karriere-Start in Amerika verdankte. Es mag Intuition gewesen sein oder auch ein karitativer Impuls gegenüber einem Exilanten, den Sturges zuvor nicht einmal dem Namen nach kannte. Was allerdings die beiden Männer verband, war die Stadt Dresden, aus der Siodmak stammte und die Sturges als junger Mensch kennenlernte, als er an der Seite seiner Mutter ein unstetes Leben in den verschiedensten Kulturmetropolen Europas führte. So ist es verführerisch, anzunehmen, daß Sturges die Erinnerung an diesen Aufenthalt bewogen haben könnte, sich für Robert Siodmak einzusetzen.

Hollywood bedeutete für Siodmak bereits den dritten Neubeginn seiner Laufbahn. Anfang der 30er Jahre galt der Sohn einer jüdischen Kaufmannsfamilie als vielversprechendster Jungregisseur der Ufa, bevor ihn die Machtübernahme Hitlers in die Emigration zwang. Zunächst ging Siodmak nach Paris. Dort gelang es ihm als einem von wenigen deutschen Filmexilanten, Fuß zu fassen. Doch die Atempause währte nur sechs Jahre: 1939 mußte er abermals vor den Nationalsozialisten flüchten. Einen Tag vor Kriegsausbruch nahm er den Dampfer in Richtung Amerika. So kam er im Spätsommer des Jahres in Hollywood an, wo er nach kurzen Anlaufproblemen zu einem der gefragtesten Studioregisseure aufstieg. Dennoch sollten die Vereinigten Staaten nicht die letzte Etappe in Siodmaks Karriere bleiben. 1951 kehrte er zurück auf den Alten Kontinent und etablierte sich aufs Neue. Er drehte britische und französische Filme sowie einige internationale Co-Produktionen. Auch in Deutschland (West) realisierte er noch mehrere Projekte. Heimisch wurde er dort nicht mehr. In den 60er Jahren begann sein Stern zu sinken. Beinahe vergessen und in bescheidenen materiellen Verhältnissen starb Siodmak am 10. März 1973 in der Schweiz, wo er sich Mitte der 50er Jahre niedergelassen hatte.



Robert Siodmak
mit Tony Curtis und
Burt Lancaster (r.)
bei Dreharbeiten für
Criss Cross 1948
in Hollywood

Die politischen und kulturellen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts haben Robert Siodmaks bewegte Laufbahn augenscheinlich bestimmt. Der Herausgeber seiner Autobiografie, Hans C. Blumenberg, nannte ihn deshalb einen Überlebenskünstler, dessen Lebensweg einem Hindernislauf rund um die Welt gleiche.² Zweifellos liegt nahe, in Siodmak einen Entwurzelten, einen Weltbürger in Sachen Film zu sehen, der seine Fähigkeiten den jeweiligen Produktionsbedingungen mit erstaunlichem Geschick anzupassen wußte. Es kann daher nicht überraschen, daß Siodmaks Werk, wie der Filmwissenschaftler Karl Prümm bemerkte, sich kaum auf eine Linie bringen lasse.³ Ebenso liegt nahe, daß die Erfahrung von existenzieller Bedrohung und Emigration in seinen Filmen Spuren hinterlassen hat. Besonders reizvoll erscheint für uns natürlich die Frage, welche Rolle seine Herkunft für ihn gespielt haben mag. Ob es gar – was freilich schwer zu beantworten ist – etwas Dresdnerisches oder Sächsisches im Werk dieses großen Regisseurs gibt, der sich selbst im Alter augenzwinkernd einen »Angel«-Sachsen⁴ nannte und seinen heimatlichen Akzent nie völlig abgelegt hat.

Eine Jugend mit zwei Gesichtern

In seinen Erinnerungen gab Robert Siodmak Shelby County, Tennessee, als seinen Geburtsort an. Tatsächlich aber wurde er am 8. August 1900 in Dresden geboren. Sein Vater Ike, Sohn eines Rabbiners aus Pogorze, einem kleinen Ort bei Krakau, war in jungen Jahren nach Amerika ausgewandert, um der Enge des orthodoxen jüdischen Elternhauses zu entfliehen. Er kehrte jedoch 1898 nach Europa zurück, heiratete die vornehme Leipziger Bürgerstochter Rosa Blum und ließ sich mit ihr in Dresden nieder, wo er einen Eiergroßhandel aufzog und eine Familie gründete. Robert und seine drei jüngeren Brüder kamen hier zur Welt. Unter ihnen Kurt (später Curt), der ein erfolgreicher Schriftsteller vor allem von Science-Fiction-Romanen werden sollte und später ebenfalls in Hollywood als Drehbuchautor und Regisseur Karriere machte. Mit ihm, dem er

äußerlich fast wie ein eineiiger Zwilling glich, verband Robert Zeit seines Lebens eine enge, wenn auch in mancherlei Hinsicht antagonistische Beziehung, von der die faszinierende Autobiografie des um zwei Jahre jüngeren Bruders einen intimen Einblick vermittelt.⁵ Warum Robert allerdings seinen tatsächlichen Geburtsort verschwieg, klärt auch sie nicht. Das Wort Amerika, mutmaßte Curt, schien ihm wohl Exklusivität auszudrücken.⁶ Immerhin hatte der Vater nach seiner Rückkehr die amerikanische Staatsbürgerschaft behalten, was die Familie während des Ersten Weltkriegs in eine etwas pikante Lage versetzte, den beiden Brüdern später jedoch bei ihrer Emigration nutzte.

Übereinstimmend zeichnen Robert und Curt in ihren Erinnerungen ein trauriges Bild ihrer Kindheit. Die Ehe der Eltern, die nicht durch Liebesheirat, sondern ein Arrangement zustande gekommen war, schildern sie als zerrüttet, deren

Verhältnis zu den Söhnen als gefühllos. Die traumatische Wirkung dieser Erfahrungen beschreibt Curt rückblickend: »Diese Mesalliance beraubte uns Kinder einer Elternliebe, die in meinem und meiner Brüder Leben durch nichts zu ersetzen war. Was mich betrifft, konnte sogar meine Ehe trotz aller Nähe, die wir uns siebzig Jahre lang schenkten, dieses Vakuum meiner Kindheit nie ganz ausfüllen. Robert suchte sein ganzes Leben lang nach Liebe – und fand sie nie. Werner wurde ein unausgefüllter, verbitterter Mann, und Rolf (Roland) wählte, als er neunzehn war, als Ausweg aus seiner Einsamkeit den Tod.«⁷ Gegen den Vater, einen strengen Patriarchen, begehrte vor allem Robert früh auf. Ein Verhalten, daß ihm der Vater nie verzieh. Noch auf dem Sterbebett weigerte er sich, mit seinem ältesten Sohn zu sprechen: »Er sah mich nur an und sagte später zu meinem jüngsten Bruder Rolf: ›Robert wird nie mehr die Stimme seines Vaters hören!‹«⁸ Einen Hang zur Aufsässigkeit zeigte Robert offenbar auch gegenüber anderen Autoritäten, in seiner Autobiografie berichtet er mit gewissem Stolz, auf dem Weg zum Abitur »etwa zehn Schulen« durchlaufen zu haben.⁹ Auch Curt erwähnt mehrfach das rebellische Wesen seines Bruders, dessen wenig erfolgreicher Versuch, während der Inflationszeit ins Bankgeschäft einzusteigen, wohl auch dem Bedürfnis entsprang, sich früh vom Vater zu emanzipieren. Über die jung verstorbene Mutter Rosa äußerte sich Robert, der behauptete, ihr Lieblingssohn gewesen zu sein, dagegen ein wenig verklärend. Seine Erinnerungen zeigen sie als eine ihren Kindern gegenüber zwar distanzierte, aber feinsinnige und offenbar Aufsehen erregend schöne Frau, die an den Kon-



Robert Siodmak, um 1960

ventionen der Zeit verzweifelte. Wie der Höhepunkt eines frühen Kinomelodrams mutet eine skandalöse Szene an, die sowohl in Roberts als auch in Curts Autobiografie Erwähnung findet: Auf einem Maskenball habe der Vater seine als Carmen verkleidete Ehefrau in den Armen des sächsischen Kronprinzen erwischt. Daraufhin sei sie aus dem ehelichen Haus verstoßen worden und erst Wochen später reumütig zurückgekehrt. Curts Vermutung, der Kronprinz sei der leibliche Vater seines Bruders Roland, scheint allerdings eher der regen Fantasie des passionierten Geschichtenerzählers geschuldet zu sein.

Es mag an der Heterogenität seines beinahe sämtliche Genres umfassenden Œuvres liegen, daß Robert Siodmak lange Jahre von der Kritik unterschätzt wurde und erst posthum eine breitere Würdigung erfuhr. Siodmak selbst klagte einmal, er wäre gewiß ebenso berühmt geworden wie Alfred Hitchcock, hätte er sich wie der britische *master of suspense* auf Thriller festgelegt.¹⁰ Wie sehr Siodmak unter der Verkennung als *auteur* litt, läßt sich auch daran erahnen, dass er in seiner Autobiografie mit Nachdruck auf den persönlichen Aspekt seiner Filme hinweist. Er selbst legte die Fährte, daß die unglücklichen Verhältnisse im elterlichen Haus in seinem Werk Wiederhall gefunden haben. So zitiert er den Filmkritiker Charles Higham, der sich angesichts von *Zeuge gesucht* (*Phantom Lady*, 1943) wundert, daß Siodmak schon bei seinem ersten größeren Film in Hollywood mit einer zerbrochenen Ehe, einem Mord und einer Begegnung mit einer unglücklichen Frau begänne.¹¹ Auch Blumenberg regt zu einer autobiografischen Lesart an, indem er feststellt, Siodmak habe sich in seinen Filmen der 40er Jahre vor allem für die abseitigsten Leidenschaften angesehener bürgerlicher Familie interessiert. »Die Vermutung liegt nicht allzu fern«, so Blumenberg, »daß diese Vorliebe mit seinen eigenen extrem leidvollen Familien-Erfahrungen zusammenhängen könnte.«¹² Tatsächlich ließe sich nicht nur für die *Film noirs* des Regisseurs ein privater Bezug behaupten. Schon 1932 verfilmte Siodmak mit Stefan Zweigs Novelle *Mein brennendes Geheimnis* die Geschichte eines zwölfjährigen Jungen, der die Urlaubsaffäre seiner Mutter entdeckt. Auch fällt generell auf, wie skeptisch in Siodmaks Filmen die Möglichkeit dauerhaften Liebesglücks dargestellt wird, wie häufig die Ehe als Gefängnis erscheint und einsame Frauen im Mittelpunkt stehen, die männlicher Gewalt unterworfen sind. Am berühmtesten ist in diesem Zusammenhang zweifellos *Die Wendeltreppe* (*The Spiral Staircase*, 1946), ein düsterer Thriller, der sich atmosphärisch an der Grenze zum Horrorfilm bewegt und in dem ein taubstummes Dienstmädchen der Mordlust des psychopathischen Hausherrn ausgesetzt ist. Trotz der genannten Auffälligkeiten ist jedoch Vorsicht geboten, wenn es gilt, Siodmak aufgrund inhaltlicher Aspekte zum *auteur* zu weihen. Nur selten in seiner Karriere konnte der Regisseur die Stoffe seiner Filme frei wählen, geschweige denn entwerfen.

Siodmaks Jugendzeit in Dresden besaß auch eine zweite, hellere Seite, die sein Leben und Werk zweifellos ebenfalls stark prägte. Er wuchs auf in einer »Stadt wie aus dem Bilderbuch, mit reizenden Barockbauten und stattlichen Brücken, die sich über die Elbe wölbten. Es war die Hauptstadt eines Königreichs, das die Kunst, Musiker, Maler förderte, und es war auch das Zentrum der deutschen Theaterkultur.«¹³ In seinem großbürgerlichen Elternhaus am Seidnitzer Platz 6 erlebte Robert die Hautevolee des Dresdner Kulturlebens aus unmittelbarer Nähe. Emil Nolde, Oskar Kokoschka und Hugo von Hofmannsthal frequentierten den von der Mutter organisierten Salon. Vater Ike spielte Skat mit Richard Strauss, der sich in den Spielpausen im Musikzim-

mer der Siodmaks ans Klavier setzte. Auch besuchten regelmäßig junge Schauspieler des Albert-Theaters die wohlhabende Familie zum Essen. In diesem Umfeld reifte bei Robert schon im Kindesalter der Entschluß, ans Theater zu gehen. Mit achtzehn setzte er ihn in die Tat um. Er nahm Schauspielkurse bei Erich Ponto, trat noch in Dresden in kleineren Rollen am Staatlichen Schauspielhaus auf und zog Anfang der 20er Jahre mit einer Theatertruppe durch Deutschland. Diese Erfahrungen kamen ihm später augenscheinlich zu Gute, denn als Regisseur wurde Siodmak von seinen Schauspielern überaus geschätzt. So haftete ihm in Hollywood, anders als etwa Fritz Lang oder auch Otto Preminger, nicht das Etikett des »preußischen Zuchtmeisters« an, das deutschsprachigen Regisseuren so gerne verliehen wurde.¹⁴ Am Set galt er als geduldig und einfühlsam. Mit ehrgeizigen Newcomern kam er genauso zurecht wie mit exzentrischen Stars. Burt Lancaster und Mario Adorf verdankten ihm ihren Durchbruch, ebenso Ava Gardner. Den egomanen Ufa-Star Emil Jannings bändigte er mit Erfolg, und auch so eigensinnige Persönlichkeiten wie Charles Laughton und Erich von Stroheim bereiteten ihm keine größeren Probleme. Sie akzeptierten ihn nicht nur als *professional*, sondern als feinsinnigen schöpferischen Geist.

Wenn Siodmak auch emotional unter einem harschen väterlichen Regime gelitten haben mag, so bereiteten ihm die elterlichen Ambitionen auf kulturellem Terrain doch fraglos den Weg zu seiner künstlerischen Laufbahn. Mit klassischer Kunst war Siodmak von Kindesbeinen an vertraut, ebenso mit der sich Bahn brechenden Moderne des späten Kaiserreichs. Als Deutschlands Kulturleben nach dem Ersten Weltkrieg eine geradezu explosive Entwicklung nahm, sah sich Siodmak alsbald mittendrin. 1923 gründete er gemeinsam mit F. W. Koebner und Hubert Miketta in Dresden »Das Magazin«, eine Monatszeitschrift nach amerikanischem Vorbild, die heute noch erscheint, Siodmak allerdings seinerzeit derart in Schulden stürzte, daß er als Verleger nach drei Ausgaben abtrat. Er ging daraufhin nach Berlin, wo er sich bald gemeinsam mit Curt im Intellektuellenzirkel des Romanischen Cafés bewegte. Dort nahm Siodmaks Regiekarriere seinen Anfang. Sein Debütfilm *Menschen am Sonntag* (1930) realisierte er mit einem Freundeskreis, dem neben seinem Bruder Curt, von dem die Filmidee stammte, auch Billie (später Billy) Wilder, Fred Zinnemann, Edgar G. Ulmer und Eugen Schüfftan angehörten, junge Kinoenthusiasten, die später allesamt bedeutende Filmkarrieren in Hollywood absolvieren sollten. Der mit Laiendarstellern besetzte Film erzählte vom sonntäglichen Badevergnügen und den damit einhergehenden amourösen Verstrickungen, die vier junge Berliner am Wannsee erleben. In seinem semidokumentarischen Stil zeigte er ebenso deutliche Bezüge zur Neuen Sachlichkeit wie zum damals wahrhaft revolutionären sowjetischen Film. Der überraschende Kassenerfolg dieses frühen *independent films* machte die Ufa auf Robert Siodmak aufmerksam. Für den größten europäischen Filmkonzern inszenierte er daraufhin zunächst eine kurze Grotteske, die Curt zufolge ungewöhnliche surrealistische Elemente enthalten habe.¹⁵ Siodmaks frühesten Versuche im Film standen demnach deutlich im Zeichen der künstlerischen Avantgarde der Weimarer Zeit.

Ein Meister des *Film noir*

Wenn diese beiden ersten Projekte noch wenig mit Siodmaks späteren Filmen gemein haben, so weist schon sein ebenfalls für die Ufa realisierter Kriminalfilm *Voruntersuchung* (1931) ein stilistisches Merkmal auf, das man durchaus als charakteristisch für den Regisseur bezeichnen könnte:



Curt Siodmak,
Foto Kukula 2000

Eine intensive Licht- und Schattendramaturgie, die in der Tradition des deutschen expressionistischen Films der Nachkriegszeit stand. Siodmak griff im Verlauf seiner Karriere immer wieder auf dieses Stilmittel zurück, sowohl in seinem französischen Thriller *Fallensteller* (*Pièges*, 1939) als auch in dem wohl besten Film seines Spätwerks, *Nachts, wenn der Teufel kam* (1957). Vor allem aber bestimmte das sogenannte *lowkey lighting* die düstere Atmosphäre jener Filme, die er in der erfolgreichsten Phase seiner Laufbahn, während der 40er Jahre in Hollywood, inszenierte: *Zeuge gesucht*, *Die Wendeltreppe*, *Rächer der Unterwelt* (*The Killers*, 1946) und *Gewagtes Alibi* (*Crisscross*, 1948) machten ihn zum »*maître du film noir*«¹⁶, und es ist wohl nicht übertrieben, Siodmak aufgrund dieser Klassiker als einen stilbildenden Regisseur des amerikanischen Kriminalfilms zu bezeichnen. Siodmaks Bildsprache war indes nicht allein durch kinematografische Vorbilder inspiriert, sondern gründete auch auf einer profunden Kenntnis der klassischen Bildkünste. So weist Curt auf Roberts intensives Studium der Rembrandtschen Maltechnik hin, von dessen Lichtführung er viel gelernt habe.¹⁷ Tatsächlich wird derjenige, der sich die *Film noirs* Siodmaks genauer betrachtet, immer wieder Lichtsituationen bemerken, die auf die Werke des holländischen alten Meisters zu verweisen scheinen. Genannt sei nur die einzig von einem schmalen seitlichen Lichtkegel erhellte Gefängniszene in *Zeuge gesucht*. Doch auch einige Bildmotive zeigen deutlich, dass sich Siodmak als Filmmacher nicht nur als Entertainer hollywoodscher Prägung verstand, sondern sich vielmehr auch auf eine europäische Kunsttradition berief. Wenn am Ende von *Gewagtes Alibi* Burt Lancaster und Yvonne de Carlo den Schüssen eines Gangsters zum Opfer fallen, dann arrangiert Siodmak die Körper der toten Liebenden pathetisch zu einer Pietà.

Die Versuche, Siodmak zum *auteur* zu erklären, gehen üblicherweise von seinen *Film noirs* als Essenz seines Werkes aus. In der Tat scheinen die Filme die pessimistische Weltsicht eines Regisseurs zu vermitteln, der in seinen Erinnerungen immer wieder darauf hinweist, wie wenig die eigene Anstrengung Glück zu gewährleisten vermag und wie sehr das Schicksal des Einzelnen

durch äußere Umstände bestimmt wird, denen eher intuitiv als rational zu begegnen ist. Man könnte sich fragen, in wieweit sich dies mit dem behaupteten rebellischen Charakter Siodmaks vereinbaren läßt. Auch mag verwundern, daß Siodmak, dessen Leben so sehr durch politische und gesellschaftliche Brüche überschattet war, sich in seinen Filmen scheinbar fast jeglicher politischer Stellungnahme enthält. Ohne Zweifel hat sich Siodmak während seiner Laufbahn immer wieder der Notwendigkeit gebeugt, Kompromisse einzugehen, und gerade am Ende seiner Karriere mag die Qualität seiner Filme unter allzuweitreichenden Zugeständnissen gelitten haben. Zu sehr diente ihm die Arbeit am Set als Lebenselixier, als daß er auf so fragwürdige Unternehmungen wie die Karl-May-Verfilmung *Der Schut* (1964) oder den Monumentalfilm *Kampf um Rom* (1968) hätte verzichten mögen. Auch war er finanziell auf die Projekte angewiesen. Und zweifellos stellte das immense Bedürfnis Siodmaks nach gesellschaftlicher Anerkennung einen entscheidenden Antrieb für sein lebenslanges rastloses Schaffen dar, dem in den Augen seines Bruders Curt durchaus etwas Manisches anhaftete.

Der rote Korsar und McCarthy

Gerade die augenfälligen Konzessionen, die Siodmak immer wieder eingegangen ist, machen es jedoch lohnenswert, sein Werk auf subversive Untertöne zu untersuchen. In diesem Zusammenhang scheint vor allem *Der Rote Korsar* (*The Crimson Pirate*, 1951) von Interesse, war doch das mit immensem Aufwand auf Ischia inszenierte Seeräuberabenteuer der letzte Film, den Siodmak für ein Hollywood-Studio realisierte, bevor er endgültig nach Europa zurückkehrte. Zu den Gründen seines Abschieds hat sich Siodmak nur vage geäußert. Doch fällt auf, daß er Hollywood zu einem Zeitpunkt den Rücken kehrte, als die Kommunistenhatz der McCarthy-Ära auch in der Traumfabrik um sich griff und zahlreiche linke und liberale Filmschaffende das Land verließen, um der Verfolgung durch die Behörden zu entgehen. In seinen Erinnerungen geht Siodmak nur beiläufig auf dieses Kapitel ein. Das FBI sei zwar bei ihm vorstellig geworden, habe ihn aber nicht weiter behelligt. Allerdings fügt er ironisch hinzu, wahrscheinlich noch immer als »subversives Element« in den Akten geführt zu werden.¹⁸

Die Dreharbeiten von *Der rote Korsar* blieben vom politischen Klima nicht unberührt. Nachdem der Drehbuchautor Waldo Salt kurz vor Beginn als Kommunist denunziert worden war, untersagte Studio-Boss Jack Warner, das Skript zu verwenden, um mögliche linke Inhalte zu unterbinden. Betrachtet man den Film, so scheint es tatsächlich, als sei die ideologisch »gefährliche« Geschichte um einen Piraten, der einen Volksaufstand unterstützt, zu einer farbenfrohen und atemberaubend turbulenten Burleske entschärft worden. Doch läßt sich die Heiterkeit des Geschehens durchaus als Tarnung deuten, unter der subversive Kräfte walten. So nimmt die Inszenierung immer wieder – wenngleich vorsichtig – Anleihen bei Sergej Eisensteins berühmtem sowjetischen Revolutionsfilm *Panzerkreuzer Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925). Daß die Rebellen schließlich durch die Erfindung eines verrückten Professors zu einer hochexplosiven Wunderwaffe gelangen, erscheint in Anbetracht der amerikanischen Furcht vor der sowjetischen Atombombe ebenfalls bemerkenswert. Insofern könnte *Der rote Korsar* durchaus als Indiz dafür gelten, daß Siodmaks Weggang aus Amerika auch politisch begründet ist. Einem Land, in dem unabhängige Geister zunehmend verdächtig erschienen, in dem die Rechtsstaatlichkeit immer

mehr eingeschränkt wurde, brachte Siodmak angesichts seiner leidvollen Erfahrungen wohl kaum größeres Vertrauen entgegen.

Über seinen Bruder Robert schrieb Curt rückblickend, dieser habe es stets vorgezogen, in dem jeweiligen Land, das ihm Arbeit gab, lieber nur Gast zu sein. »Er lebte im Niemandsland, in einer fortwährenden Diaspora. Es war sein freier Entschluß, so zu leben: als Wanderregisseur, der absichtlich nie Wurzeln schlagen wollte, es sei denn, für die jeweils kurze Frist nur, die ihm das Filmbusiness gewährte.«¹⁹ Nach Dresden kehrte Siodmak nach seinem Abschied aus Hollywood nicht mehr zurück. Daß er die Erinnerung an die Stadt seiner Jugend dennoch mit sich trug, zeigt eine Anekdote aus dem letzten Kapitel seiner Autobiografie. Als er einmal den enormen Fundus des Hollywood-Studios testen wollte, bei dem er unter Vertrag stand, habe er von einem Mitarbeiter das Dresdner Telefonbuch von 1910 verlangt. »Es war vorhanden, und ich suchte nach unserer damaligen Hausnummer und Adresse, die ich auch prompt fand.«²⁰ In der Realität gab es das einstige Elternhaus am Seidnitzer Platz 6 nach dem Krieg nicht mehr. Die Spuren Robert Siodmaks und seiner Familie liegen in Dresden verschüttet. Unter Filmfreunden gilt Siodmak inzwischen längst als Meisterregisseur, dessen Werk sich für immer in die Kinogeschichte eingeschrieben hat. 1998 widmete die Berlinale ihm und seinem Bruder Curt eine umfangreiche Retrospektive. Es wäre wünschenswert, daß es gelänge, Robert Siodmak auch in Dresden einer breiteren Öffentlichkeit als einen großen Sohn der Stadt ins Bewußtsein zu rufen.

Anmerkungen

- 1 Robert Siodmak: Zwischen Berlin und Hollywood. Erinnerungen eines großen Filmregisseurs. Herausgegeben von Hans C. Blumenberg. München 1980, Seite 97.
- 2 Vgl.: Hans C. Blumenberg: Der Schatten am Ende der Treppe. Die vier Karrieren des Robert Siodmak. In: Robert Siodmak: Zwischen Berlin und Hollywood. Erinnerungen eines großen Filmregisseurs. Herausgegeben von Hans C. Blumenberg. München 1980, Seite 9.
- 3 Vgl.: Karl Prümm: Universeller Erzähler. Realist des Unmittelbaren. In: Siodmak Bros. Berlin – Paris – London – Hollywood. Herausgegeben von Wolfgang Jacobsen und Hans Helmut Prinzler. Berlin 1998, S. 66.
- 4 Robert Siodmak, Seite 222.
- 5 Curt Siodmak: Unter Wolfsmenschen. Band 1: Europa. Bonn 1995 / Band 2: Amerika. Bonn 1997.
- 6 Vgl.: Curt Siodmak: Unter Wolfsmenschen. Band 1: Europa. Bonn 1995, Seite 239.
- 7 Ebenda, Seite 22.
- 8 Robert Siodmak, Seite 28.
- 9 Ebenda, Seite 27.
- 10 Blumenberg, Seite 13.
- 11 Robert Siodmak, Seite 104.
- 12 Blumenberg, Seite 12.
- 13 Curt Siodmak. 1995, Seite 22.
- 14 Blumenberg, Seite 16.
- 15 Curt Siodmak. 1995, Seite 149.
- 16 So der Titel von Hervé Dumonts bahnbrechender Untersuchung zum Werk Robert Siodmaks (Hervé Dumont: Le maître du film noir. Lausanne 1981).
- 17 Curt Siodmak. 1997, Seite 103.
- 18 Vgl.: Ebenda, Seite 150 f.
- 19 Curt Siodmak. 1995, Seite 118.
- 20 Robert Siodmak, Seite 252.

SABINE SCHOLZE

Kleine Geschichte des DEFA-Studios für Trickfilme

Was wäre wenn? Eine beliebte rhetorische Frage, die man in Musestunden manchmal stellt, um sich den Lottogewinn vorzustellen, den man nie bekommen wird, oder von dem die Märchen handeln – die Märchenfilme z. B. Was wäre, wenn die Wende so nicht abgelaufen wäre, wie sie nun mal verlief. Wenn das DEFA-Studio für Trickfilme, auf den Westhöhen der Stadt gelegen, seine Pforten nicht am 30. Juni 1992 für immer geschlossen hätte? Der Konjunktiv als Möglichkeitsform hat da viele Antworten parat:

Es hätte am 1. April dieses Jahres seinen 50. Geburtstag feiern können, es hätte weiterhin einen Produktionsausstoß von rund 60 Filmen im Jahr, und 70 Prozent davon wären Filme für Kinder gewesen, vornehmlich im Alter zwischen 4 und 8 Jahren. Die anderen 30 Prozent hätten sich Filme fürs Kino-Beiprogramm, dort wo heute Werbung die Geduld des Zuschauers auf harte Proben stellt, für das Fernsehen und andere Auftraggeber geteilt. Es wäre sicher noch immer Deutschlands größter Produktionsstandort für Animationsfilme mit 240 Angestellten, davon 150 im künstlerischen Bereich. Es würde seine Filme, in allen herkömmlichen Tricktechniken gedreht, weiterhin in über 100 Länder exportieren. Wäre es so gewesen?

Historie ist nicht umkehrbar, im besten Fall kann man aus ihr lernen. Der Blick zurück lohnt also allemal, nicht im Zorn, aber doch mit möglichster Objektivität.

Der Dresdner Westen scheint schon immer als Filmstandort attraktiv gewesen zu sein. In den 30er und 40er Jahren des vergangenen Jahrhunderts produzierte dort die Firma Boehner Film. Sie hatte sich den berühmten Spruch des deutschen Filmproduzenten Julius Pinschewer zu eigen gemacht: Wer nicht wirbt, der stirbt! So produzierte Boehner vornehmlich Werbefilme. Auch hier wurde schon mit Tricktechnik gearbeitet. Es entstanden aber auch die sogenannten Kulturfilme, Propaganda-Streifen, Aufklärungsspielfilme sowie Lehrfilme – z. B. für das Reichsluftfahrtministerium.

Die Firma zog nach Kriegsende mit Filmtechnik und einem treuen Mitarbeiterstamm nach Oberfranken. In Dresden etablierte sich auf dem traditionsreichen Gelände eine Außenstelle des DEFA-Studios für populärwissenschaftlichen Film, die hier bis 1954 produzierte und dann wegen mangelnder Wirtschaftlichkeit ihre Zelte abbrechen mußte. An gleicher Stelle sollte ein neues Studio entstehen. Der Gesetzeswille formulierte das so: »Die Außenstelle Dresden des VEB DEFA-Studios für populärwissenschaftliche Filme, Potsdam-Babelsberg, wird mit Wirkung vom 1. April 1955 aus diesem Betrieb herausgelöst und unter dem Namen VEB DEFA-Studio für Trickfilme mit dem Sitz in Dresden ein selbständiger volkseigener Betrieb.« So fanden sich im Früh-



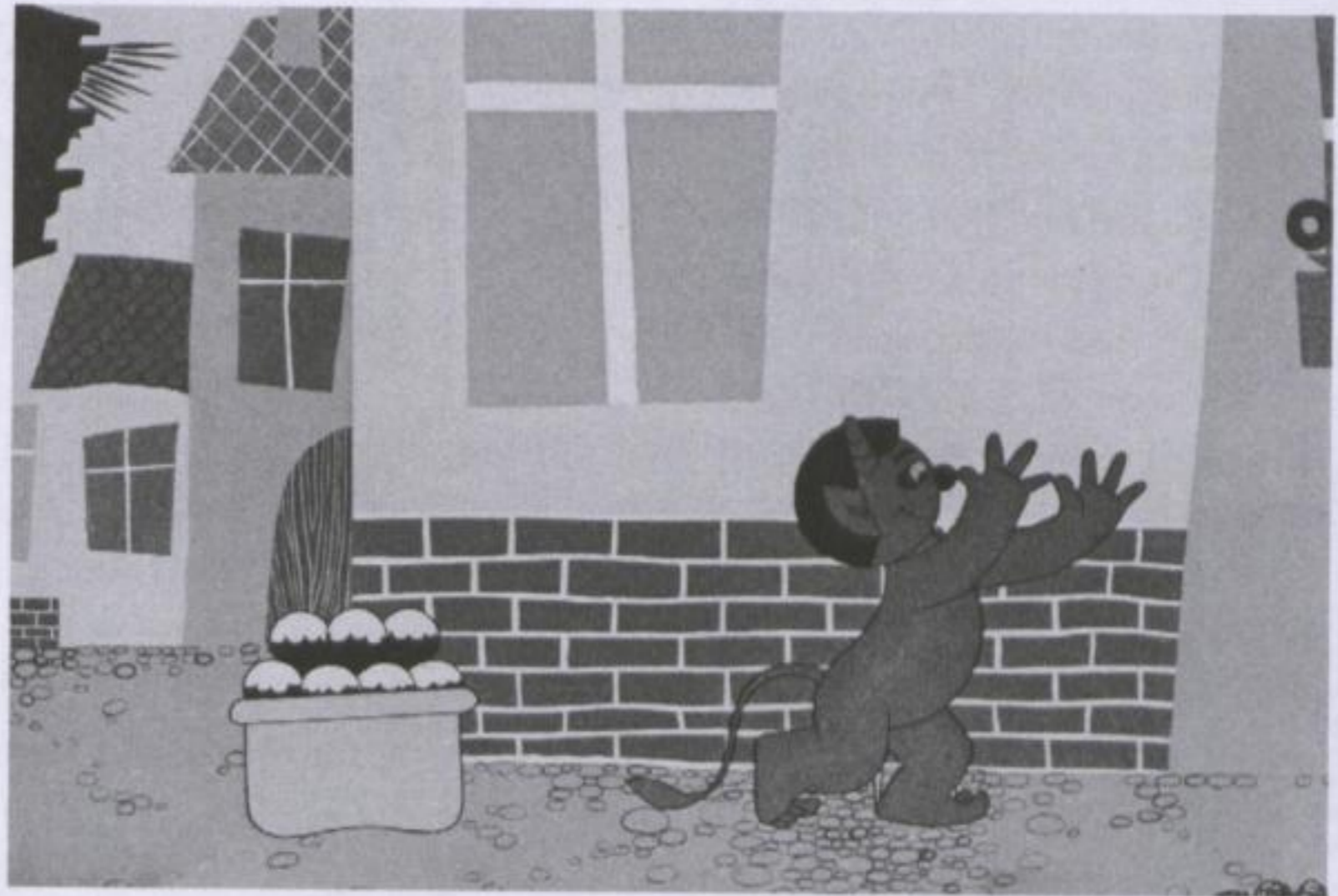
Das DEFA-Trickfilmstudio in Gorbitz,
Ende der sechziger Jahre

Babelsberg war die Gruppe »Wir Fünf« gekommen: Otto Sacher, Katja und Klaus Georgi, Christl und Hans-Ulrich Wiemer. Die Gruppe hatte erste Erfahrungen im Zeichentrick sammeln können, als sie in Babelsberg den Film *Die Geschichte vom Sparschweinchen* machte. Alle waren Absolventen der Hallenser Kunsthochschule Burg Giebichenstein.

Ebenfalls aus Babelsberg kam Lothar Barke, der für technische Tricks in der Trickabteilung der DEFA verantwortlich war. Auch er hatte schon einen eigenen Film *Katzenmusik* vorzuweisen, eine heikle, aber gut animierte Parodie auf amerikanischen Rock'n'Roll. Bereits hier wurde an seinem grafischen Stil deutlich, woran sich Barke orientiert: Hans Fischerkoesen sowie Walt Disney sind unübersehbar seine Vorbilder. Klassische Animation, perfektes Timing, sicheres Design, das alles behält er konsequent auch später bei. Sein Publikum dankt es ihm: Nahezu jeder seiner Filme avanciert zum Publikumshit!

jahr 1955 auf dem Studiogelände die ersten 80 Leute ein. Nur einige von ihnen konnten auf Filmerfahrung zurückblicken. Dafür einte sie der Enthusiasmus, Trickfilme für Kinder zu drehen. Einige hatten sich schon in Babelsberg oder Halle Spuren im filmischen Metier verdient; unter ihnen die Regisseure, die später als die Gründergeneration in die Geschichte des Studios eingehen sollte: Kurt Weiler, der aus einer jüdischen Familie stammte, war aus der englischen Emigration zurückgekehrt und hatte sich in Babelsberg an ersten Filmen versucht; Johannes Hempel, der sich gern als »Vater des DEFA Puppentrickfilms« bezeichnete. Beide waren erfahrene Leute, die aber künstlerische Welten trennte, wie sich später erweisen sollte. Steht Kurt Weiler heute noch für den anspruchsvollen künstlerischen Film, der internationalen Vergleichen souverän standhält, hat Johannes Hempel eine Laufbahn mit künstlerischen Brüchen aufzuweisen. Aus

Szene aus
Alarm im Kaspertheater,
 Regie Lothar Barke, 1961



Neben den Babelsberger Neu-Dresdnern, die den Puppen- und Zeichentrick mit in das Studio einbringen, kommt ein junger Mann aus Halle, der sich einer ganz besonderen Spezies verschrieben hat. Sein Name: Bruno Böttge; seine Leidenschaft: der Silhouettenfilm. Sie sollte ihn ein Leben lang nicht mehr loslassen. *Der Wolf und die sieben Geißlein* war sein erster Film. Es folgten noch in Babelsberg *Die Bremer Stadtmusikanten* und *Der Teufel und der Drescher*. Damit hatte Böttge seinen künstlerischen Durchbruch geschafft. Allerdings hatte er ideologische Ressentiments abzubauen, vor allem, daß die Silhouette doch eine sehr kleinbürgerliche Kunst sei. Böttge konterte mit viel Geschick, indem er sich an Walter Ulbricht persönlich wandte und daran erinnerte, daß die alte Volkskunst Scherenschnitt beim Silhouettenfilm Pate stehen würde und man die Kinder mit dieser Tradition bekannt machen muß. Das Argument zog: Der Weg für den Silhouettenfilm war frei. Heutzutage ist diese »schwarze Kunst« in den Filmateliers nahezu ein Exot geworden. Von den 80 Angestellten, mit denen das neue Studio am 1. April 1955 an den Start ging, waren zehn Regisseure. Einer von ihnen war der Puppenspieler Erich Hammer, der sein Genre im Gorbitzer Studio etablierte. Mit seinem in Babelsberg gedrehten Film *Knirps und Fischräuber* konnte er auf einen gelungenen Kinostart verweisen, und so wurde auch die Handpuppe in den Produktionsplan des Studios aufgenommen.

Der Start der kleinen, aber hochmotivierten Filmcrew auf dem Gelände der ehemaligen Dresdner Ausspanne »Zum Reichsschmied« war von großer Improvisation begleitet. Es galt die Produktionsstätten für die Bedürfnisse der mittlerweile acht Drehstäbe um- und auszubauen. So entstanden im ehemaligen Tanzsaal ein Puppen- sowie ein Handpuppenatelier. Die einstige Kegelbahn beherbergte Vorführung, Archiv und Schneideräume. Auch die Endfertigung der Filme wurde auf dem Studiogelände vorgenommen; erst später, Anfang der 60er Jahre, entstand in Gittersee ein Tonstudio.

Der offensichtliche Mangel an Technik, Ausstattung und auch Erfahrung wurde durch Kreativität und Improvisationstalent wettgemacht. Learning by doing war die Devise, und der Erfolg

gab dem Team recht. Die Inhalte der Studioarbeit wurden von Anfang an durch staatliche Planvorgaben geregelt. Per Gesetz war die Gründung des Studios veranlaßt worden, per Gesetz wurde dann auch gefordert, daß die Filme vor allem die Bildung und Erziehung der jungen Generation zu sozialistischen Persönlichkeiten befördern sollten. Das allerdings klingt verbissener als es dann in der Praxis umgesetzt wurde. Blickt man heute mit dem Abstand der Jahre auf die Filme vor allem der Anfangszeit, so ist zwar eine gewisse moralinhaltige Didaktik nicht zu übersehen, aber es erstaunen zugleich Charme, Liebenswürdigeit und Freundlichkeit bei einfachster Fabelführung. Der Enthusiasmus der Macher ist auch heute spürbar. 1958 entstand *Teddy Brumm* von Günter Rätz, 1959 kamen *Das Geburtstagsgeschenk* von Otto Sacher, *Däumelinchen* von Christl Wiemer, *Luftpost* von Klaus Georgi. Unschlagbarer Publikumsliebling aus jener Zeit war *Alarm im Kasperletheater* 1961 von Lothar Barke. In diesen Jahren entwickelte sich das Profil, das das Studio bis zur Wende tragen sollte. Schnell war die Zahl der Mitarbeiter bei 200 angekommen und auch die Anzahl der produzierten Filme wuchs kontinuierlich. Wurden im Jahr 1955 nur zwei Filme fertiggestellt, waren es 1956 schon 17 und 1957 20 Filme. Noch produzierte man nur für das Kino, aber bald kamen andere Auftraggeber hinzu. Das Fernsehen wurde in den beginnenden sechziger Jahren ein wichtiger Partner. Werbung hieß das Schlagwort und TTT, Tausend Tele Tips. Als die Werbung Anfang der siebziger Jahre mangels Angebot in den Läden drastisch gekürzt wurde, hatten Partner wie das Deutsche Hygiene-Museum (Gesundheitsserie Kundi) und der FDGB (Arbeitsschutzserie Theo) sich längst fest mit dem Gorbitzer Studio arrangiert. Das Fernsehen war aber nicht nur als Werbepartner gut, vor allem Handpuppenfilme für die Kindersendungen konnten sich im neuen Medium etablieren.

Schwerpunkt der Produktion war also der Kinderfilm, wobei bis zum Ende des Studios von der Hauptverwaltung Film vor allem Gegenwartsstoffe eingefordert wurden. Auch die Märchen sollten aktuell und modern sein. So als wüßte man nicht, warum das Märchen ein Evergreen ist. Seine Figuren sollten nun auf den Prüfstand sozialistischer Menschennorm. So waren Prinz und Prinzessin a priori ein windiges Volk, und wo es die Fabel hergab oder auch nicht, versuchte man sie gegen handfeste Mägde und Bauernburschen auszutauschen. Oder aber sie hatten sich in der Aktion zu bewähren, wie der Prinz im *Dornröschen*, der, bevor er selbiges küssen darf, sich noch mit einem Drachen herumschlagen muß, frei nach dem Motto: Ohne Fleiß kein Preis! Hier hatte man eine alte Volksweisheit, daß die Dinge ihre Zeit brauchen, einer Hauruck-Dramaturgie geopfert. Aber das Märchen hat Jahrhunderte überstanden, warum nicht auch eine engstirnige Kulturpolitik, die sich im übrigen in Sachen Märchen in den siebziger Jahren bereits wieder überlebt hatte.

Auf den ökonomischen Erfolg hat sich solcherart Kulturpolitik nicht ausgewirkt. Die Filme des Trickfilmstudios etablierten sich im Kino, und auch der Export funktionierte. In über hundert Länder wurden die kleinen Filme aus Dresden verkauft. Kurze überschaubare Geschichten für Kinder mit einer humanistischen Grundaussage, manchmal etwas zäh im Handlungsfluß, aber nie brutal oder aggressiv. Die Filme waren eine sichere Bank für den DEFA Außenhandel.

Der ökonomische Erfolg verleitete die Leitung des Hauses wie auch die Verantwortlichen in Berlin zu kühnen planerischen Höhenflügen. Man wollte ein neues Studio in Dresden-Zschertnitz bauen, mit einem Hubschrauberlandeplatz, von wo aus das Filmmaterial schnell nach Berlin

Szene aus
Das gestohlene Gesicht,
 Regie Lothar Barke, 1985



ins Kopierwerk gebracht werden könnte. Für ein erweitertes Studio benötigte man auch mehr Mitarbeiter, und so wurde an der Dresdner Hochschule für Bildende Künste ein Studiengang Animationsfilm eingerichtet, für den der Regisseur Otto Sacher als Dozent eingesetzt war. Politische Ereignisse wie der Mauerbau und die Kubakrise 1962 ließen diese ehrgeizigen Pläne scheitern. Der erste Studiengang Animationsfilm war für lange Zeit der letzte, und das Studio residierte weiter in Gorbitz.

Die Gründergeneration der fünfziger Jahre profilierte sich in den Sechzigern als die erste Garde des Hauses. Otto Sacher, bis ans Ende seiner Tätigkeit immer an neuen Herausforderungen interessiert, landete mit *Sensation des Jahrhunderts* 1960 seinen ersten internationalen Hit. Mit diesem Film über die Landung auf dem Mond betrat die DEFA künstlerisches Neuland im Bereich des Beifilms für Erwachsene. Pointiert und witzig, schnell im Timing, grafisch sehr modern; man begann, den Anschluß an andere Studios der sozialistischen Länder zu finden. Wobei die DEFA nie die inhaltliche Offenheit des polnischen, ungarischen oder tschechischen Films erreichte.

Auch andere Dresdner Filmemacher versuchten sich auf dem Feld des Erwachsenenfilms. Parabeln oder Satiren lassen sich trefflich mit den verknappenden Mitteln des Trickfilms formulieren. Darauf setzten einige der Handpuppenfilme der sechziger Jahre. Man wollte weg vom beliebigen Kasperspiel und etwas Neues ausprobieren. Gegenwartsthemen sollten in das etwas brave Genre Einzug halten; schließlich wurden ja aus Berlin immer Gegenwartsstoffe gefordert. Die Holzköpfe aus dem wirklichen Leben wollte man mit den Holzköpfen der Puppen ad absurdum führen. Es entstanden eine Handvoll Filme, amüsant und mit leiser Gesellschaftskritik, die aber in Berlin als Donnern ankam. *Der eiserne Heinrich* (Thema: Jugendförderung) 1963 von Carl Schröder, *Die Rebläuse* (Thema: Verantwortungslosigkeit) 1965 von Rudolf Thomas, *Steinzeitlegende* (Thema: Angst vor Neuem) 1966 von Herbert Löchner wurden als fertige Filme auf Eis

gelegt. Eine Reihe weiterer Stoffe, bereits fertig entwickelt, wartete in den Schreibtischen auf die Freigabe. Der salomonische Rat der Abnahmekommission in Berlin: Das w(s)ollen unsere Menschen nicht sehen! So schief der Beifilm für Erwachsene der Handpuppengruppe sanft wieder ein, und die Verantwortlichen taten alles, um diesen Schlaf nicht zu stören.

Wenn von mißliebigen Filmen der sechziger Jahre die Rede ist, kommt man an der *Seltsamen Historia von den Schildbürgern* nicht vorbei. Ein abendfüllender Film mit einer etwas verquasteten Fabel, in der die Bürger von Schilda so schlaue Leute waren, daß sie in aller Herren Länder als Ratgeber gebeten wurden. Ständig auf Dienstreise also, beschließen sie, sich dumm zu stellen, um endlich am heimischen Herd bleiben zu können ... Eine fatale Entscheidung. Ebenso fatal wie die Entscheidung der Kulturgewaltigen, diesen Film im Regal zu lassen. Jahrelang hatte Regisseur Johannes Hempel mit seinem Stab an dem Film gearbeitet. Die damals unvorstellbare Summe von einer Million Mark hatte das abendfüllende Opus gekostet, das 1961 in Leipzig seine erfolgreiche Premiere hatte. Nach einer Woche in den Kinos kam er freilich nicht mehr zum Einsatz.

Abendfüller bei der Dresdner DEFA haben Seltenheitswert. Das Studio war auf Langmetrage nicht ausgelegt, zu klein die Drehstäbe, zu gering war die Mitarbeiterzahl. Wenn man sich vorstellt: Walt Disney hatte für sein Schneewittchen, 1937 gedreht, für drei Jahre 500 Zeichner unter Vertrag. So ist man erstaunt, daß die Handvoll Zeichentrickleute der DEFA in nur vier Jahren die Geschichte vom *Armen Müllerbursch und dem Kätzchen* als 50-Minuten-Film umsetzte. Heute ein Klassiker, bezaubern Freundlichkeit und Charme, eine solide Fabelführung sowie eine gute Animation immer noch. Ein dritter Film muß in dem Zusammenhang unbedingt genannt werden. Jahr für Jahr ist er heute fester Bestandteil der Dresdner Filmnächte am Elbufer: *Die fliegende Windmühle*, 1981, von Günter Rätz. Die Generation derer, die damals Kinder waren und heute Eltern sind, liebt diesen Film, der brillant animiert, ein Science Fiction Märchen á la DDR erzählt. Mit dem vierten abendfüllenden Film ebenfalls von Günter Rätz *Die Spur führt zum Silbersee* frei nach Karl May konnte an den überwältigenden Erfolg der *Windmühle* allerdings nicht angeknüpft werden.

Es gelang dem Studio, in den siebziger Jahren mehr und mehr einen stabilen künstlerischen Anspruch durchzusetzen. Zwar schwebten ideologische Vorgaben bei jeder Plandiskussion durch den Raum, doch die meisten der Regisseure versuchten ihre Möglichkeiten auszuschreiten, Anregungen von außen zu suchen. Ein enger Kontakt bestand mit dem Studio Kratky Film in Prag; anfänglich auch noch zu Jiri Trnka selbst. Immer ging man dort mit größerer Toleranz mit heiklen Gegenwartsthemen um; menschliche und gesellschaftliche Schwächen wurden dort künstlerisch überzeugender, mit Witz und Intelligenz dargestellt. Kleinbürgerliche Strömungen wurde das von den Verantwortlichen im Dresdner Studio genannt, wenn die Diskussion auf die Filme der »Bruderländer« kam. Doch die Macher aus Gorbitz ließen sich gern von diesen Filmen inspirieren, wenn sie sie auf ausländischen Festivals sahen. Auch in asifa-Veranstaltungen (Internationale Organisation der Animationsfilmer) hatte man hin und wieder die Möglichkeit, über den Tellerrand der DDR zu gucken. Trotz aller Ressentiments der Kulturpolitiker öffnete sich die DDR in den siebziger Jahren internationalen Tendenzen. Diese Veränderung machte auch vor dem Dresdner Studio nicht halt. So gab es die ersten Co-Produktionen zu verzeichnen, und die

Zusammenarbeit mit dem Moskauer Sojusmultifilm Studio begann. *Ein junger Mann namens Engels* (1971), *Lied der Freundschaft* (1973) oder *Der Soldat und der Garten* (1979) entstanden.

In einer Produktion für das italienische Fernsehen, das eine Serie mit europäischen Märchen plante, die von Filmemachern aus unterschiedlichen europäischen Ländern gedreht werden sollten, bekamen auch Filmemacher aus Dresden ihre Chance. Katja Georgi machte *Spindel, Weberschiffchen und Nadel*, Bruno Böttge bewies mit *Die Prinzessin und der Ziegenhirt* seine Meisterschaft in der Silhouette, in die er farbige Figuren und Hintergründe einbrachte, und Klaus



Szene aus *Die Spur führt zum Silbersee*, Regie Günter Rätz, 1988

Georgi inszenierte das Grimmsche Märchen *Glückskinder*. Leider brach diese internationale Kooperation europäischer Filmemacher mit dem Tod des Hauptinitiators 1976 ab. Co-Produktionen mit den Polen, Bulgaren oder Vietnamesen hatten singulären Charakter und brachten auch künstlerisch kaum Überdurchschnittliches. Die wohl kontinuierlichste Zusammenarbeit gab es für die Dresdner mit den Kollegen von Kratky Film Prag. Von 1976 bis 1984 entstanden in Co-Produktion 13 Teile der Erfolgsserie um den Berggeist Rübezahl, die äußerst unterhaltsam, witzig, atmosphärisch dicht und brillant animiert ein Stück gemeinsame Kulturgeschichte auf die Leinwand brachte.

Trotz der relativen Öffnung nach außen entstanden in den 70er Jahren Filme, die sich vordergründig einem politischen Sujet zuwandten. Das war in erster Linie der Studioleitung geschuldet, die in Wolfgang Kernicke wohl den politisch schärfsten Direktor und Hardliner hatte. Eine zusätzliche Politisierung der Filmproduktion und der ganzen Atmosphäre war jedoch durch die Ausbürgerung Wolf Biermanns verursacht worden. Langfristig war dadurch eine thematische Öffnung der Filme, die dann in den achtziger Jahren kam, nicht aufzuhalten. Einen großen Einfluß darauf hatte Marion Rasche in ihrer Doppelfunktion als Chefdramaturgin und künstlerische Direktorin des Studios. Ebenso gebildet wie couragiert nutzte sie ihre Möglichkeiten in dem Rahmen, den sie hatte, neue Filme auf den Weg zu bringen. Einer der wichtigsten war gewiß 1981 *Ein-mart* von Lutz Dambeck. Dieser Film leitete einen Aufbruch ein. Neue Sichtweisen und Inhalte wurden eröffnet. Junge Animatoren wurden einbezogen, ebenso bildende Künstler. Es gab zwar viele Auseinandersetzungen und Rückschläge, aber auch viele neue Impulse. Filme, die eine ein-

deutige politische Aussage hatten, versuchten, diese künstlerisch zu artikulieren. So *Erinnerung an ein Gespräch* 1986 von Kurt Weiler und *Rechtsfindung* 1985 von Peter Waschinsky. Viele Filme wurden zur Auseinandersetzung mit dem Land, in dem sie entstanden. 1988 *Lebensbedürfnis oder Arbeit macht Spaß* von Sieglinde Hamacher und *Die Panne* von Klaus Georgi, 1989 *Monument* von Lutz Stützner und *Sitis* von Rainer Schade.

Besonders brillierte Sieglinde Hamacher als scharfsinnige Beobachterin mit ihren Zeichentrickfilmen. Kinderfilme, die dem Märchen das gaben, was des Märchens ist, verließen das Studio in phantasievoller und frischer Gestaltung. *Die kluge Bauerntochter* 1984 von Monika Anderson, *Die Bremer Stadtmusikanten* 1987 von Peter Pohler, *Zwerg Nase* 1987 von Katja Georgi.

Die Wende traf das DEFA-Studio wirtschaftlich sehr hart. Noch hatten 1989 der Progreß Filmverleih und das Fernsehen der DDR für volle Auftragsbücher gesorgt. Diese sicheren Partner brachen 1990 weg. Desgleichen Hygiene-Museum, FDGB, Innenministerium und Partner aus der Industrie. Zwar wurden angefangene Filme noch vollendet, das aber nicht mehr mit Mitteln des Filmverleihs, sondern denen des Bundesinnenministeriums. Schmerzlich machte sich der Mangel an neuen Konzepten bemerkbar. Es fehlte solides kaufmännisches Wissen ebenso wie eine genaue Kenntnis der Erfordernisse des neuen Marktes. So kam das Unausweichliche: Im Sommer 1991 wurden als erste die Regisseure und Schnittmeisterinnen entlassen. Der Exodus hatte begonnen. Im Juni 1992 war er beendet. Am 30. Juni 1992 schloß das DEFA-Studio Dresden für immer seine Pforten.

Stellt sich die Frage: Hatte man von Seiten der Verantwortlichen, sprich der Treuhand, die Absicht, das Studio am Leben zu erhalten. Hatte es je eine Chance? Im Nachhinein kann man wohl sagen, daß in abgespeckter Variante Chancen durchaus bestanden hätten. Aber man entschied sich für das Rentabelste; den Verkauf. Das Gelände hat der MDR erworben, der bis Mai 2003 dort residierte, etliche kleine Filmfirmen im Gefolge. Das Fernsehen ging dann nach Leipzig und viele Firmen folgten. Das traditionsreiche Gelände steht wieder zum Verkauf.

So ist das DEFA-Studio für Trickfilme ein abgeschlossenes Kapitel deutscher Filmgeschichte. Mit Höhen und Tiefen, mit unbestrittenen filmkünstlerischen Werken im Bereich des Kinderfilms, der zu großen Teilen noch heute Bestand hat; mit Filmen, die uns immer etwas erzählen über die Zeit, in der sie entstanden sind. Es bleibt ein Archiv mit ca. 1500 Animationsfilmen, produziert für Kino und Fernsehen. Es bleiben ca. 1000 Figuren und Puppen, Bauten und Requisiten, Zehntausende von Zeichentrickphasen, hunderte grafische Entwürfe, Silhouetten- und Flachtrickfiguren, es bleiben unzählige Bild- und Schriftdokumente. Und es bleibt die Erinnerung an viele vergnügliche Stunden im Kino.

Oft bekommt die Autorin dieses Textes Fragen wie diese zu hören: »Habt ihr auch den Film mit dem Teufel und den Pfannkuchen in euer Archiv? Der war schön!«

Das Erbe des DEFA Trickfilm Studios wird heute vom Deutschen Institut für Animationsfilm aufgearbeitet und verwaltet. In Ausstellungen, Filmveranstaltungen, Festivalpräsentationen und Publikationen bleibt es nach wie vor für die Öffentlichkeit zugänglich. Das DIAF existiert seit November 1993, es entstand auf Initiative von Trickfilmmenthusiasten aus Ost und West.

FRANK APEL

Dresdner Kinokultur in den siebziger und achtziger Jahren

Kino in der DDR war nach der Enteignung der letzten privat betriebenen Kinos vollständig in staatlicher Hand. In der Hauptverwaltung Film beim Ministerium für Kultur lag die alleinige Verantwortung für den Einkauf von Filmen, die in der DDR eingesetzt werden sollten. Es gab nur einen einzigen Verleih, den Progreß-Filmverleih, der zirka etwa 150 Filme pro Jahr zum Einsatz brachte und diese auf seine 15 Bezirksfilmdirektionen verteilte, denen alle Kinos des Landes untergeordnet waren. Nähere Ausführungen zu diesen Strukturen sollen nicht Inhalt dieses Aufsatzes sein, doch es ist wichtig zu wissen, daß kein Mitarbeiter des Lichtspielwesens der Stadt oder des Bezirkes Dresden irgendeinen Einfluß darauf hatte, welche Filme offiziell in den Kinoeinsatz der DDR gelangten. Sie hatten lediglich die Aufgabe, die bereitgestellten Filme ökonomisch effektiv und politisch vorgabengerecht einzusetzen. Wer nach mehr Film suchte, bekam früher oder später Probleme. Die ökonomische Komponente war übrigens keinesfalls so unbedeutend, wie mit heutiger Distanz vielleicht vermutet wird. In den letzten Jahren der DDR lag der Durchschnittseintrittspreis pro Kinobesuch etwa bei einer Mark. Subventioniert wurde jede Kinokarte mit etwa zwei Mark. Um diese heute unvorstellbare »Großzügigkeit« des Staates wenigstens annähernd abzusichern, gab es sehr konkrete Planvorgaben hinsichtlich Besuch und Umsatz, und die Diskussionen darüber waren oft heftiger als jene über politische Vorgaben. Was die politischen Kapriolen angeht, wird der Beitrag im folgenden einige tragikomische Dresdner Beispiele liefern.

Anfang 1970 existierten in Dresden 23 Kinos mit etwa 6500 Plätzen. Da es sich seinerzeit ausschließlich um Einsaal-Kinos handelte, waren es also auch genau 23 Leinwände, auf denen nationales und internationales Filmschaffen zu verfolgen war. Zum Vergleich, heute gibt es in Dresden 10 Kinos mit insgesamt 40 Leinwänden und mehr als 10 000 Plätzen. Größtes Filmtheater der Stadt war 1945 das *Filmtheater Schauburg* mit etwa 700 Plätzen. Nach den Bombenangriffen am 13. Februar waren sämtliche größeren Kinos in der Innenstadt zerstört. Nach längeren Diskussionen, ob die *Schauburg* Varieté werden oder Filmtheater bleiben sollte, wurde sie 1946 von Sovexportfilm übernommen, rekonstruiert und als Erstanspielhaus Dresdens etabliert. Fast 30 Jahre lang von Kurt Zschirpe geleitet, hatte sie diesen Status auch 1970 noch inne, denn nach dem Zweiten Weltkrieg wurden in Dresden bis 1972 keine neuen Kinos gebaut. Nach Platzanzahl und Besucherresonanz gab es eine Rangfolge der weiteren Kinos der Stadt, die sich 1970 über den *Faunpalast*, das *Tagesfilmtheater Ost*, das *Astoria*, *Filmtheater Olympia*, *Filmtheater Großenhainer Straße*, *Stephensonlichtspiele*, *Lichtspiele am Schillerplatz*, *Parklichtspiele*, *Filmtheater*

Hauptbahnhof bis zu den kleineren Kinos am Rande der Stadt erstreckte. Diese Rangfolge war insbesondere für den Filmeinsatz von Bedeutung und wurde vom Publikum auch sehr bewußt wahrgenommen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, startete ein Film in Dresden nur mit einer Kopie. Erfolgversprechende und politisch als bedeutsam eingestufte Filme also im Erstan-spielhaus Schauburg, weitere Filme im sogenannten zweiten oder dritten Haus. Im Gegensatz zu heute kam es nie vor, daß publikumswirksame Filme in drei, vier oder mehr Kinos der Stadt gleichzeitig gestartet wurden. Dies führte gelegentlich zu sehr langen Laufzeiten im Erstan-spielhaus, ohne daß der Film in anderen Stadtteilen zu sehen war. Den Rekord hält dabei *My Fair Lady*, die 1967 über 30 Wochen den Spielplan der *Schauburg* dominierte. Andererseits wurde im Filmeinsatz relativ genau die Rangfolge des Abspiels eingehalten, so daß jeder interessierte Kino-besucher davon ausgehen konnte, jeden wichtigen Film früher oder später auch in seinem »Stadt-teilkino« sehen zu können, eine Sicherheit, die heute nicht mehr gegeben ist.

Am 7. Oktober 1972 wurde in Dresden dann das *Filmtheater Prager Straße* eröffnet – ob seiner besonderen Architektur auch *Rundkino* genannt. Es war der größte Kinoneubau, den es in der DDR je gegeben hat. Das Haus verfügt über einen großen Saal mit 1017 Plätzen und die so-genannte Studiobühne mit 132 Plätzen. Mit dieser Platzkapazität wurden jährlich etwa eine Mil-lion Besucher erreicht. Dies mag verwundern, wenn man bedenkt, daß der heutige *UFA-Palast* mit 8 Kinosälen und über 2600 Plätzen »nur« etwa 750 000 Besucher jährlich erreicht. Es erklärt sich aus den Besonderheiten politisch schöngefärbter Statistik. Vom Ministerium für Kultur vor-gegeben war, ebenso viele Besucher für Filme sozialistischer Länder zu erreichen, wie für Filme kapitalistischer Staaten. Das war natürlich absurd, wenn westliche Kassenschlager wie *Flammen-des Inferno* und *Otto – der Film* wochenlang ausverkauft liefen. Doch es gab für die Funktionäre eine geschickte Lösung. Jedem dieser Filme war ein »Zusatzprogramm« vorgeschaltet. Das bestand aus einem oder mehreren Kurzfilmen von etwa 30 Minuten Länge aus sozialistischer Pro-duktion. Dafür wurden Extraeintrittskarten für 50 Pfennige verkauft. Man mußte das Zusatz-programm nicht nehmen, aber da es der Mehrheit der Besucher lieber war, rechtzeitig im Kino zu sitzen als eine halbe Stunde vor dem Saal zu warten, verkauften sich auch die Zusatzpro-gramme ganz gut, und statistisch hatte man aus einem Besucher zwei gemacht. Eine weitere bewährte Methode war es, Kinokarten an Betriebe und Institutionen zu vergeben. FDGB, FDJ oder andere politischen Verbände kauften Kinokarten auf und verteilten sie kostenlos an ihre Mit-glieder. Von denen kam nur ein geringer Teil wirklich ins Kino und so war es durchaus Praxis, das Dreifache der Platzkapazität zu verkaufen, damit der Saal wenigstens halb gefüllt war. (Am Rande sei bemerkt, daß solche Augenwischerei nicht nur sozialistischen Ursprungs ist. Wenn es wirtschaftlich in den Kram paßt, sind solche oder ähnliche Tricks auch heute noch üblich.)

Ein Meister in der Anwendung solcher Methoden war Achim Blank. Er leitete über 15 Jahre das *Filmtheater Prager Straße*. Seiner militärischen Vergangenheit folgend, galt auch im Kino das Prinzip widerspruchsloser Befehlsausführung und straffer Disziplin. Mit diesem Stil konnte Achim Blank das Haus sehr erfolgreich leiten, ohne sich durch besondere Filmkenntnis auszu-zeichnen. Die Vorgaben, was in Dresdens größtem Kino zu zeigen war, kamen ohnehin überwie-gend aus Berlin und orientierten auf die wichtigsten Filme der nationalen Produktion und große Publikumserfolge westlicher Produktionen. Während letztere im Alleingang funktionierten,

organisierten Blank und sein Team die Besucher bei Filmen sozialistischer Provenienz in professioneller Weise. So erlebten die wichtigsten DEFA-Filme stets auch im *Filmtheater Prager Straße* eine erfolgreiche ausverkaufte Premiere, oft in Anwesenheit der Filmschöpfer mit durchaus brisanten und emotionsgeladenen Diskussionen. Erinnerung sei an Heiner Carows vehementen Streit für seinen vom Publikum zwiespältig aufgenommenen Film *Bis daß der Tod euch scheidet* bis hin zur Begeisterung von tausenden Besuchern für *Einer trage des anderen Last*. Wenige Mißerfolge gab es auch. Das nach Meinung des Autors schwatz-



Stephenson Filmtheater, Foto Giersch 1991

hafte und überfrachtete Arbeiterdrama *Lachtauben weinen nicht* muß so schlecht besucht gewesen sein, daß das Ratsmitglied für Kultur Dr. Klaus Schuhmann dafür Schelte bekam, und fortan mit größtem Mißtrauen und Verachtung auf die Dresdner Kinolandschaft schaute und das Schreckgespenst einer mißlungenen Premiere stets als Damoklesschwert über den Verantwortlichen schweben ließ.

Auch einige Filmschöpfer der ehemaligen BRD waren zu Veranstaltungen im *Rundkino* geladen und voller Begeisterung für das Haus und das Publikum. Gunther Emmerlich freute sich wie der sprichwörtliche Schneekönig, als er im Mai 1988 Vico von Bülow alias Lorient zu seinem Erstlingsfilmwerk *Ödipussi* begrüßen durfte, die Aufführung von Peter Schamonis *Caspar David Friedrich* wurde, auch dank der Unterstützung von Friedrich-Fachmann Karl Ludwig Hoch und Kameramann Ernst Hirsch, ein voller Erfolg. Kurios verlief die Veranstaltung mit *Rosa Luxemburg* von Margarethe von Trotta. Regisseurin und Produzent Eberhardt Junkersdorf waren geladen und eine Filmdiskussion unvermeidlich. Da zur selben Zeit Rosa Luxemburgs Wort von der Freiheit der Andersdenkenden das politische System der DDR so sehr erschüttert hatte, wollten Rat des Bezirkes und der Direktor der Bezirksfilmdirektion das anschließende Filmgespräch gern in einem Klubraum mit 50 ausgewählten Besuchern durchführen. Dagegen intervenierten schon Wochen vor der Veranstaltung die Filmklubs der Stadt und des Bezirkes Dresden, die zu Hunderten eingeladen und natürlich auch an einer Diskussion mit der Regisseurin interessiert waren. Der Protest hatte Erfolg, und es wurde die übliche Diskussion im Foyer für 400 bis 500 Teilnehmer geplant. Eine halbe Stunde vor Filmbeginn muß jedoch den verantwortlichen Funktionären die Angst gekommen sein, so daß sie das Filmgespräch in den kleinen Klubraum delegieren



Visionsbar in der Schauburg, Foto Siegert um 1988

wollten. Der bedauernswerte Moderator war damit beauftragt, dies vor der Veranstaltung anzusagen. Er erntete nur unwilliges Raunen, und nach dem Film verließ niemand den Saal, sondern alle warteten dort auf die Gäste. Margarethe von Trotta und Eberhard Junkersdorf, die wohl nicht genau wußten, wie und vor allen Dingen wo sie ihrem Publikum begegnen würden, landeten zwangsläufig im großen Saal, und erstmalig in der Geschichte des Hauses fand ein bis dahin für unmöglich gehaltenes Publikumsgespräch von über einer Stunde mit mehr als tausend Besuchern statt. Das heikle Thema meisterte von Trotta übrigens diplomatisch geschickt, ein Zuschauer fragte: »Die Zeitung *Junge Welt* hat gestern geschrieben, ihr Streifen Rosa Luxemburg würde Rosa Luxemburgs Gedanken zu gegenwärtigen Problemen in das falsche Licht rücken.« Antwort von Trotta: »Es hat mir noch nie gefallen, wenn meine Filme als Streifen bezeichnet werden.«

Einen besonderen Status hatte die ebenfalls im *Rundkino* befindliche Studiobühne. Sie wurde nicht, wie das vielleicht heute üblich wäre, zum Nachspiel publikumswirksamer Filme genutzt. Vielmehr war sie durch die Hauptverwaltung Film als eine neue Form der Filmpräsentation entwickelt worden. Anspruchsvolle Filmkunstwerke wurden unter dem Sammelbegriff Studiofilm zwar mit geringer Kopienzahl (oft nur zwei oder drei für die gesamte DDR) aber mit besonders sorgfältig gestaltetem Programmheft und weiteren Hervorhebungen in der Öffentlichkeitsarbeit herausgebracht. Dazu gehörten Perlen der Filmkunst aus Polen, Ungarn und der Sowjetunion, aber auch kommerziell weniger erfolgreiche, künstlerisch jedoch großartige Filme aus westlichen Ländern. Meisterwerke von Tarkowski, Paradschanow, Wajda und Visconti gelangten unter dieser Firmierung in die Kinos.

Neben mehreren Filmklubs der Stadt, die in der Studiobühne ihre Heim- und Spielstätte fanden, gab es dort eine weitere Besonderheit. In langem Ringen mit der Obrigkeit hatten Rudi Freund vom Staatlichen Filmarchiv in Berlin und der Leipziger Filmkritiker Fred Gehler eine Art überregionalen Filmklub geschaffen, genannt *Camera*. Aller zwei Wochen gab es an zwei Tagen Aufführungen mit Klassikern der Filmgeschichte, die sonst noch nie oder lange nicht

mehr in den Kinos der DDR zu sehen waren. Vorstellungen der *Camera* waren nur in Berlin, Dresden, Leipzig und Halle möglich. Sie wurden begleitet von einem ausgezeichneten Programmheft und Einführungsvorträgen zu allen Veranstaltungen. In Dresden haben sich dabei insbesondere Dr. Rolf Dietzel, Albin Pötzsch, Sabine Scholze und Leokadia Böttger verdient gemacht. Das Angebot der *Camera* umfaßte nur künstlerisch anspruchsvolle oder filmhistorisch wichtige Filme. Da die Bestände des Filmarchivs der DDR weit über den Verleihbestand von Progreß hinausgingen, waren hier auch Filmreihen zu bestimmten Regisseuren, Themenkreisen oder Länderschwerpunkten möglich. Interessierte Zuschauer hatten hier die Möglichkeit, sich mit internationalen Filmbewegungen wie dem italienischen Neorealismus oder der Nouvelle Vague auseinanderzusetzen ebenso, wie selten im Angebot befindliche Filme etwa der Schweiz, Portugals oder Japans kennenzulernen.

Auch nach der Eröffnung des *Rundkinos* blieb die *Schauburg* ein wesentlicher Ort im Dresdner Kinogeschehen. Es war ohnehin nicht möglich, alle Premieren auf der Prager Straße abzuhalten, und so mußte beispielsweise der sehr von sich überzeugte Regisseur Horst Seemann in den (nur für ihn) sauren Apfel beißen und seinen Film *Levins Mühle* im November 1980 im zweiten Haus am Platz anbieten. Doch er wurde mit viel Beifall und einem freundlichen Publikumsgespräch in der Visionsbar entschädigt.

Damit sind wir bei einem interessanten Kleinod der Kinogeschichte Dresdens in den siebziger und achtziger Jahren, der Visionsbar in der Schauburg. Sie war ein durch große Glasscheiben vom übrigen Publikum abgetrennter Raum, in dem etwa 60 Personen an Tischen sitzend sich auf Knopfdruck Getränke bestellen oder Feuerfleisch verspeisen konnten. Der Autor dieses Beitrages möchte jedoch bekunden, daß er es nie für besonders angemessen hielt, Filme wie *Geh und sieh* oder *Stalker* mit Messer und Gabel klappernd aus einer Bar zu verfolgen und deshalb auch kein Problem damit hatte, die Visionsbar 1993 beim Umbau der *Schauburg* abzuschaffen. Eigentümlich ist aber für mich die Tatsache, daß auch heute noch in Gesprächen über Dresdens Kinogeschichte diese Visionsbar das mit Abstand wichtigste Thema zu sein scheint. Viel wichtiger für



Plakat für das 1. Dresdner Sommerfilmfest 1988

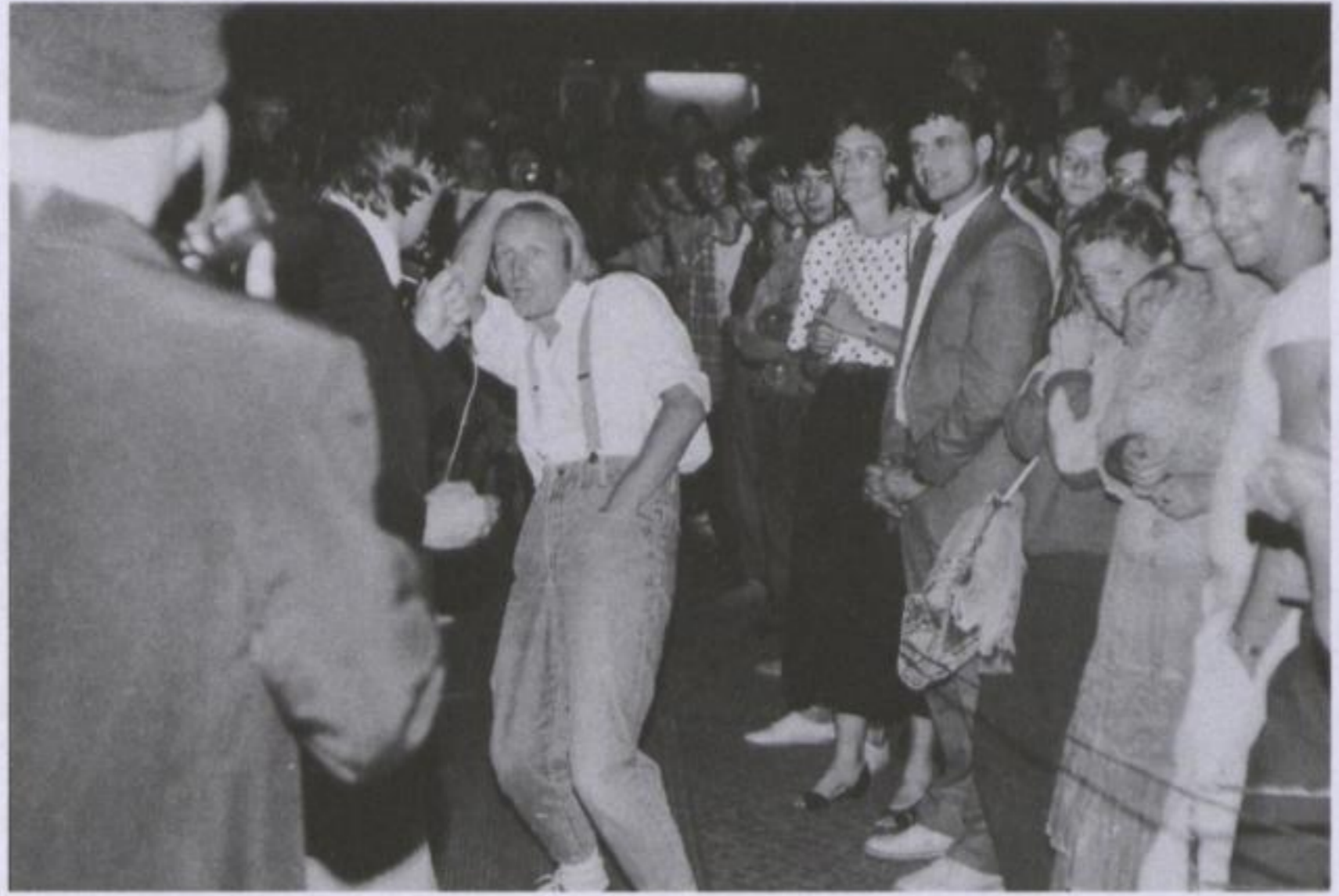
die *Schauburg* war eigentlich der Umstand, daß ab 1984 Wolfgang Zimmermann deren Leitung übernahm. Er hatte sich mit Jazz-Performance-Veranstaltungen im Kulturhaus Coswig kulturellen Ruhm beim Publikum und politischen Ärger mit den Funktionären eingehandelt. Seine Tätigkeit in der *Schauburg* nutzte er, um ähnliche Aktionen fortzusetzen. Film & Jazz blühten auf, erste Punkkonzerte sorgten für Aufsehen. Im Juni 1988 organisierten wir gemeinsam das 1. Dresdner Sommerfilmfest. Mehr als 30 Filme in nur einer Woche anzubieten, war zu diesem Zeitpunkt ein Novum in Dresden. Dabei war es kein wirkliches Problem, denn alle Filme befanden sich in den Lagern der Bezirksfilmdirektion, und ein Einsatz war auch finanziell risikolos möglich. Heute muß man solch eine Angelegenheit sehr genau kalkulieren, denn Filme für Festivals müssen von verschiedensten Verleihfirmen mit erheblichen Transportkosten und gegen Mindestgarantien bestellt werden. Noch wichtigere Besonderheit des Sommerfilmfestes war, daß Filme erst nach Mitternacht im Kino starteten. Drei Sommerfilmfeste wurden in beiden Häusern organisiert. Regisseure stellten ihre Filme vor, »City« spielte zu *Casablanca*, und der Mangel an internationalen Gästen wurde mit Witz durch passende Doubles überspielt. Es blieb jedoch bei drei Sommerfilmfesten, da im Juli 1990 bereits die Neue Constantin das Handeln der *Schauburg* bestimmte.

Weitaus mehr Tradition erreichte ein Filmfest, das Jörg Polenz im März 1989 unter dem Titel *Filmfest Süd* erstmals auf die Beine stellte. Als kulturpolitischer Mitarbeiter des Stadtbezirkes präsentierte er im *Filmtheater Olympia* ein Programm von über 30 künstlerisch höchst anspruchsvollen Filmen. Probleme gab es, weil fast die Hälfte davon Filme aus den polnischen, ungarischen, sowjetischen und französischen Kulturzentren in Berlin stammten. Natürlich leistete sich die DDR ausländische Kulturzentren in ihrer Hauptstadt, die in ihren Kinosälen aus heimischer Produktion zeigen konnten, was sie wollten. Sehr sorgfältig aber achtete die Hauptverwaltung Film darauf, daß nur die von ihr genehmigten Filme den Weg in die übrigen Kinos des Landes fanden. Mittlerweile gab es aber nicht nur im kapitalistischen Frankreich, sondern auch im noch sozialistischen Polen, Ungarn und der Sowjetunion Filme, die als »neue Tapete« nicht erwünscht waren.

So mußten die Organisatoren des *Filmfestes Süd* ihr bereits veröffentlichtes Programm umfassend umstellen, denn für alle Filme ausländischer Kulturzentren wurde kurzfristig die Aufführung untersagt. Es ist klar, daß solcherart öffentlich vollzogene Zensur den Zuspruch für das Filmfest enorm steigerte, zumal die als »Ersatz« aufgeführten, selten gezeigten Filme aus den Beständen der Bezirksfilmdirektion ebenfalls von hoher Qualität waren. Das *Filmfest Süd* wurde also trotz Restriktionen ein voller Erfolg und die Wurzel für das heute weltweit anerkannte *Filmfest Dresden*.

Zurückhaltender als die Organisatoren des *Filmfestes Süd* hatten sich in den Jahren zuvor bereits viele der zahlreichen Filmklubs der Stadt um das besondere Angebot der ausländischen Kulturzentren bemüht. Erste Filmklubs wurden in der DDR bereits in den fünfziger Jahren gegründet, einen festen Platz im Kinogeschehen des Landes konnten sie sich aber erst ab 1970 erobern. In verschiedenster Form und bei verschiedensten Trägern waren Filmklubs angesiedelt. Wenn ein engagierter Theaterleiter da war, gab es Filmklubs in ganz normalen Kinos (*Astoria*, *Schauburg*). Viele Filmklubs spielten aber auch mit der heute noch unverwüstlichen mobilen Vorführtechnik namens TK 35 (35 genannt nicht wegen des Baujahres, sondern wegen der mm-Filmbreite). Anfang der fünfziger Jahre in der DDR entwickelt, sind diese Vorführmaschinen heute

Der »falsche Otto«
beim 2. Dresdner
Sommerfilmfest 1989



Kultobjekte, denn man kann sie in fast jeder Räumlichkeit für 20 bis 500 Personen zum Einsatz bringen. Auf dieser technischen Basis wie auch in einem regulären Kino haben sich in Dresden etwa 20 Filmklubs um die Filmkultur bemüht. Es gab Filmklubs in Schulen (Siegfried Thiele, Wolfgang Berger), in der *Scheune* (Angela und Uwe Stuhrberg), der Hochschule für bildende Künste (Matthias Jackisch, Wanda), der TU (Katrin Hantschmann), der Pädagogischen Hochschule (Stefan Uraß), an der Marschnerstraße, den der Autor dieses Textes gemeinsam mit Wolfhard Pröhl bis 1990 leitete, sowie ein Dutzend weiterer Filmklubs. Ähnlich wie die *Camera* bemühten sich die Filmklubs um ein deutlich vom allgemeinen Kinoprogramm abgehobenes Angebot mit Filmreihen und Einführungsvorträgen. Neben den Perlen des Progrefß-Angebotes und Filmen, die das Staatliche Filmarchiv zur Verfügung stellte, fanden hier manchmal fast konspirativ Filme ausländischer Kulturzentren oder Filme befreundeter Filmklubs aus den Nachbarländern Polen und der ČSSR ihre Aufführung. Auch einheimische Experimentalfilme hatten dort ihren Platz. Die besten DEFA-Regisseure wie Konrad Wolf, Lothar Warneke, Roland Gräf oder Frank Beyer waren Gäste der Filmklubs, und manchmal gelangte sogar internationale Prominenz nach Dresden, wie der polnische Regisseur Krzysztof Zanussi, der im Klub der Intelligenz über seinen Papst-Film plauderte, den er 1980 gerade drehte, oder der amerikanische Regisseur Alan Pakula, der seinen Film *Sophies Entscheidung* auf der Durchreise zum Filmfestival nach Moskau im Sommer 1983 im Filmklub Marschnerstraße vorstellte. Aus dem Filmklub Marschnerstraße wurde übrigens im Oktober 1990 das erste selbständige Programm kino in den neuen Bundesländern – aber das gehört schon in das nächste Kapitel Filmkultur in Dresden.

Frei und doch nicht frei. Filmemacher im Raum Dresden zwischen 1945 und 1989

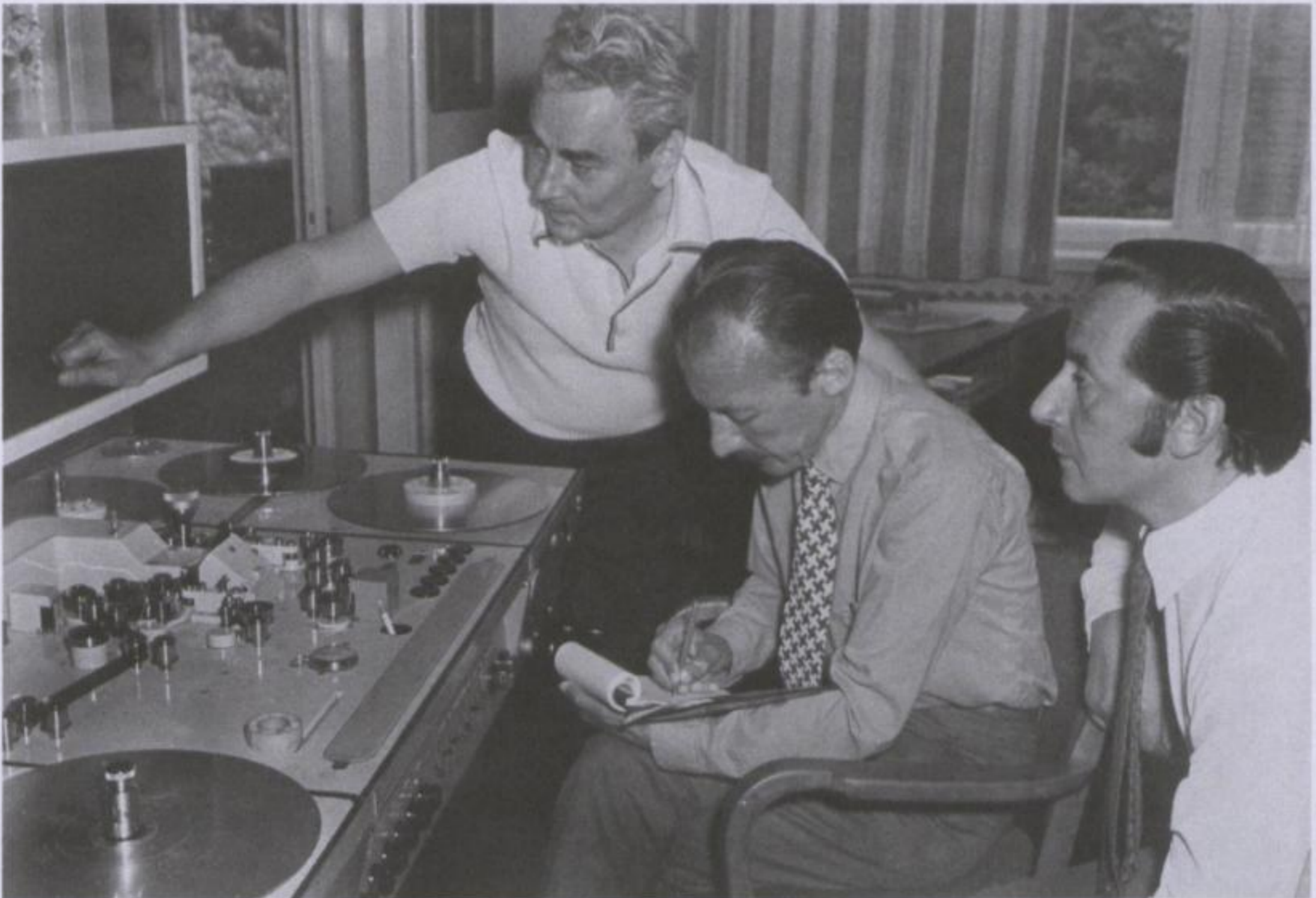
Filmproduktionsgesellschaften oder selbständige Filmemacher gab es in Dresden in den ersten Jahren nach 1945 kaum. Bis zur Enteignung im August 1946 existiert noch die Firma *Boehner-Film* – von ihr ist an anderer Stelle die Rede. Erst Anfang der 60er Jahre etablierten sich einige selbständig tätige Filmemacher neu.

Um in der DDR freiberuflich Filme machen zu können, bedurfte es ab 1952 einer staatlichen Filmlizenz. Doch eine Filmlizenz zu haben, hieß nicht wirklich, frei arbeiten zu können. Alles wurde von der Hauptverwaltung Film beim Ministerium für Kultur kontrolliert – Drehbücher und Kalkulationen mußten eingereicht und der fertige Film zur Abnahme vorgelegt werden.

Spielfilme durften freie Filmemacher nicht drehen. Nur die Herstellung von Kurzfilmen, Werbespots, Industrie- und Wirtschaftsfilmern, Dokumentationen sowie Lehr- und Unterrichtsfilmern war möglich und – allerdings – auch gefragt.¹ Die »Freien« arbeiteten effektiver und bei gleicher Qualität wesentlich preiswerter als die DEFA. Durch den Status »freiberuflich« zahlten die Inhaber einer Filmlizenz nur 20 Prozent Einkommenssteuer. Ab 1970 wurden keine Filmlizenzen mehr vergeben. Die verbliebenen freiberuflichen Filmhersteller mußten 1975 der »Kooperationsgemeinschaft Film« beitreten. Eine neue, noch bürokratischere Form staatlicher Kontrolle.

»Filmkollektiv Dresden« – Gottfried Stejskal

Der erste, der in Dresden als freier Filmemacher mit eigenem Studio und Filmlizenz arbeitete, war der Regiekameramann Johannes Gottfried Stejskal. Er hatte die Fotofachschule in Dresden absolviert und wurde nach seiner Einberufung zur Wehrmacht als Frontkameramann eingesetzt. 1949 aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft zurückgekehrt, arbeitete er im Forschungslabor bei Zeiss IKON in Dresden. 1961 erhielt Stejskal eine Filmlizenz und gründete das *Filmkollektiv Dresden*. Dessen Atelierräume befanden sich im ehemaligen Gasthof »Königs Weinberg« auf der Pillnitzer Landstraße in Wachwitz. Das Studio stellte pro Jahr etwa drei bis vier 35-mm-Kultur- und Werbefilme her. Je nach Bedarf engagierte Stejskal freie Mitarbeiter wie die Schnittmeisterin Heidrun Sünderhauf, den Drehbuchautor Hans Sambale, den Kameramann Günter Schreiber oder den Tontechniker Sieghard Nickel. Auftraggeber waren der Deutsche Fernsehfunke und die evangelische Kirche, die Planeta-Werke Radebeul oder die LPG »Thomas Müntzer« Memleben im Unstruttal.² Stejskals Filmografie verzeichnet Titel wie *300 Jahre Einsamkeit* (Martin Luther



Gottfried Stejskal (l.) mit Kollegen am Schneidetisch, um 1970

und die Wartburg), *Kruzianer* (Porträt Dresdner Kreuzchor), einen Film über die Riemen-schneider-Altäre, ein Städteporträt über Meißen. Im Auftrag der Stadt Dresden entstand 1965 der Film *Auferstehung* über Zerstörung und Neubeginn von Dresden.³ 1968 erwarb Stejskal ein Grundstück in Meißen auf der Bergstraße 6 und baute dort ein Filmstudio auf. Das Studio verfügte über eigene Aufnahme-, Endfertigungs- und Wiedergabetechnik für 16 und 35 mm. Stejskal produzierte nunmehr Filme für die Auslandsredaktion des Fernsehens der DDR, für das Gesundheitsministerium, das Hygiene-Museum, Filme über Umweltschutz, Industriefilme und Landschaftsporträts. 1985 entstand ein Film über Walther Gropius und das Dessauer Bauhaus, prämiert mit einem Spezialpreis beim Industriefilm-Festival in Budapest. Seine letzte Filmarbeit, ein Auftrag der Gedenkstätte Seelower Höhen mit dem Titel *Requiem für Millionen* thematisiert die letzte große Schlacht des Zweiten Weltkrieges im April 1945. Im Oktober 1991 starb Gottfried Stejskal im Alter von 67 Jahren nach schwerer Krankheit in Dresden. Seine Tochter Heike Stejskal betreibt heute eine Fernsehproduktionsfirma in Leipzig und führt die Tradition der Familie fort.

»Technikfilm« – Heinz Busch

Anfang der 50er Jahre hatte Heinz Busch im Dresdner Zwinger Steinbildhauerei gelernt. Als der junge Steinmetz eine Sehnenscheidenentzündung bekam, riet ihm der Arzt, den Beruf zu wechseln. Busch kündigte als Steinmetz und kaufte sich vom Ersparten eine 16-mm-Kamera. Film



Johannes Hempel, 1962

hatte Busch schon immer interessiert; sein Onkel war Filmvorführer im Prinzeß Lichtspieltheater auf der Prager Straße, und Busch ging oft ins Kino. Ein mutiger Schritt, als Autodidakt Filme machen zu wollen. Der Zentrale für Unterrichtsmittel in Berlin bot er einen Film über das Elbsandsteingebirge an, schwarzweiß und stumm. Busch legte los, drehte und schnitt selbst, und es entstand sein erster Film. 1964 erhielt Heinz Busch seine Filmlizenz und gründete das Studio *Technikfilm*.⁴ Zunächst arbeitete er mit seiner Frau Anita und zwei Kollegen in einer ehemaligen Bäckerei in Übigau. Später mietete Busch Räume im stillgelegten Gasthof Coschütz und richtete dort mit viel Aufwand ein Studio mit Kinovorführung ein. Nicht gerade leicht war es, in der DDR 35-mm-Kameratechnik zu beschaffen. Auf einem Dachboden fand sich eine Filmkamera Marke »Stachow« aus der Vorkriegszeit. Kameratechniker Hermann Schneider baute in seiner Werkstatt in Hellerau die »Stachow« zur Spiegelreflexkamera um. Später konnte Heinz Busch eine Kamera Marke »ARRI« kaufen – auch ein Vorkriegsmodell, welches von Filmreportern der DEFA in Einzelteile zerlegt aus Westdeutschland über die Zonengrenze geschmuggelt worden war. 1974 erwarb Heinz Busch ein Grundstück in Bad Gottleuba und verlegte Arbeits- und Lebensraum dorthin. Der VEB »Fortschritt« Landmaschinenbau wurde sein Hauptauftraggeber für Werbefilme. 25 Jahre drehte Busch Filme über die Neuentwicklungen aus dem DDR Landmaschinenbau, über Melkstände, Weiderohrmelkanlagen oder Mähdrescher. Die Filme wurden für Messen und zum welt-

weiten Versand benötigt und in vielen Sprachfassungen hergestellt. Auch als SED-Genosse hielt Busch mit seiner Meinung zur DDR nicht hinter dem Berg und formulierte diese in kritischen Leserbriefen an die Sächsische Zeitung. Seine offensichtliche Direktheit führte 1980 zum Parteiausschluß. Trotzdem konnte er bis 1990 für »Fortschritt« Werbefilme produzieren und damit seine Existenz sichern. Heute betreibt Heinz Busch in Bad Gottleuba die *Clou Video – Filmproduktion*, dreht und vertreibt Reisevideos über Sachsen und das Elbsandsteingebirge.

Johannes (Jan) Hempel – »Vater des DDR-Puppentrickfilms«

Der 1917 in Bautzen geborene Johannes Hempel hatte an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden Malerei, Bühnen- und Kostümbild studiert und als Architekt diplomiert. In den 30er und 40er Jahren arbeitete Hempel – unterbrochen durch die Zeit als Soldat im Zweiten Weltkrieg und späterer Kriegsgefangener – als Ausstattungsleiter an Theatern und als Filmarchitekt.⁵ 1950 drehte Hempel seinen ersten Trickfilm nach dem sorbischen Märchen *Wolf und Füchsin*. Vielfältig talentiert, gestaltet er das Bühnenbild, modelliert und baut Figuren, animiert und inszeniert.⁶ Ab 1955 baute Hempel mit anderen Regisseuren das DEFA Trickfilmstudio Dresden auf und arbeitete dort als künstlerischer und technischer Mitarbeiter. Über ein Dutzend Puppentrickfilme gestaltete Hempel zu jener Zeit. 1961 kommt mit *Die seltsame Historie von den Schildbürgern* der erste abendfüllende Puppentrickfilm der DDR in die Kinos – gestaltet und inszeniert von Johannes Hempel. Doch der Film entsprach nicht den Vorstellungen der DDR-Kulturfunktionäre, und nach konfliktreichen Auseinandersetzungen mit dem Filmschöpfer kam es zum Eklat. Der Streifen verschwand von den Leinwänden der DDR. Damit war auch Hempels Zeit als Angestellter der DEFA vorbei. 1964 bekam Hempel eine Filmherstellerlizenz und baute sich sein eigenes Studio in einem alten Bauernanwesen auf der Uthmannstraße 32 in Gorbitz auf. Zu dieser Zeit stellte er vorwiegend Industrierwerbefilme her.⁷ Anfänglich arbeitete der Fotograf Helmut Körner für ihn als Kameramann, später auch Ernst Hirsch. Hempel firmiert in dieser Zeit unter der Abkürzung »IWT« (Industrie, Werbung, Technik). In den 80er Jahren arbeitete er als Szenenbildner und Ausstatter für das staatliche Ensemble für sorbische Volkskunst in Bautzen. Zwischen 1987 und 1989 produzierte Hempel Flachfigurenfilme für den Abendgruß des Sandmännchens. Sein letzter Puppentrickfilm *Als es noch Wassermänner gab* wurde 1991 im eigenen Studio fertig. Im Juni 1998 starb Johannes Hempel nach langer Krankheit in Dresden.

»Foto – Film – Technik« – Christoph Czerny

Einer der vier Lizenzfilmemacher in Dresden war Christoph Czerny. Nach einer Fotografenlehre entdeckte er Anfang der 60er Jahre eine Marktlücke: Für den »Stereomaten«, ein optisches Spielzeug, das eine dreidimensionale Betrachtung von Bildkarten ermöglichte, fotografierte er Bildergeschichten, bastelte die Teddys, Puppenkleider und Kulissen selbst. Das beliebte Kinderspielzeug wurde millionenfach verkauft und in über 40 Länder exportiert. Als Czerny begann, die Figuren auch zu animieren, und erste 3-D-Trickfilme entstanden, bekam er dafür eine Lizenz für den VEB Spielwaren Kamenz. Zu dieser Zeit konnte sich Czerny ein großes Film- und Fotostudio auf der Ulandstraße 31 am Hauptbahnhof einrichten. Infolge der Ölkrise wurde 1977 die Produktion der »Stereomaten« eingestellt, da die Rohstoffe zur Herstellung der Plastikgehäuse nicht

mehr verfügbar waren. Czerny stellte bei der *Kooperationsgemeinschaft Film* einen Antrag auf Umschreibung der Lizenz von Trick- auf Realfilm und produzierte künftig Werbefilme für die Fahrzeugindustrie. Trabis, Wartburgs und Kleinlieferwagen der Marke Barkas, MZ-Motorräder und Mopeds rollten nun vor seine Linse. Auch die Firma Robotron gehörte zu den Auftraggebern, gab Filme für Messen in Auftrag. Christoph Czerny war Regiekameramann und schnitt seine Filme selbst. Die Drehbücher schrieb der DEFA-Industriefilmregisseur Manfred Gußmann. Nebenbei war Czerny als Industriefotograf tätig, arbeitete zum Beispiel für den GENEX-Katalog. Bis heute arbeitet er als Fotograf und Filmemacher.

Neben den lizenzierten Filmemachern gab es in Dresden auch drei Freiberufler, die ohne Lizenz Filme realisierten. Das war nur möglich, wenn sie in einer Filmlizenz mit eingetragen waren oder für Fernsehen und DEFA auf Honorarbasis arbeiteten.

Dieter Waurich – Regisseur für Industrie- und Lehrfilme

Dieter Waurich hatte in Potsdam-Babelsberg an der parallel zur Filmhochschule existierenden Filmfachschule Kamera studiert. Eigentlich wäre er gern Regisseur geworden, aber in den 50er Jahren war das Arbeiterkindern vorbehalten. Waurichs Eltern betrieben einen privaten Fotogerätehandel in Freital. Nach dem Fachschulstudium arbeitete er beim DEFA-Studio für Spielfilme in Babelsberg als Aufnahmeleiter. Dort lernte er, wie ein Film hergestellt wird. Dann kam er mit der Auslandsproduktionsabteilung des Fernsehens in Kontakt und lernte Gottfried Stejskal kennen, der für diese Abteilung arbeitete. Es begann eine Zusammenarbeit, und Waurich wirkte für Stejskal als Autor und Regisseur. Ab 1968 machte Waurich halbstündige Filme für ausländische Messen im Auftrag der Sektion Industriefilm der Zentralen Arbeitsgemeinschaft für Wirtschaftswerbung des Ministeriums für Außenhandel. Waurich schrieb die Drehbücher und führte Regie, ein befreundeter Kameramann drehte. Technik wurde angemietet und die Endfertigung im Trickfilmstudio realisiert. Auf diese Weise kam Waurich ohne eigenes Studio aus. Auftraggeber waren das Kupferkombinat Mansfeld, das Petrolchemische Kombinat Schwedt oder das Synthesewerk Schwarzheide. Ende der 70er Jahre gingen die Aufträge für Industriefilme zurück, und Waurich drehte Lehrfilme für Kriminalpolizei, Wasserschutzpolizei oder Feuerwehr. Parallel führte er ab 1972 das elterliche Fotogeschäft weiter und hatte damit bis vor einigen Jahren ein zweites Standbein. Dieter Waurich lebt heute in Blasewitz. Filme macht er keine mehr.

Heinz Wittig – Filmkünstler mit Phantasie und ohne Filmlizenz

Als freier Trickfilmgestalter ohne Filmlizenz baute sich Heinz Wittig in den 70er Jahren in Graupa bei Dresden ein Atelier auf. In der 1960 gegründeten Animationsfilmklasse der Hochschule für Bildende Künste Dresden hatte Wittig einst diplomiert. Nach dem Studium arbeitete er beim DEFA-Studio für Trickfilme, doch die Hoffnung, sich bei der DEFA selbstverwirklichen und eigene Filmideen umsetzen zu können, scheiterte: Als Sympathisant von Wolf Biermann war er ideologisch nicht tragbar und mußte bei der DEFA kündigen. Durch den Auftrag, für eine Messe in Moskau einen Zeichentrickfilm zu gestalten, war er in der Lage, einen eigenen Tricktisch zu kaufen und sich privat ein Atelier einzurichten. Das Kinderfernsehen suchte zu dieser Zeit krea-

Heinz Wittig mit historischer Fotokamera 1974,
Foto Hirsch



tive Zuarbeit. Der Flachfigurentrickfilm *Was Ina erlebte* war für ihn ein Anfang. Elf Teile der *Sprichwörtlichen Redensarten* mit »Tante Amalie« und der eindrucksvollen Filmmusik von Matthias Kleemann entstanden, weiterhin die fünfteilige Trickfilmreihe *Selbstgemalt*, in der sich aus Kinderzeichnungen eine Geschichte entwickelt. Als Heinz Wittig sein Studio vergrößern wollte – die Alte Schule am Dresdner Elbhang in Wachwitz erschien geeignet – erteilte der Rat des Bezirkes keine Genehmigung. Daraufhin stellte Wittig 1980 einen Ausreiseantrag, was für ihn den sofortigen Entzug sämtlicher Möglichkeiten der Berufsausübung sowie den Ausstoß aus dem Berufsverband bedeutete.⁸ Es begann eine abenteuerliche Wartezeit, in der Wittig hintergründig systemkritische Theaterprojekte mit integrierten Filmprojektionen organisierte. 1983 wurde Wittig aus der Staatsbürgerschaft der DDR entlassen und ließ sich in Ettlingen bei Karlsruhe nieder, wo er noch heute sein Videostudio hat. Seit einigen Jahren lebt er aber auch wieder in Dresden-Loschwitz.

Ernst Hirsch – vom jungen Filmreporter zum Regiekameramann

Das Interesse für Film wurde durch die Mutter geweckt, die schon vor 1945 mit einer 16-mm-Kamera Familienfilme drehte. 1953 beendete Ernst Hirsch seine Lehre bei Zeiss Ikon in Dresden. Schon während der Lehrzeit machte er seinen ersten eigenen Film *Barock im Wiederaufbau* über den Zwinger. In der »AG Film« des Kulturbundes Dresden hatte sich Hirsch mit dem späteren DEFA-Spielfilmregisseur Hermann Zschoche angefreundet. Beide drehten einen Film über Schloß und Park Pillnitz, den sie dem neu gegründeten Fernsehen anboten. Der Film kam gut an, und es entstand ein weiterer Film über das Spielzeugmuseum Sonneberg.⁹ Ab 1953 arbeitete Hirsch fürs Fernsehen. Gemeinsam mit Heinz Woost war er mit einem Opel »Kapitän« als Produktionsfahrzeug in ganz Mitteldeutschland als Filmreporter unterwegs. Es entstanden mehr als dreitausend Filmberichte für die *Aktuelle Kamera*.

Die Themen wurden immer politischer, und die Ideologen vom DDR-Fernsehfunk machten eine Parteimitgliedschaft zur Bedingung für eine Weiterbeschäftigung. Hirsch kündigte unter diesem Druck 1968 beim Fernsehen und wechselte aus einer gut bezahlten Festanstellung in die freiberufliche Unsicherheit – ohne eine Filmlizenz. Doch inzwischen war er als Kameramann angesehen und hatte nebenbei ein Redakteurstudium absolviert. Seinem Wunsch, als Freiberufler eigene Filme fürs Fernsehen zu machen, wurde zunächst nicht entsprochen. Aber als der Fernsehfunk 1968 mit farbigen Versuchssendungen begann, waren Leute wie Ernst Hirsch gefragt, und er bekam neue Aufträge. Es entstanden Filme über Silbermannorgeln in Sachsen und den Jugendchor Wernigerode – der erste Stereotonfilm, den das DDR-Fernsehen sendete. Der Stereoton wurde synchron zum Fernsehbild im Rundfunk der DDR ausgestrahlt. Hirsch hatte sich in seinem Haus in Niederpoyritz ein Studio mit Schneidetisch und Kinovorführung eingerichtet. Die Filme fürs Fernsehen mußten im Format 35 mm gedreht werden. Bei der Beschaffung der dafür notwendigen »ARRIFLEX«-Kamera halfen Verwandte in Westdeutschland. Die Einzelteile kamen per Post, und Hirsch baute die begehrte Kamera wieder zusammen.¹⁰

In den 70er Jahren arbeitete er als Kameramann für Johannes Hempel und war mit in dessen Filmlizenz eingetragen. Im Studio »IWT« stand Hirsch für Industriefilme und Künstlerporträts, z. B. über den sorbischen Maler Mercin Nowak, hinter der Kamera. Ehefrau Cornelia begleitete alle Projekte als Assistentin. Seit den 70er Jahren filmte Hirsch Künstler wie Otto Dix oder Otto Niemeyer-Holstein oder im Auftrag der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Grafiker bei der Arbeit. Als das Landmaschinenbaukombinat »Fortschritt« ein eigenes Filmstudio eröffnete, übernahm Hirsch kurzzeitig die Leitung. In den 80er Jahren drehte er als Regiekameramann im Auftrag des DEFA-Trickfilmstudios Beiträge für die Sendereihe *Kostbarkeiten aus Dresdner Sammlungen* und fürs DDR-Fernsehen Beiträge für die Reihe *Ansichtskarte*. Parallel arbeitete er als Kameramann für *Werbefilm Berlin*, eine Firma mit Filmlizenz unter der Leitung von Hans-Günter Kaden.

1986 stellte Hirsch einen Antrag auf Ausreise aus der DDR. Der Leiter des DEFA-Studios für Trickfilme Ernst Schade versuchte den anerkannten Filmemacher zum Verbleib in Dresden zu überreden¹¹, doch Hirschs Traum vom freien Filmemachen ohne staatliche Auflagen war zu groß. Im Oktober 1989 wurde die Ausreise genehmigt und Hirsch verließ mit seiner Familie die DDR. In München drehte er als Kameramann für Regisseur Peter Schamoni abendfüllende Kino-

dokumentarfilme (z. B. über Künstler und den letzten deutschen Kaiser). Heute lebt und arbeitet er, nach Dresden zurückgekehrt, in Bühlau und dokumentiert seit 10 Jahren den Wiederaufbau der Frauenkirche.

Nischen für eine freiberufliche Filmtätigkeit ohne Lizenz gab es in Dresden also auch, wie die drei letztgenannten Beispiele zeigen. Sowohl Dieter Waurich als auch Ernst Hirsch hatten sich vor 1970 um eine Filmlizenz bemüht. Warum diese Bemühungen scheiterten, geht heute auch aus den Unterlagen des ehemaligen Ministeriums für Staatssicherheit hervor. Für die lizenzierten Filmemacherkollegen war eine gewisse Staatsnähe unumgänglich. Manche von ihnen konnten sich eine Loyalität bewahren, andere kooperierten aus Angst, ihre Lizenz zu verlieren oder unter Druck auch mit dem Staatssicherheitsdienst.



Ernst und Cornelia Hirsch bei Dreharbeiten 1973, Foto Teschner

Quellen

- 1 Joachim Bublitz: Die privaten Filmproduzenten in der DDR, S. 2–4, 7, 12, 14.
- 2 Ralf Forster: Zeitzeugengespräch mit Marianne Stejskal (Filmmuseum Potsdam).
- 3 Biografie Johannes Gottfried Stejskal.
- 4 Internet: www.clouvideo.de
- 5 Die Trick-Fabrik, DEFA-Animationsfilme 1955–1990, Deutsches Institut für Animationsfilm Dresden (Hg.), Dieter Bertz Verlag, Berlin 2003, S. 507.
- 6 Sabine Scholze: Johannes Hempel – Ein Leben für den Puppenfilm, Der Auslöser, Dresden, Heft 4/1998, S. 16.
- 7 Biografie Johannes Hempel.
- 8 Konrad Hirsch: Ein König zwischen zwei Stühlen – zum 65. Geburtstag des Filmemachers und Trickfilmgestalters Heinz Wittig, Der Auslöser, Dresden, Heft 2/2004, S. 19.
- 9 Herrmann Zschoche: Sieben Sommersprossen und andere Erinnerungen, Verlag Das Neue Berlin, 2002, S. 26.
- 10 Uwe Penkert: 50 Jahre Filmschaffen – Filmemacher Ernst Hirsch feiert Berufsjubiläum, Auslöser, Dresden, Heft 5/2003, S. 14/15.
- 11 BstU, Außenstelle Dresden, ZMA 0543.

Experiment und Subversion. Malerfilme in Dresden

Hintergründe

Erst nachdem der »Biermann-Schock« (1976) zur letzten innenpolitischen Zäsur der DDR führt, meldet sich eine Künstlergeneration zu Wort, die sich konsequent den Machtansprüchen von Staat und Regierung verweigert. Selbsthilfegalerien gründen sich, Graphik- und Texteditionen werden im Eigenverlag herausgegeben, und Punkbands fragen nicht länger nach Spielerlaubnissen, bevor sie ihre Verstärker einschalten. Daß es neben entsprechenden Artikulationen in Literatur, Musik und Bildender Kunst auch beim Film analoge Entwicklungen gibt, ist bis heute wenig bekannt. Dabei stellen die in diesem Umfeld entstandenen künstlerischen Zeugnisse ein wichtiges Korrektiv zu den Zeugnissen der staatlichen Medien von Babelsberg (DEFA) und Adlershof (Fernsehen) dar: Hier werden Lebensbereiche fixiert und Befindlichkeiten artikuliert, die sonst tunlichst ausgeblendet bleiben. Gerade in Zeiten von Ostalgie und Restauration erfüllen die Filme der unabhängigen Szene wichtige Funktion – sie gewähren Einblicke in gelebte Wirklichkeiten, die den Idealen des Realsozialismus so gar nicht entsprechen. Realitäten, die in den staatlich legitimierten Dokumentar- und Spielfilmen nicht oder nur angedeutet vorkommen, weil sie »nicht typisch« sind für den selbstdarstellerischen Kanon der DDR.

Der aus heutiger Perspektive immens wichtige sozialhistorische Wert dieser Undergroundfilme muß jedoch als ein fast unfreiwilliger Nebeneffekt verstanden werden. Denn primär entstehen die Filme unter einem ausgeprägten Kunstanpruch. Ihre Urheber sind in der Anfangsphase ausschließlich Bildende Künstler, die mittels Schmalfilmkamera versuchen, ihre Ausdrucksskala zu erweitern und die formalen Zwänge des klassischen Tafelbilds zu überwinden. Mit den ihnen zur Verfügung stehenden provisorischen technischen Mitteln verbietet sich ein professionelles Herangehen von vornherein. Auch verstehen sie sich nicht als Filmemacher im herkömmlichen Sinne. Vielmehr resultiert ihre Hinwendung zum bewegten Bild aus dem in der unabhängigen ostdeutschen Kunstszene stets spürbaren Hang zur Synästhesie, zur ständigen Vermischung verschiedener Formen, Mittel und Handschriften. Oft verkörpern einzelne Künstler gleich mehrere Genres in Personalunion, sind gleichzeitig Maler, Dichter, Fotografen und Musiker. Es ist letztlich nur eine Frage der Zeit, daß sich dieser multimediale Ansatz auch auf das brachliegende Medium Film ausweitet. Die Stadt Dresden spielt innerhalb dieser Tendenzen eine herausragende Rolle, fungiert ab Ende der 70er Jahre als ein Epizentrum der subkulturellen Unruhe, das auf den Rest des halben Landes ausstrahlt und bis heute in seinen Nachbeben nachweisbar ist.



Jürgen Böttger / Strawalde, Foto Christian Lehmann 1958

Jürgen Böttcher

Der als Maler unter dem Pseudonym Strawalde arbeitende DEFA-Dokumentarist Jürgen Böttcher ist selbst kein Exponent der künstlerischen Subkultur. Er übt dennoch einen kaum zu überschätzenden Einfluß auf diese aus. Anhand seiner Werkbiographie lassen sich zudem sehr deutlich die Widersprüche ausmachen, denen sich ein mehrfach begabter Künstler in der realsozialistischen Kulturbürokratie ausgesetzt sieht. 1931 in Frankenberg bei Chemnitz geboren, in der Oberlausitz aufgewachsen, verschlägt es den jungen Mann nach Kriegsende nach Dresden. Das Zerstörungsausmaß der sächsischen Metropole gräbt sich tief in die Psyche Böttchers ein, hinterläßt seine Spuren im späteren künstlerischen Werk. Er studiert von 1949 bis 1953 an der Dresdner Kunsthochschule Malerei, arbeitet danach als freischaffender Künstler und als Lehrer an der Volkshochschule. In dieser Zeit bildet sich der Kern eines Freundeskreises, dem neben den Malern Peter Makolies, Peter Herrmann und Peter Graf auch Ralf Winkler alias A. R. Penck angehören. Zwei Jahre nach Erhalt seines Malereidiploms beginnt Böttcher 1955 ein Regiestudium an der *Deutschen Hochschule für Filmkunst* in Potsdam-Babelsberg, das er 1960 mit dem Film *Notwendige Lehrjahre* abschließt. Obwohl diese Dokumentation über die erfolgreiche Resozialisierung von jugendlichen Delinquenten der Ideologie von Partei und Regierung entspricht, setzen Böttchers politische Schwierigkeiten bereits vorher ein. Sein erster Übungsfilm *Der Junge mit der Lampe* (1957) wird formal inkriminiert und später sogar vernichtet. Mit dem Auftrags-

film *Dresden – wenige Jahre danach* (1958) gewinnt er zwischenzeitlich das politische Vertrauen zurück. Das Propagandastück über den sozialistischen Neuaufbau erlebt vor örtlicher Politprominenz und hunderten »organisierten« Zuschauern eine feierliche Open-Air-Aufführung. Doch bereits ein Jahr nach seinem Studienabschluß bekommt er erneute Schwierigkeiten – sie wurzeln in der filmischen Reflexion seiner Dresdner Jahre als Maler und Zeichenlehrer.

Böttchers erster Film nach Abschluß der Filmhochschule mündet in ein Desaster: *Drei von vielen* (1961) wird umgehend verboten und bleibt dies praktisch bis 1990. Dabei mutet die Arbeit zunächst wie eine artige Umsetzung des im April 1959 ausgerufenen »Bitterfelder Weges« an. Drei Arbeiter-Maler aus Dresden werden vorgestellt, die sich neben ihrer verantwortungsvollen Tätigkeit im Produktionsprozeß auch hin und wieder an die Staffelei stellen (O-Ton: »Sie wollen keine großen Künstler sein ...«). Doch das Mißtrauen der Funktionäre ist stärker und – wenn man so will – nicht einmal unberechtigt. Denn bei den Porträtierten handelt es sich um die erwähnten Künstlerfreunde aus Dresden. Auch Ralf Winkler kommt vor, Böttchers »genialer Ersatz-Bruder« (Spiegel), der bereits den Argwohn der Zensoren geweckt hat und vergeblich um eine Akzeptanz im Kulturbetrieb nachsucht. Im Film wird er als geistiger und künstlerischer Mittelpunkt der Gruppe gezeigt. *Drei von vielen* pendelt einerseits zwischen den damals üblichen dokumentarischen Konventionen (Sprecher: Manfred Krug), nimmt andererseits mutige Anleihen bei Trends der filmischen Moderne von Nouvelle Vague bis Cinema Vérité. Böttcher fährt immer dann zu Hochleistungen auf, wenn er sich aufs filmische Beobachten konzentriert; so auch in diesem Film. Neben den Aufnahmen aus den Ateliers und Wohnungen der Künstler sind jene semidokumentarischen Szenen am Ende des Films die schönsten, in denen der Filmemacher einen zwischen morbiden Häusern aufgebauten Rummelplatz zeigt und einen der Freunde in das Getümmel schickt.

Trotz der traumatischen Erfahrungen mit Zensur und Verbot wagt es Jürgen Böttcher 1965 noch einmal, seinem Kollegen A. R. Penck eine kleine Hommage zu widmen. In *Jahrgang 45*, seinem ersten und letzten Spielfilm, besetzt er ihn als Kleindarsteller. Kurz vor Ende des Films kehrt der nach Unabhängigkeit strebende Held (Rolf Römer) zu seiner Frau zurück, sucht sie auf ihrer Arbeitsstelle, einer Entbindungsklinik, auf. Als nervös wartender, werdender Vater ist Penck kurz zu sehen. Auch *Jahrgang 45* wird verboten – dies jedoch nicht wegen dieser versteckten Würdigung eines in Ungnade gefallenen Kollegen, sondern weil Böttchers Spielfilmdebüt zu jenen Produktionen gehört, die im Rahmen des unter der Ägide Erich Honeckers stehenden, berühmterbüchtigten II. Plenums des ZK der SED (»Kahlschlag-Plenum«) im Herbst 1965 als konterrevolutionär eingestuft werden.

Ironie der Geschichte, daß Jürgen Böttcher zwar als Filmemacher wieder Fuß fassen und bis 1989 mehr als dreißig offizielle Dokumentationen fertigstellen kann, als Maler jedoch nach seinem Ausschluß aus dem Verband Bildender Künstler (VBK) faktisch mit Berufsverbot belegt bleibt. Böttcher schwankt nach eigener Aussage in der DDR zwischen »Parteiausschluß und Nationalpreis«. Seine Freundschaft mit Penck bleibt trotz unterschiedlicher Lebensdispositionen eine Konstante, die Anfang der 90er Jahre in einer kollektiven Malaktion zur ganz privaten deutsch-deutschen Wiedervereinigung kulminiert und von Heiner Sylvester filmisch dokumentiert wird (*Das Gemeinschaftsbild*).



Ralf Winkler / A. R. Penck in *Terror in Dresden*, 1978

A. R. Penck

Fungiert Böttcher / Strawalde für die unabhängige Filmszene als Lehrer und Inspirator, so findet sich in Winkler / Penck ihre wegweisende Persönlichkeit. Das Œuvre Pencks gestaltet sich als viel zu komplex, um hier auch nur andeutungsweise umrissen zu werden. In dem genuinen Dresdner (* 1939) verkörpert sich so etwas wie ein sächsisches »Kraftgenie« (Goethe). Der seit 1969 unter dem Pseudonym A. R. Penck firmierende Künstler interessiert sich für Mathematik und Kybernetik, verfaßt theoretische und literarische Schriften, musiziert, zeichnet, malt, stellt Skulpturen her. In der DDR wird ihm ein professioneller Status nicht zuerkannt, obwohl der Künstler sich ab 1966 um eine Mitgliedschaft im VBK bemüht. Von 1970 bis zu seiner unvermeidlichen Ausreise in den Westen im Jahr 1980 bleibt Penck von Ausstellungs- und Verkaufsverbot belegt. Diametral dazu steigt die Kurve seiner Bekanntheit im Westen, spätestens, nachdem er bereits ab 1965 von dem instinktsicheren bundesdeutschen Galeristen Michael Werner vertreten wird, der ihm seine gesamte Monatsproduktion jeweils zu einem Pauschalpreis abkauft und ihn 1972 erfolgreich als Teilnehmer der *documenta 5* lanciert. Mittels seiner (»schwarz«) verdienten, günstig in Ost-Mark umgetauschten D-Mark kann Penck in der DDR nicht nur seine sozialen Nöte beenden, er unterstützt auch eine ganze Reihe von Dresdner Künstler-Kollegen, so die Maler Helge Leiberg und Michael Freudenberg oder die Musiker der *Dresdner Musikbrigade* um Lothar Fiedler und Hans-Joachim Noack. Daneben gründet Penck 1971 die Künstlergruppe *Lücke-Frequentor*.

In diesem Umfeld, meist in Zusammenarbeit mit dem Maler Wolfgang Opitz, entstehen bis 1979 sechzehn kurze und mittellange Filme, von denen heute nur noch drei erhalten sind. A. R. Penck ist der erste Exponent der unabhängigen Kunstszene Ostdeutschlands, der sich des vernachlässigten Mediums annimmt. Er zeigt die Filme im privaten Raum seines Ateliers, musiziert mit Freunden dazu oder benutzt sie als Hintergrundprojektion für Performances. Dank seiner schöpferischen und kommunikativen Umtrieblichkeit findet diese Methode bald Nachahmer.

Von den drei überlieferten Super-8-Filmen gibt A. R. Penck nur *Terror in Dresden* (1978) für öffentliche Vorführungen frei; 1996 zeigt er ihn im Potsdamer Filmmuseum erstmalig in einem offiziellen Kino, begleitet ihn persönlich an der historischen Stummfilmorgel. Im anschließenden Publikumsgespräch bezeichnet er den 20minütigen Streifen als seinen Abschiedsfilm von der Geburtsstadt. Seine berühmten Strichmännchen und die für seine Bilder so typischen, signetartigen Muster wird man in *Terror in Dresden* vergeblich suchen. Es gibt keinerlei abgefilmte oder animierte Malerei in diesem Film. Vielmehr handelt es sich um eine Art Tagebuchfilm, um eine melancholische Beobachtungsstudie, die den Stillstand der Zeit im abgeschotteten Land ebenso einfängt wie sie den bevorstehenden Umzug in den Westen Deutschlands anzudeuten scheint. Opitz und Penck filmen sich gegenseitig beim Gang durch die Stadt, beim Warten in einem Café. Menschen stehen an Haltestellen, hasten scharenweise über Kreuzungen. Penck kauft im »Inter-shop« eine Packung Waschmittel, sitzt skizzierend auf einer Parkbank, klettert auf die Trümmer der Frauenkirche. Auffallend an *Terror in Dresden* bleibt seine im Gegensatz zu vielen anderen Filmen der ostdeutschen Undergroundszene stehende deutliche politische Aussage. 1978 ist das Jahr des ersten Weltraumflugs durch einen Deutschen, des aus dem Erzgebirge stammenden DDR-Bürgers Siegmund Jähn. Ein Jahr später wird sich die DDR-Gründung zum dreißigsten Mal jähren. Die Innenstadt hängt voller Propaganda für diese Ereignisse. Penck und Opitz nehmen die Transparente und Parolen auf, kontrastieren ihr hohles Pathos mit der Tristesse des vorgefundenen Alltags. Parallel dazu verschneiden sie Aufnahmen der realsozialistischen Bausünden auf der Prager Straße mit solchen des allgegenwärtigen Verfalls der Altbausubstanz. Durch diese polemische Montage und die deutliche Selbstdarstellung als Außenseiter stellen sie eine höchstmögliche Distanz zwischen ihrem künstlerischen Doppel-Ego und der vorgefundenen Realität her. Der im Titel formulierte Terror kommt von innen, kann offenbar nur durch den schmerzlichen Exodus überwunden werden.

Helge Leiberg

Der 1954 in Dresden geborene Helge Leiberg studiert nach seiner Ausbildung zum Retuscheur an der Kunsthochschule seiner Heimatstadt bei Professor Kettner Malerei, schließt das Studium 1978 mit einem Diplom ab. Spätestens 1979 stößt er als improvisierender Trompeter zu A. R. Penck und dessen multimedial tätigem Freundeskreis, der sich unter dem Namen »O. T.« hin und wieder zu einer losen, musizierenden Formation zusammenfindet. Interessant im Falle Leibergs ist der Umstand, daß der Künstler bereits vor seiner Beschäftigung mit eigenen Schmalfilm-Projekten im DEFA-Trickfilmstudio Erfahrungen mit professionellen 35-mm-Produktionen gesammelt hat. Heinz Wittig fungiert dabei als eine Art Mentor gegenüber dem viel jüngeren Kollegen. Als Wittig sich 1978 auf eine Urlaubsreise begibt, überläßt er Leiberg die Schlüssel seines

Ferne Gegenden
von Helge Leiberg, 1982



Studios, damit dieser sich in aller Ruhe mit der Technik vertraut machen kann. Später, im Rahmen einer von Wittig in der »Kleinen Szene« ausgerichteten Multimedia-Performance, assistiert ihm Leiberg. Die Annäherung an das offizielle Animationsfilmschaffen der DDR mündet 1982 in die gemeinsam mit Alexander Reimann ausgeführte Produktion des Kurzfilms *Fridolin der Schmetterling*, einer auf merkwürdige Weise zwischen Kinder- und Erwachsenen-Zielgruppe oszillierenden Insektenfabel. Danach zeichnet Helge Leiberg noch für zwei weitere DEFA-Trickfilme für die grafische Gestaltung verantwortlich, beide unter der Regie von Klaus Georgi. Nachdem er 1984 einen Antrag auf Entlassung aus der DDR-Staatsbürgerschaft stellt, wird ihm durch die Leitung des DEFA-Trickfilmstudios ein Hausverbot ausgesprochen. Noch im gleichen Jahr siedelt er nach Berlin-West über.

Here comes the sun wird wie *Fridolin der Schmetterling* im Jahr 1982 realisiert und erscheint wie ein subversives Gegenstück zu diesem offiziellen Auftragswerk. Die knapp zwanzigminütige Arbeit steht exemplarisch für das ästhetische Selbstverständnis der filmenden Maler allgemein und für die Handschrift Leibergs speziell. Er weist keinerlei dem Spielfilm-Genre vergleichbare Handlung auf. Dieser Film stellt vielmehr eine Art formaler Laborversuch dar, verkörpert ein in seiner Entdeckerfreude fast kindlich anmutendes Spiel mit den Möglichkeiten dieses nicht einmal einen Zentimeter breiten Informationsträgers namens Super-8. Um die mit seinen technischen Provisorien einhergehende Beschränkung aufzubrechen, greift der Filmmacher instinktiv zu einem wirksamen Kunstgriff: Er kompensiert die Provisorien durch vertikale Informationsverdichtung. Das heißt, er versucht gar nicht erst, eine horizontale, von erzählerischen Momenten gestützte Struktur aufzubauen. Einerseits fixiert er fast deutungsfreie Zeichen: mit Faserschreiber auf Blankfilm aufgetragene, meterlang durchlaufende Linien, Einstanzungen, schwarze Tuscheklumpen, aus denen helle Adern brechen, einzelne Kringel, angedeutete Symbole, archai-

sche Figuren gar. Andererseits finden sich sach- und subjektbezogene Aufnahmen: überbelichtete Bilder einer Freilichtbühne, mit Masken bewehrte Personen, die ein antikes Stück aufzuführen scheinen, Zeitraffer-Porträts von befreundeten Künstlern und von Helge Leiberg selbst. Im Verlauf des Films vollzieht sich eine zunehmende bildliche Konkretisierung. Dienen anfangs die konventionell belichteten Sequenzen lediglich als Folie für die direkt auf das Material vorgenommenen Eingriffe, wird zuletzt in mehr und mehr ihren dokumentarischen Wert vertraut. Schnittfläche dieser beiden Ebenen bilden im Stop-Motion-Verfahren aufgenommene grafische Arbeiten des Malers Leiberg, die in primitiver Legetechnik animiert werden.

In seinen beiden anderen Super-8-Filmen hat der Künstler auf die in *Here comes the sun* angewandten Methoden zurückgegriffen bzw. diese weiter ausgebaut. *Action situation* (1983) kombiniert Musik von Lothar Fiedler, grafische Momente Leibergs und Aufnahmen von stumm deklamierenden Dichterfreunden zu einer selten kompakten Medienscollage, die den fast fiebrigen Charakter entsprechender Live-Auftritte treffend reproduziert. *Ferne Gegenden* von 1982, steigert das in *Here comes the sun* bereits unterschwellig angelegte Klaustrophobie-Thema zu einem bisweilen fast zynisch anmutenden Patchwork aus subversiven Fernwehmotiven und staatlicherseits bereitgestellten Surrogatangeboten. Behäbige DDR-Folklore wird mit Afrika- und Südseeexotik verschnitten (wie sie bereits von den sächsischen Brücke-Vorreitern favorisiert worden war) und damit ad absurdum geführt. Sequenzen erdrückender Alltagsrealität stehen neben Gegenentwürfen individueller wie gesellschaftlicher Utopie.

Weitere Tendenzen

Als am auffälligsten von Strawalde und Penck beeinflusst zeigen sich neben Leiberg die beiden Malerinnen Christine Schlegel (* 1950 in Crossen) und Cornelia Schleime (* 1953 in Berlin). Beide studieren in Dresden Malerei, kommen dort in Kontakt mit der Alternativkultur und beginnen, sich mit Film zu beschäftigen. Ihre Handschriften fallen sehr unterschiedlich aus. Schlegel inszeniert choreografische Situationen, bewegt sich dicht an der Aktionskunst. Ihr Interesse am menschlichen Körper und seiner Bewegung führt sie mit der Palucca-Schülerin Fine Kwiatkowski zusammen (*Strukturen II*, 1987) sowie mit einer Freien Theatergruppe um Geli Leiberg (*Der TagTraum*, 1984). Gebrochen werden die dynamischen Prozesse durch strukturelle Einschübe in Form von grafischer Direktbearbeitung des Filmmaterials (*Strukturen und Film*, 1985) und durch »gestellte Bilder« (*Ein Abendmahl*, 1984). In Cornelia Schleimes filmischen Arbeiten sind performative Momente weniger evident; ihr geht es um die Schaffung von Raum-Zeit-Konstellationen, die nur ihrer eigenen Logik unterliegen. Rhythmus entsteht bereits im Drehprozeß, nicht erst bei der Montage. Bei den Dreharbeiten von *Das Puttenest* (1984) etwa versucht sie, ihre Kameraarbeit auf die Musik Eric Saties einzuschwingen, den Film quasi in der Kamera zu schneiden. Ihre Bildsprache ist dunkel und anspielungsreich, steht dem Surrealismus nahe. In *Unter weißen Tüchern* (1983) verbindet sie diese visuellen Ansätze mit einer filmischen »Entdeckung der Langsamkeit«, die dem Ideal der »versiegelten Zeit« entlehnt scheint, wie es von Andrej Tarkowski favorisiert wird.

Lutz Dammbeck (* 1948) ist künstlerisch in seiner Geburtsstadt Leipzig verwurzelt, in der er Malerei studiert und bis zu seiner Übersiedlung nach Hamburg im Jahr 1986 lebt und arbeitet.



Unter weißen Tüchern von Cornelia Schleime, 1983

Nach Dresden führen ihn aber bereits relativ früh offizielle Arbeiten für das DEFA-Studio für Trickfilme; hier entsteht 1976 unter der Mentorschaft Otto Sachers ein erster Animationsfilm namens *Der Mond*. Es folgen u. a. die bis heute überaus sehenswerten Filme *Der Schneider von Ulm* (1979) und *Einmart* (1981). Parallel dazu tariert Dammbeck die Möglichkeiten aus, völlig unabhängig Filme zu drehen. In diesem Kontext entsteht 1978 *Metamorphosen I*, eine von ihm selbst lapidar als »übermalte Zugfahrt« bezeichnete Mischung aus Trick- und Realfilm, die einige in Dresden gedrehte Szenen enthält (Kamera: Thomas Plenert).

Im Abspann von *Metamorphosen I* ist der Name von Andreas Dress (* 1943 in Berlin) zu lesen. Auch er studiert Malerei in Dresden und beginnt dort mit dem Filmemachen. Dress entzieht sich jedoch den ästhetischen Vorleistungen seiner Kollegen; wie Dammbeck bleibt er biographisch und ästhetisch ein Einzelgänger. Seine ab 1980 entstehenden Filme stellen erfolgreiche Versuche dar, die feingliedrigen Strukturen seiner Grafiken und Zeichnungen aufzugreifen und in das Medium des bewegten Bilds zu heben (*Zeichentfilm I*, 1980). Stets geht es ihm dabei um elementare Gegensätze wie die zwischen Stadt und Land oder Masse und Individuum. *Sommer in Ulenhort* (1983), sein einziger Film mit Realfilmaufnahmen, bringt dies in Form einer Autofahrt von Dresden an die Ostseeküste eindrucksvoll auf den Punkt: Großstädte werden als unwirtliche Zustände beschrieben, denen es zu entfliehen gilt. Die Ankunft an der See fällt mit der visuellen Erlösung durch die Hinwendung zur Kunst zusammen.

Einen weiteren Ausnahmefall stellt die Werkbiographie von Wolfgang Scholz dar. Ebenfalls in Dresden gebürtig (1958) und Absolvent der Kunsthochschule, setzt seine filmische Arbeit erst Ende der 80er ein. Seine Filme gehören zu den ganz wenigen explizit dokumentarischen Arbeiten, die dem cineastischen Underground Ostdeutschlands zuzurechnen sind. Er schlägt mit seinem »poetischen Realismus« eher eine Brücke zum Dokumentaristen Jürgen Böttcher als zum Maler Strawalde und seinem Schüler Penck. Scholz' Nähe zur Alternativkultur definiert sich über Inhalte, nicht über die Sprengung der Form. Porträts eines in der Arbeitswelt des 19. Jahrhunderts befangenen Kohlenträgers (*Kohlenlothar*, 1988) oder eines Kindes, das unmittelbar vor der Ausreise mit seinen Eltern in die Bundesrepublik steht (*David*, 1988), wären im Dokumentarfilmstudio nicht denkbar gewesen. Grenzgänger war Scholz auch in der Hinsicht, daß er das offizielle Amateurfilmstudio der TU Dresden für seine subversiven Dokumentationen instrumentalisierte und dadurch in der Lage war, mit 16 mm zu arbeiten und Synchronon anzulegen.

Nahtlos anzuknüpfen an die Leistungen der frühen 80er Jahre – und diese wesentlich erweiternd – scheint dagegen Via Lewandowsky mit seinen dreizehn, zwischen 1985 und 1988 entstandenen Super-8-Filmen. Lewandowsky (* 1963 in Leipzig) studiert an der Dresdner Kunsthochschule Szenenbild, lernt dort seine Kommilitonen Michael Brendel, Rainer Görß und Else Gabriel kennen, mit denen er die Künstlergruppe »Autoperforationsartisten« gründet. Er ist der Filmmacher der Gruppe, dokumentiert deren am Wiener Aktionismus angelegten Performances (*Herz Horn Haut Schrein*, 1987). Er dreht aber auch eine ganze Reihe eigenständiger Filme. Mit *Dresden I – Blühende Stadt am Strom* (1985) und *Dresden II – Advent im Bezirk* (1986) knüpft er unwissentlich an *Terror in Dresden* von Penck und Opitz an, schreibt diesen Film konsequent fort. Bei seiner bitteren Bestandsaufnahme über den baulichen Zustand Dresdens findet er teilweise die gleichen Motive (Frauenkirche, Prager Straße) und fokussiert sie in ähnlichen Perspektiven, geht aber weitaus aggressiver vor. Wo Penck Melancholie erzeugt, verströmt Lewandowsky Zynismus und Sarkasmus. Unterstützt von einem hämmernden Soundtrack und videoclipartiger Bildführung bzw. -montage, emanzipiert er sich von der vorgefundenen Situation erfolgreich. Was für Penck noch autobiographisch schmerzhaft besetzter Schauplatz ist, transformiert sich bei Lewandowsky zur Kulisse, sinkt damit aber auch ab zur »Wirklichkeit als Material« (Heiner Müller).

RALF KUKULA

Filmproduktion im Raum Dresden nach 1990

Als ich in Vorbereitung dieses Beitrags die Höhen und Tiefen für die Filmproduzenten in den letzten 15 Jahren Revue passieren ließ, vor allem anhand von Presseartikeln, Briefen und Unterlagen des Filmverbandes Sachsen, wurde mir klar, daß eine umfassende Betrachtung den Umfang einer Diplomarbeit einnehmen würde. Darum gestatte ich mir einen recht persönlichen Rückblick, mit dem Mut zur Lücke. Denn zum einen ist die Film- und Medienbranche eine sehr dynamische und damit vom einzelnen nur schwer überschaubare und zum anderen sind die Begrifflichkeiten zur Themeneingrenzung unscharf und damit subjektiv.

1981 hielt ich meinen ersten Arbeitsvertrag beim DEFA-Studio für Trickfilme in den Händen und glaubte, damit sei der weitere berufliche Weg bis zur Pensionierung klar vorgezeichnet. Nach dem Studium an der Filmhochschule in Potsdam-Babelsberg stieg ich 1987, nunmehr als Animator, wieder im Dresdner Trickfilmstudio ein. Filmprojekt folgte nahtlos auf Filmprojekt. Eine intensive und, wie sich herausstellen sollte, nur kurze Schaffensperiode, denn mit der Währungsunion kam die Kurzarbeit und wenig später die Entlassung. Damit teilte ich das Schicksal mit rund 250 weiteren Mitarbeitern des einst größten deutschen Trickfilmstudios. Wie nun weiter? Welche Perspektiven gab es für uns? Neben dem DEFA-Studio gab es ja noch vor Ort ein kleines Studio des Fernsehens mit ca. 80 Mitarbeitern, das u. a. Beiträge für die *Aktuelle Kamera* lieferte, und eine Handvoll freiberufliche Filmemacher wie Ernst Hirsch, Jörg Herrmann oder Johannes Hempel.

Mit rund drei Dutzend Mitstreitern gründete ich 1990 den Filmverband Sachsen, dem ich auch zehn Jahre vorstand. Unser hauptsächliches Bemühen am Anfang bestand in der Suche nach Wegen, das Trickfilmstudio zu erhalten. Es war eine aus heutiger Sicht skurrile Mischung aus Tatendrang und Naivität, die uns vorantrieb. Ohne Kenntnis marktwirtschaftlicher Mechanismen glaubten wir, entweder das Studio in öffentliche Strukturen überführen oder eine gemeinnützige GmbH gründen zu können. Bestärkt fühlten wir uns durch die Initiative des damaligen Ministerpräsidenten Kurt Biedenkopf bei der Treuhand, das Studio als wichtigen Teil ostdeutscher Kultur vor der Abwicklung zu bewahren.

Ende 1991 besuchte der Vorstand des Verbandes ein Existenzgründerseminar der Industrie- und Handelskammer und entwickelte einen recht detaillierten Maßnahme- bzw. Stufenplan zum Neuaufbau der Trickfilmproduktion. Während die Auflistung der benötigten Technik detailliert ausfiel, fehlten Angaben zur Akquisition von möglichen Auftraggebern oder Marketingmaßnahmen gänzlich. Das Scheitern des Projektes war vorprogrammiert. Ein kleiner Teil der ehe-

maligen DEFA-Mitarbeiter wagte den Sprung in die Selbständigkeit, ein anderer Teil verfiel in Agonie, und die übrigen versuchten ihr Glück beim 1991 gegründeten MDR, der seine Zelte auf dem Gelände des ehemaligen Trickfilmstudios aufschlug.

Nun siedeln sich Filmmemacher bzw. Produzenten vornehmlich dort an, wo Auftraggeber, also vor allem Fernsehanstalten sind. Die Ansiedlung des MDR hatte in den 90er Jahren zweifellos den wichtigsten Wachstumsimpuls auf die Dresdner Film- und Fernsehlandschaft ausgeübt. Mehrere Dutzend meist sehr kleiner Firmen lebten von der Zulieferung von Programmbeiträgen oder von Dienstleistungen wie der Vermietung von Schnittplätzen oder Kamerateams. Ein Teil dieser Firmen waren Ableger von etablierten Produzenten in den alten Bundesländern, den anderen, geringeren Teil bildeten schon zuvor ansässige Filmmemacher aus der Region.

Durch enge Kontakte zu Kollegen in den alten Bundesländern erfuhren wir frühzeitig von einer weiteren wesentlichen Existenzgrundlage für Filmproduzenten: der Filmförderung. Schon wenige Wochen nach Gründung des Filmverbandes Sachsen bemühte sich sein Vorstand um die Einrichtung einer kulturellen Filmförderung, den Aufbau eines sogenannten Filmbüros und die Schaffung eines Filmreferats beim im Aufbau begriffenen Wissenschafts- und Kunstministerium. 1992 richtete der Filmverband ein Symposium zum Thema *Film in Sachsen – Filmförderung in Sachsen* aus. Vertreter aus Hamburg, Hessen und Mecklenburg-Vorpommern gaben Starthilfe. Die kulturelle Filmförderung entwickelte sich in den ersten Jahren ihrer Existenz zu einem neben dem MDR weiteren wichtigen Impulsgeber für die Entwicklung einer zwar kleinen, aber vitalen Filmszene. Der Filmverband bezog Räume im neugegründeten *Film- und Kulturzentrum Pentacon* und baute, ebenfalls mit Fördermitteln finanziert, Produktionskapazitäten im Bereich Filmschnitt und Animationsfilm auf. Bis 1997 entwickelte sich die Förderlandschaft in Sachsen mit wachsenden Etats. Dies kam auch vielen Seiteneinsteigern zugute, die sich ihre Visitenkarte in die Welt der professionellen Film- und Fernsehproduktion erst erarbeiten mußten. Dennoch soll an dieser Stelle nicht verschwiegen werden, daß die Sphäre der Kurz- und Experimentalfilmer und die des Fernsehens (z. B. des MDR) Parallelwelten sind, die nur selten Berührungspunkte finden. Dies ist bis heute so geblieben.

Unter den Firmen im Medienbereich in Dresden gab und gibt es nur sehr wenige, die auch als Produzenten arbeiten. Zu ihnen gehören u. a. ad hoc GmbH, Artificial Illusions OHG, Balance Film GmbH, Hylas Trickfilm, Stefan Reiß Filmproduktion GmbH, Studio M, TBS Medien Film- und Fernsehproduktion, Tellux Film GmbH.

Viele Projekte werden von Filmmachern realisiert, die oftmals multifunktional arbeiten, als Autor, Regisseur, Kameramann oder Schnittmeister in einem. Im Gegensatz zu Produzenten realisieren sie in der Regel nur eigene Produktionen. Stellvertretend seien hier genannt: Heide Blum, Henrik Flemming, Norbert Göller, Norbert und Regine Hempel, Ernst und Konrad Hirsch, Bernd Kilian, Anne Mehler, Peter und Hariett Meining, Marion Rasche, Tilo Schiemenz, Volker Schmidt, Götz Walter.

Zu den »fetten Jahren« der kulturellen Filmförderung in Sachsen trug zwischen 1995 und 1997 maßgeblich die Sächsische Landesmedienanstalt bei. Mit z. T. höherem Etat als bei der Förderung des Sächsischen Staatsministeriums für Wissenschaft und Kunst unterstützte sie vornehmlich dokumentarische Fernsehformate, aber auch Spielfilmproduktionen und Animationsfilme.



Filmentsorgung im DEFA-Trickfilmstudio 1992

Nach 1997 setzte allerdings eine stark rückläufige Entwicklung der Filmfördererats ein, die ihren Tiefpunkt 2003 mit der Einstellung der Förderung von Filmproduktionen erreichte. Bereits Mitte der neunziger Jahre forderte der Filmverband unter anderem, daß es neben der Projektförderung künftig auch die Möglichkeit einer Strukturförderung geben solle, also direkte projektunabhängige Unterstützung der Produzenten und Investition in Technik und Ausbildung. Die damit angestrebte Stärkung einheimischer Filmfirmen hätte den Produktionsstandort Sachsen erheblich aufwerten können. Dabei ging es nicht um die Erzielung von Vor-, sondern um die Kompensierung deutlicher Wettbewerbsnachteile.

Außerdem sollten im Rahmen der Mittelstandsförderung Firmen und freiberuflich Tätige der Film- und Medienbranche die Möglichkeit der Unterstützung bei Existenzgründungen und der dauerhaften Beschäftigung von Fachkräften erhalten. Da besonders im künstlerischen Bereich der Film- und Fernsehproduktion Freiberufler und Kleinstfirmen (sogenannte »Rucksackproduzenten«) tätig sind, käme der Unterstützung von Vereinen und Verbänden eine besondere Bedeutung zu.

Statt des »Gießkannenprinzips«, also der Verteilung der Mittel auf möglichst viele und möglichst immer andere Filmmacher, sollte das (bereits von der FFA – der Filmförderung des Bundeswirtschaftsministeriums – praktizierte) Referenzfilmprinzip angewandt werden, das beim Erfolg eines Filmes Anschlußförderung vorsieht. Gemessen an der öffentlichen Wirksamkeit und der Finanzausstattung anderer Kulturbereiche empfahl der Filmverband besonders im Bereich der Filmauswertung (Kino, Fernsehen, DVD) eine Erhöhung der zur Verfügung gestellten Mittel.



Szene aus dem Kinderzeichentrickfilm *Die Rückeroberung*, 1995

Zudem empfahl der Verband, ausgehend von den bereits laufenden Aktivitäten des DIAF (Deutsches Institut für Animationsfilm), die Einrichtung eines sächsischen Filmarchivs. Die im Lande produzierten Filme sollten als ein Teil unseres kulturellen Erbes auch den folgenden Generationen erhalten werden.

Sachsen hat, nicht zuletzt wegen seiner geografischen Lage, lang zurückreichende Verbindungen zu seinen östlichen Nachbarn. Das ehemalige Trickfilm-

studio realisierte eine große Anzahl an Koproduktionen, die das spezifische Bild des ostdeutschen Animationsfilmes mitprägten. Über den Verband bemühten wir uns darum, daß im Rahmen der kulturellen Beziehungen zu unseren Nachbarländern, insbesondere Polen und Tschechien, der Filmbereich stärker einbezogen wird.

Die genannten Punkte bewegten uns Filmschaffende schon Mitte der 90er Jahre und beschäftigen uns heute noch. Denn auch die 1998 gegründete Mitteldeutsche Medienförderung bewirkte keine Verbesserung in struktureller Hinsicht in Dresden. Bis heute ist die Zahl der Produzenten überschaubar, finden kaum Synergieeffekte statt. Wer eine mittlere bis größere Filmproduktion durchführen will, muß sich den Großteil der Mitarbeiter oder Technik in anderen Bundesländern besorgen.

1998 verzeichnete die CDU auf ihrem Kreisparteitag immerhin 30 Firmen und 60 Freiberufler im Film- und Fernsbereich in Dresden. Eine Bewertung dieser Zahlen unterblieb. Die bestehenden Probleme der Filmproduktion wurden nicht wahrgenommen. In einem offenen Brief des Filmverbandes Sachsen an den Sächsischen Staatsminister für Wissenschaft und Kunst und an den Direktor der Sächsischen Landesanstalt für privaten Rundfunk und neue Medien (SLM) forderte der Verband unter dem Motto »Imagepflege und Standortwerbung« die Schaffung von Präsentationsmöglichkeiten sächsischer Filmproduktionen. Die Resultate der kulturellen Filmförderung in Sachsen können sich nämlich durchaus sehen lassen – etwa 180 Produktionen wurden bis heute gefördert. Doch wer weiß bisher in der Öffentlichkeit darum? Wer Sachsens kulturelle Vielfalt in audiovisueller Hinsicht zeitgemäß abbilden will, muß also ins »Netz der Netze«. Der Aufbau einer sächsischen »Film-Datenbank« (Präsentation von Produktionen, Autoren, Filmfachleuten usw.) ist abgeschlossen und wird seit Juni 2005 im Internet und als CD angeboten.

Als Dauersorgenkind wurde die Nachwuchsförderung schon benannt. Die neu aufgelegte kommerzielle Filmförderung (MDM) würde der Medienlandschaft in Sachsen sicher wertvolle Impulse geben. Doch daneben bleibt die Förderung junger und unbekannter Talente unverzichtbar. Gerade der experimentelle und kurze Film und neue, grenzüberschreitende audiovi-

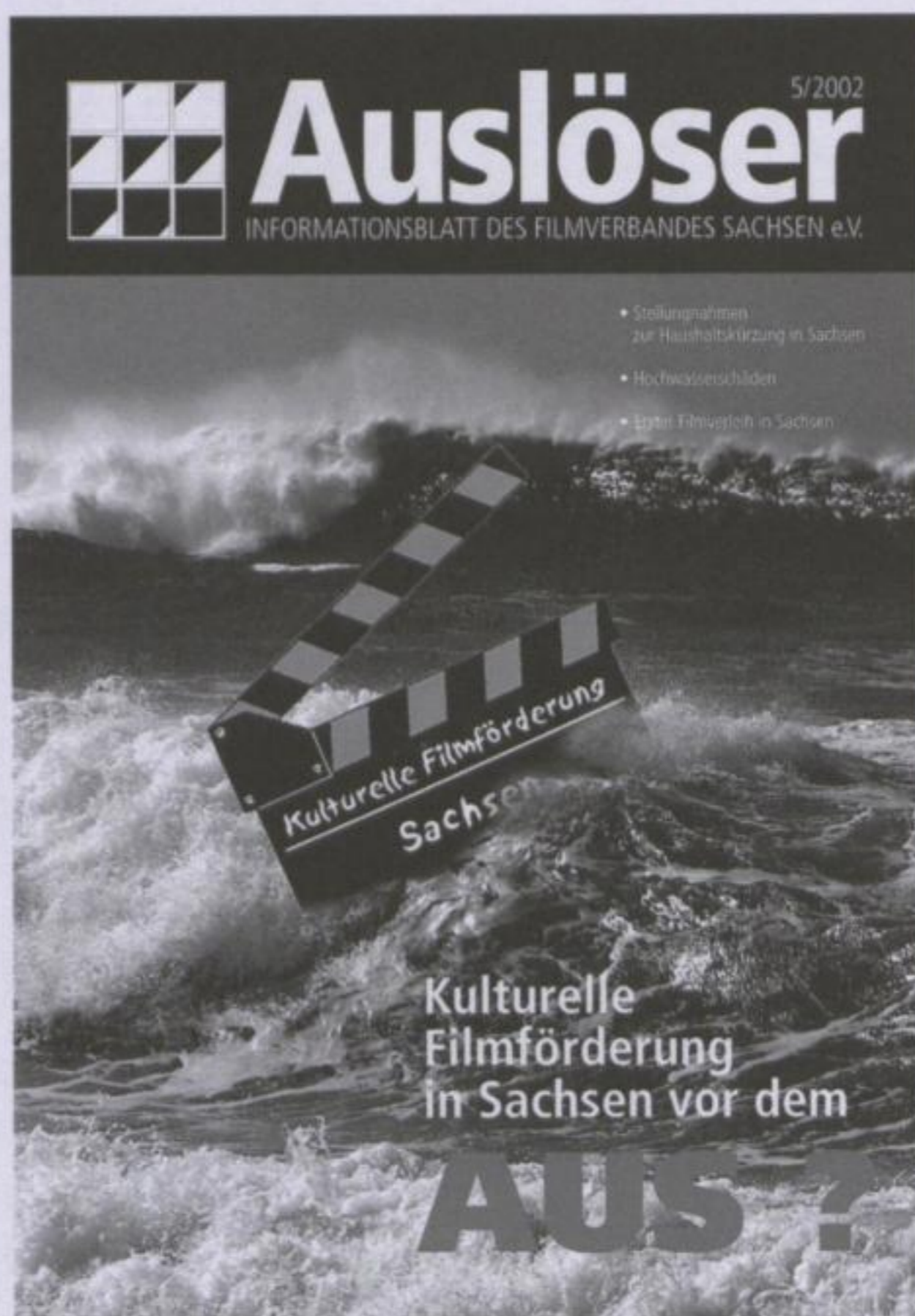


Filmaufnahmen für *Die Befreiung des Körpers*, 2001

suelle Projekte sind eine Domäne der kulturellen Filmförderung und bilden damit einen wichtigen Humus für eine wirtschaftlich erfolgreiche Film- und Medienbranche.

All diese und ähnliche Vorstöße haben leider nicht verhindern können, daß die staatliche Förderung von Jahr zu Jahr reduziert wurde. Es gab aber auch einen weiteren, wenn nicht gar gewichtigeren Grund, daß die Filmproduktionslandschaft in Dresden immer kleiner wurde. Aufgrund des Rundfunkstaatsvertrages baute der MDR seinen Sitz in Leipzig auf und zog sich schrittweise aus Dresden zurück. 2000 war der Umzug beendet und viele der ehemals Dresdner Programmzulieferer und Dienstleister hatten sich eine neue Bleibe in Leipzig gesucht. Wer bei der Auftragsvergabe durch den MDR nicht übersehen werden wollte, sah zum Ortswechsel keine Alternative.

Nun könnte man meinen, mit dem Wegzug des wichtigsten Auftraggebers MDR nach Leipzig (es gibt zwar noch das Landesfunkhaus Sachsen in Dresden, allerdings ist das Auftragsvolumen, von dem freie Produzenten existieren könnten, vernachlässigbar) und dem sukzessiven Wegfall der kulturellen Förderung vor Ort wären die in Dresden verbliebenen Filmemacher genug gebeutelt. Aber da ist noch das Problem des umfangreichen Outsourcings beim MDR. Viele Vertreter der Politik werden nicht müde, dieses Ausgründen von Tochterfirmen als eine Belebung des Marktes anzupreisen. Die ohnehin nur schwach entwickelte mitteldeutsche Pro-



Titelbild *Auslöser*, Heft 5/2002

private Firmen können diese jedoch weder das notwendige Knowhow noch Kapital ansammeln, so daß bis heute keine kräftige Produzentenstruktur vor Ort wachsen konnte – ein Teufelskreis. Tendenziell wird mit diesem Konzentrationsprozeß auch Meinungsvielfalt immer stärker beschnitten und damit die Kulturlandschaft ein Stück ärmer.

Trotz dieser schwierigen Marktsituation ist es vielen unabhängigen Produzenten aus Dresden gelungen, mit den verschiedensten respektablen Produktionen weltweit auf Festivals Preise zu holen, internationale Koproduktionen zu realisieren, künstlerischen Nachwuchs auszubilden oder schlichtweg zu überleben, was ja schon eine Leistung an sich darstellt. Eine Reihe von Filmbeispielen, die das belegen, findet sich am Ende dieses Beitrages.

Die wichtigste Fähigkeit des Film- und Fernsehproduzenten ist jedoch, sich permanent neuen Anforderungen zu stellen – auf künstlerischem, juristischem, betriebswirtschaftlichem oder auch sozialem Gebiet. Eine völlig neue Herausforderung stellt der flächendeckende Rückzug der Banken aus der Finanzierung der Medienbranche dar, und das, obwohl dieser Sektor deutlich über dem Trend des Wirtschaftswachstums in Deutschland liegt. Problematisch wirkt sich diese

duzentenbranche wird dadurch nur um so stärker in die Zange genommen. Denn all diese Töchter liefern nicht nur ihrem MDR zu, sondern decken längst das traditionelle Feld der privaten Film- und Fernsehwirtschaft mit ab: Von TV-, Kino- und Videoproduktionen über Tonsynchronisationen und Projektentwicklungen bis hin zu Software- und Serviceleistungen sowie dem Lizenz- und Rechtehandel. Die vielbeschworene Schaffung von Arbeitsplätzen durch Outsourcing erweist sich als Milchmädchenrechnung, denn im gleichen Zuge verschwinden Arbeitsplätze bei freien Produzenten – denn der Markt ist nicht unendlich dehnbar.

Zudem können Tochterfirmen Leistungen am Markt günstiger anbieten, weil sie ehemals gebührenfinanzierte Technik nutzen und nicht unter dem Refinanzierungsdruck freier Firmen stehen. Und schließlich vergibt der MDR natürlich zuerst Aufträge an seine Töchter. Ohne kontinuierliche Aufträge an kleinere,

aktuelle Entwicklung besonders auf kleine und mittlere Filmproduzenten aus, die kaum noch Kredite oder Bürgschaften zur Finanzierung ihrer Filme bekommen. Letztlich ist die Politik der Banken nichts anderes als Strukturpolitik, die nicht nur einen wichtigen Teil des Marktes, sondern auch unsere Kultur bedroht. Die vielbeschworene Vielfalt an Meinungen, künstlerischen Ausdrucksformen und Projekten droht damit verlorenzugehen.

Hält man die Angaben des aktuellen Branchentelefonbuches für glaubwürdig und repräsentativ, so gibt es in Dresden gegenwärtig rund zwei Dutzend Firmen im Bereich der Film- und Videoproduktion. Ein inhaltlicher Schwerpunkt, wie es dereinst der Animationsfilm war, ist nicht mehr auszumachen. Die Tätigkeitsfelder reichen heute vom Dokumentar-, Spiel- und Animationsfilm bis hin zum Industrie- und Werbefilm, zu Magazin- und Nachrichtenbeiträgen für die verschiedensten Sendeanstalten oder Multimediaprojekten. Die Filmproduzenten und Dienstleistungsfirmen werden in Dresden auch künftig ein wichtiger Baustein der Kulturszene sein.

Folgende Auflistung ist eine kleine und durchaus subjektive Auswahl aus den Dresdner Filmproduktionen der letzten zwölf Jahre, die mit einer Förderung des SMWK oder der SLM entstanden, denn vor allem diese Filme werden – wenn überhaupt – als ein Teil Dresdner Kulturschaffens wahrgenommen. Diese Zusammenstellung soll stellvertretend und ohne Werturteil vor allem die thematische Vielfalt der Dresdner Filmszene dokumentieren, die mit (wie schon genannt) ca. 180 eigenständigen Produktionen einen respektablen Beitrag zum kulturellen Selbstverständnis der Region erbracht hat. Genannt werde Titel, Genre, Regie, Produktionsjahr (A: Animationsfilm, D: Dokumentarfilm, E: Experimentalfilm, S: Spielfilm).

Noah (A, Olaf Ulbricht, 1993)

Noah erhält einen Job, die Tiere vor der Sintflut zu retten. Und er scheint seinen Job gut zu machen, wäre da nicht sein unstillbarer Hunger.

Die Schuld (A, Barbara Atanassow, 1993)

In einer unwirtlichen Umwelt haben die Erwachsenen längst resigniert. Die Kinder jedoch haben sich ihre Träume erhalten. Die Erwachsenen nehmen sie den Kindern. Diese befreien aber ihre Träume und verlassen ihre Eltern.

Tigerlilli (D, Tilo Schiemenz, 1993)

Frau Westhof war eine anstrengende Person, mit der Originalität einer Hexe. Aber wer weiß von ihrer Elfenzeit? Was weiß man überhaupt von einem Menschen wie ihr? Ein Mensch, der bald vergessen sein wird, da er es im Leben zu nichts gebracht hat?

Am Anfang war (A, Lutz Stützner, 1993)

Gott schöpft die Welt. Aber eine Vision läßt ihn zum Selbstnutzer dieser Welt werden.

Das Geständnis der Marga Koch (D, Heide Blum, 1996)

Der Film ist nicht Dokumentation historischer Ereignisse, sondern reflektierender Einblick in Sein und Seele einer Frau und siebenfachen Mutter von 1920 bis heute. Der Umbruch 1989 wird auch eine Wende ihres Lebens.

Maler Dichter Kokoschka (D, Heidrun Sünderhauf, 1996)

Die Filmdokumentation umkreist auf verschiedenen Bahnen Persönlichkeit und Wirken des österreichischen Künstlers in seiner Zeit. Ohne Anspruch auf eine lückenlose Darstellung spürt der Film besonders im Gespräch mit Olda Kokoschka in Villeneuve biographische Momente auf, unternimmt den Versuch einer differenzierten Charakterzeichnung.

Commercialisable (A, Marion Rasche, 1996)

Kindheit in einer kleinen Stadt. Ein Großvater, der alles aufhebt und seine Erinnerungen in Photos und Briefen festhält. Der Großvater, die große Bezugsperson. Die geheimnisvolle Welt der Keller und Böden. Eine Filmcollage aus Animation, Spiel und Dokumentation.

Der Tod 13 (A, Hernando Leon, 1997)

Die Vorangegangenen haben ihre Aufgabe erfüllt, einer immer schlimmer als der andere. Er kann das nicht. Armer Tod Dreizehn! »Ich werde ihn von seinem Stolz befreien, ihn für immer vergessen und einen schaffen, der nur seine Pflicht tut.«

Abschied vom alten Dresden (D, Ralf Kukula, 1997)

Von den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg wurde unter den deutschen Städten Dresden mit am schwersten getroffen. Dieser Umstand ist allgemein bekannt. Bislang jedoch kaum beachtet wurde die Zeit des Wiederaufbaus der 50er und 60er Jahre mit ihren Hoffnungen und Irrungen ...

Hans Erlwein – Architekt der einfühlsamen Moderne (D, Norbert Göller, 1997)

Im Mittelpunkt des Filmes steht das Leben und Werk des bayrischen Architekten Hans Jakob Erlwein, der zu den großen Reformarchitekten der Wende zum 20. Jahrhundert in Deutschland gehört.

Die Juden sind weg (D, Ernst Hirsch, Ulrich Teschner, 1997)

Ausgangspunkt für diesen Film mit den letzten Dresdner Juden bildet ein kleiner stummer Dokumentarfilm von ca. 20 min., den der Dresdner Fotograf Erich Höhne 1942 im Auftrage von Zeiss IKON Dresden im Lager Dresden-Hellerberge gedreht hat. Im März 1943 werden alle 297 Lagerinsassen nach Auschwitz deportiert, nur 11 überleben.

Wie die Schnecken Hochzeit hielten (A, Rolf Hofmann, 1998)

Zwischen großen grünen Klettenblättern sitzt eine Spinne bei ihrer Lieblingsbeschäftigung, sie liest Märchen. Da wird sie durch eine kleine ungezogene Raupe gestört. Weil sie überhaupt keine Raupen mag, will sie dieser, damit sie in Zukunft von ihrem Spinnennetz fernbleibt, einen Schreck einjagen.

Der Überzeugungstäter – Porträt Alfred Hrdlicka (D, Heidrun Sünderhauf, 1998)

Alfred Hrdlicka, 1928 in Wien geboren, Bildhauer, Maler, Autor, gilt als Phänomen in der europäischen Kulturszene der Gegenwart. Er versteht sich und handelt als politischer Künstler, als Polemiker, der »unerhörte Kunst, nicht Kunstbetriebskunst« schaffen will.

Das erste Mal (A, Maja Nagel, 1998)

Der Animationsfilm erzählt die Ursprungsgeschichte der Welt als die der Suche nach einer gültigen bildnerischen Form. Wenn diese in Bewegung gerät, ihre Figuren wachsen und sich ver-

wandeln, verschwimmen die herkömmlichen Grenzen zwischen Künstlerzeichnung und klassischem Animationsfilm.

Das Grüne Gewölbe zu Dresden (D, Ernst Hirsch, 1998)

Wie kein anderes Museum in Dresden ist das Grüne Gewölbe von der Persönlichkeit August des Starken geprägt. Durch das Objektiv der Kamera treten die Kostbarkeiten in einer Weise vor das Auge des Betrachters, wie sie früher nur der kurfürstlich-königliche Besitzer selbst sehen konnte.

Der Baum ist tot – es lebe der Wald! (D, Thomas Eichberg, 1998)

Die Geschichte des Waldes wird erzählt und die seiner Erhaltung, Rekultivierung am Beispiel Sachsens. Besonderer Schwerpunkt ist das schwierige Erbe von Tagebau-, Industrie- und Umweltsünden an der Grenze zu Tschechien und Polen.

Unter Wolfsmenschen – Unterwegs zu Curt Siodmak (D, Ralf Kukula, 1998)

Curt Siodmak, 1902 in Dresden geboren, ist bekannt geworden als Drehbuchautor für unzählige Filme in Hollywood, meist im Science-fiction-Bereich. Seine Lebensgeschichte berührt nahezu ein Jahrhundert Kulturgeschichte.

Mori Ogai – Ein junger Japaner im Deutschland Bismarcks (D, Thomas Claus, 1998)

Die Dokumentation folgt den Spuren des japanischen Arztes, Schriftstellers und Übersetzers. Ogai studierte Hygiene und Militärsanitätswesen in Deutschland. Er zählt bis heute zu den bedeutendsten Intellektuellen seines Landes. Wichtige Werke entstanden im Dialog mit deutscher Literatur und europäischer Geisteswelt.

Abenteuer mit Fix und Fax (A, Ralf Kukula / Udo Lemke, 1999)

Fix und Fax waren die Helden einer der beliebtesten Comicreihen in der DDR. Der Pilotfilm zur geplanten Serie zeigt die Abenteuer der beiden Mäuse, die sich aus ihren ersten Flugversuchen ergeben.

Das Schloß des merkwürdigen Kammerherrn (E, Ulrich Lindner, 1999)

Berichtet wird von einem fast 300 Jahre alten bedeutenden sächsischen Barockschloß. Durch den Lauf der Geschichte ist es nach Polen gelangt. Das Schloß, vom Krieg verschont, verfällt seither von Jahr zu Jahr. Es gehörte keinem König, sondern seinem Kammerherrn. Beide, Gebäude und Besitzer, umgeben bis heute ein Geheimnis.

Rambling my way (D, Günther Eiselt, 2000)

Mit Hansgeorg Werner porträtiert Eiselt einen 67jährigen Musiker, einen Junggebliebenen. Als gelernter Steinmetz und studierter Architekt suchte er von Jugend an einen Ausgleich im Jazz. Er ist heute der Senior der »Elb-Meadow-Ramblers«.

Obscuratio (S, Robert Zimmermann, 2000)

In einer homogenen, geschlossenen, surrealen Gesellschaft verliebt sich ein sensibler, kleiner Mann in eine »unterkühlte« Frau. Er wird für sie erst »bemerkenswert«, als er durch einen Zufall für wenige Augenblicke zum gefeierten Helden wird.

Fenster zum Paradies – Porträt Gottfried Reinhardt (D, Anne Mehler, 2000)

Vorgestellt wird der Maler, Puppenspieler und Diakon der russisch-orthodoxen Kirche Gottfried Reinhardt.

Fluchtpunkt Sao Paulo (D, Georg Kretzschmann, 2000)

Der Film – gedreht in Dresden, Sao Paulo und Rio de Janeiro – folgt den Spuren des 1918 geborenen Gerard Arnolds vor dem Hintergrund von Geschichte und Tradition seiner Familie, die in den ersten 30 Jahren des 20. Jahrhunderts das Leben in Dresden entscheidend mitgeprägt hat.

Das schöne Fräulein aus Wachs (D, Marion Rasche, 2001)

Eine Frau entdeckt in einem Trödeladen in Brüssel eine Skulptur, die ihr gefällt – eine Tänzerin aus Wachs. Ihr Name ist vermerkt und auch die Signatur des Skulpteurs ist vorhanden. Irgendwann begibt sie sich auf eine große Reise, um etwas über die unbekannte Tänzerin und den Skulpteur zu erfahren.

Daphnis und Cloë an der Elbe (S, Tilo Schiemenz, 2001)

Auf der Suche nach seiner Geliebten irrt der Hirtenjunge Daphnis durch Dresden. Er findet sie und sich wieder – als Musicalstar eines kleinen Varietes.

Altpieschen (D, Bernd Kilian, 2001)

Eine experimentell-dokumentarische Betrachtung des ehemaligen Städtischen Obdachlosenasyls von Hans Erlwein.

Die Befreiung des Körpers (D, Norbert Göller, 2001)

Die Dokumentation begibt sich auf Spurensuche nach der Rhythmischen Gymnastik, einer faszinierenden, heute noch wirkungsmächtigen Methode zur Ausbildung von Musikern und Tänzern. Von Hellerau bei Dresden geht der Weg in die Welt. Im Mittelpunkt des Filmes steht die 101 Jahre alte Edith Neaf aus Genf.

Ich will nicht hübsch und lieblich tanzen (D, Konrad Hirsch, Ralf Stabel, 2002)

Der Film zum 100. Geburtstag der Palucca verbindet bisher unveröffentlichtes Originalfilmmaterial mit Zeitzeugenaussagen ihrer Bewunderer, Kritiker, Schüler und Kollegen. Diese Mischung erzeugt eine neue, ungewöhnliche Sicht auf die Tänzerin, die Pädagogin, aber auch auf den Menschen: Palucca.

Der Garten des Georg Blume (D, Henrik Flemming, 2002)

Wer bin ich, woher komme ich, wohin gehe ich. Diesen Fragen, so alt wie die Menschheit selber, stellt sich auch Georg Blume. Der 1910 in Berlin geborene Übersetzer und Kulturhistoriker, vielfältig musisch begabt, lebt seit über 70 Jahren im ehemaligen königlich-sächsischen Weinberg in Dresden-Wachwitz.

 KARSTEN FRITZ

Kino heute

1991 schrieb die DNN in einem Artikel zur Programmkinoszene in Dresden: »Sei glücklich Dresden. Deine Leinwand-Branche lebt, weil da Macher sind, die sich nicht unterkriegen lassen.« Beschwörende Worte aus einer Zeit, wo das einzige Kontinuum tatsächlich der Idealismus war, in diesem Fall einiger Dresdner Filmmenthusiasten, besagter »Macher« halt. Reflektieren diese Leute aus heutiger Sicht auf ihr damaliges Tun, vermischen sich Achternbusch mit Tarkowski, Visionen mit Pragmatik und Unkenntnis des neuen Kinosystems mit Erfahrungen der eigenen ostdeutschen Filmsozialisation. 14 Jahre später lebt in Dresden eine Film- und Kinokultur, wie sie vielfältiger andernorts kaum anzutreffen ist. Daß diese Entwicklung dem Engagement von Personen und nicht von Institutionen zu verdanken ist, klang in dem Eingangszitat schon an, daß der Anteil der Stadt Dresden an dieser Entwicklung eher gering ist, soll hier zumindest Erwähnung finden.

Wie stand es um die Dresdner Kinos nach der Wende? Am Anfang hieß das Zauberwort »Joint Venture«, schnell erdacht und erhofft von der noch subventionierten und kulturell administrierten Bezirksfilmdirektion (BFD). Am Rande der Film Premiere von *Carmen on Ice* fand im Februar 1990 ein erster Kontakt zwischen der BFD und dem Produzenten des Films, Bernd Eichinger, statt. Seine Produktionsfirma Neue Constantin stand dann auch gerne als Joint-Venture-Partner zur Verfügung, ein Vertrag war unterschriftsreif und die Belegschaft sehr geneigt... Die ganze Belegschaft? Nein, da gab es ein paar Leute, die fragten nach Sozialplänen und Arbeitsplatzgarantien. Die Neue Constantin war dann schnell wieder weg und der handstreichartige Übernahmeversuch aller Dresdner Leinwände erst mal abgewendet. Von einer nun vielleicht folgenden Neustrukturierung und -profilierung des Dresdner Lichtspielwesens »aus eigener Kraft« konnte man Anfang der 90er Jahre aber keineswegs sprechen, auch wenn das Kind einen neuen Namen bekam: Aus der Bezirksfilmdirektion wurde die Dresdner Kino GmbH.

Vor dem Sprung ins kalte Wasser der Marktwirtschaft wurde die neu gegründete GmbH dann allerdings auf eigentümliche Weise von der Treuhand bewahrt. Mit der Währungsunion am 1. 7. 1990 wurden die Kinos vom Kultur- zum Wirtschaftsgut umdefiniert und als Bestandteil der Industriausschreibung offeriert. Von Filmkultur erst einmal keine Rede mehr. Die Kinotorte teilten sich 1991 die Immobilienfirma Müller und Schwert (*Stephenson-Lichtspiele, Filmtheater West*), die Ufa (*Rundkino*) und – nunmehr beim zweiten Mal erfolgreich – die Neue Constantin (*Schauburg, Faunpalast und Parklichtspiele*). Allein die *Olympia-Lichtspiele* blieben vorerst in heimischer Hand und wurden bis Mitte der 90er Jahre von Jürgen Steidte, ehemals BFD, betrieben. Übrig blieben das *Filmtheater Ost*, das *Filmtheater Reick* und das *Kino im Hauptbahnhof*. Die bekam die Treuhand nicht los – kurioserweise liegt aber gerade hier ein institutioneller Keim für eine neue Kinokultur in Dresden. Doch dazu später.

Am Beispiel des *Rundkinos* und hier speziell der Studiobühne – immerhin Dresdens älteste Filmkunstbühne – läßt sich gut nachzeichnen, mit welchen Motiven die neuen Betreiber antraten. Am 1. 4. 1991 übernahm die Ufa das *Rundkino* mitsamt der Studiobühne. Noch am selben Tag wurden trotz der großen Nachfrage Filme wie *Der Mann der Friseur* oder Fellinis *Amarcord* aus dem Programm genommen und durch *Kuck mal, wer da spricht 2* ersetzt. Mit ausbleibendem Erfolg, wie die Ufa bald einsehen mußte, doch der Wechsel von einem ambitionierten und profilierten Programmkinos zum Resteverwertungskino war vollzogen. Am Beispiel des *Rundkinos* zeigt sich auch, wie sich die im Westen der 70er Jahre erfolgte und inzwischen längst bedauerte Parzellierung der Kinopaläste in viele kleine Renditekisten nun zeitversetzt auch in den Kinotraditionshäusern der neuen Bundesländer vollzog. Fix wurden in die Kellerräume des *Rundkinos* sechs Schachtelkinos eingepaßt. Ich schaute mir 1995 in einem dieser Kellerkinos *Forrest Gump* an, leider hatte ich den Film in der Erstauswertung im großen Saal verpaßt. Besagter Kinoraum bestand aus fünf Stuhlreihen, jede Reihe ca. 30 Stühle breit, die erste Reihe 1,50 m von der Leinwand entfernt. Ich fand nur noch einen Platz in der ersten Reihe ganz rechts. Den Kopf weit im Nacken, versuchte ich aus angeschrägter Perspektive die Leinwand zu überblicken, beim Pingpong der Tischtennisszene habe ich dann kapituliert.

Immerhin bespielte die Ufa das *Rundkino* noch bis zur großen Flut 2002. Seitdem ist die Leinwand dort dunkel. Schon viel eher wurden die Lichter in den anderen »nach auswärts« verkauften Kinos ausgeschaltet. Um dieses Kapitel abzuschließen: Mit Ausnahme der *Schauburg* existiert heute keines der seinerzeit von der Treuhand verkauften Kinos mehr. Stattdessen ereilte auch Dresden nach der Wende der Multiplexboom. In Kaditz/Mickten entstand das *UCI* und im Waldschlößchenareal das *Bofimax*. Bemerkenswert ist der 1997 von dem Wiener Architekturbüro Coop Himmelb(l)au in unmittelbarer Nachbarschaft zum *Rundkino* errichtete *Kristallpalast*. Die Idee der Ufa, *Kristallpalast* und *Rundkino* als Gesamtkinokomplex zu betreiben, hätte auch einen attraktiven städtebaulichen Effekt gehabt, repräsentieren doch beide Gebäude in sehr unterschiedlicher Weise eine Idee von Kino und feiern den Kinoraum auch als architektonisches Ereignis. Die nur kurze Lebensdauer des *Bofimax* läßt inzwischen vermuten, daß der Bedarf an Multiplex gedeckt ist, in absehbarer Zeit keine neuen Kinos dieser Art in Dresden entstehen werden.

Es ist sinnvoll, im weiteren die Dresdner Film- und Kinokultur weniger institutionell als vielmehr über Initiativen und Personen zu beschreiben. Nur so läßt sich letztlich die hiesige Kinospezifik erfassen. Mit dem Filmbüro, der Filminitiative Dresden e.V. und dem Interessenverband Filmkommunikation e.V. traten Anfang der neunziger Jahre gleich drei Initiativen auf den Plan, die quasi den Grundstein für einen sehr kreativen Neustart der Dresdner Film- und Kinokultur legten.

Das Filmbüro, ein Projekt von vier Mitarbeitern der BFD, verfolgte das Ziel, die mit der Privatisierung zu erwartenden kulturellen Defizite durch eigene Aktivitäten auszugleichen. Filmkünstlerisch gab es einiges nachzuholen und vor allem vieles zu bewahren. Ideen und Projekte waren überbordend vorhanden, allein es fehlten die Kenntnisse über das neue Verleih- und Vertriebssystem. So begab sich z. B. Filmbüro-Mitarbeiter Sven Weser kurzerhand in eine Westberliner Telefonzelle, schaute unter F wie Filmverleih, wurde bei Salzgeber, Basis-Film und Co. vor-



Filmtheater Schauburg, Foto Laux 1994

stellig, dort bestens versorgt mit Informationen und Kontakten und nutzte diese ab April 1990 bei der Umprofilierung des Filmtheaters Ost, der Studiobühne im Rundkino und des Filmtheaters Reick zu Programmkinos. Umtriebig auch Frank Apel, vormals Mitarbeiter der BFD und langjähriger Leiter des *Filmklubs Marschnerstraße*. Er gründet 1990 mit dem Kino *Nickelodeon* das erste private Kino der Ex-DDR und ein Jahr später in der Friedensstraße das *Casablanca*, bald das Dresdner Kultkino schlechthin.

Um das in kommunales Eigentum überführte *Programmkinos Ost* gab es 1991 eine auch öffentlich sehr kontrovers geführte Diskussion. Neben der Nickelodeon Dresden GmbH, deren Gesellschafter das Kino bereits seit einem Jahr sowohl kulturell als auch wirtschaftlich erfolgreich betrieben, bewarb sich auch die Filminitiative Dresden e.V. um das Kino im Dresdner Osten. Letztere planten hier die Einrichtung eines kommunalen Kinos. Mit ihrem Konzept von kommunaler Filmarbeit war das Team der Filminitiative angetreten, wichtige kulturelle Aufgaben zu erfüllen, die von Programmkinos nicht getragen werden können. Die ersten Versuche, in Dresden ein Filmfest zu organisieren, sind davon beredtes Zeugnis. Der Markt für Filmkunst im weitesten Sinne konnte allerdings schon wegen der damaligen Nichtgewerblichkeit der Filminitiative nicht direkt bedient werden. Auch die für anspruchsvolle Filme notwendige Filmauswertung konnte weder ökonomisch noch kulturell in der kommunalen Film- und Kinoarbeit geleistet werden, zumal sich die Stadt hier förderpolitisch zurückhaltend verhalten hat. Kommunales Kino ist

kein Selbstläufer, sondern eine kulturelle Errungenschaft auf Zeit. Nur mit viel Mühe und ausdauerndem Engagement gelang es beispielsweise der Filminitiative, langjährig geparkte und an die Einrichtung eines kommunalen Kinos gebundene Fördermittel der Stadt Hamburg für den Umbau eines Kinosaals im städtischen Medienkulturzentrum Pentacon zu nutzen. Das hier entstandene *Kino im Dach* kann aber inzwischen auch nicht mehr als ein kommunales Kino betrachtet werden. Betrieben wird es von Bernhard Reuther, der mit einem hohen Maß an Selbstaubeutung ein überaus anspruchsvolles und ambitioniertes Programm realisiert und mittlerweile auch den ersten Dresden Filmverleih gegründet hat.

Zur Kinolandschaft Dresdens gehört auch ein Projekt, das den Ruf Dresdens als Film- und Kinostadt inzwischen weit über die Grenzen getragen hat: Das *Internationale Filmfestival für Animations- und Kurzfilm* – kurz *Filmfest Dresden* – zählt mittlerweile zu den bedeutendsten seiner Art in Europa. Die Zuschauerbeteiligung, die Aufführungen wie auch die Einreichungen aus aller Welt haben sich in den letzten sieben Jahren mehr als verdoppelt. Der Veranstalter, die Filminitiative Dresden e.V., pflegt in diesem Kontext umfangreiche nationale und internationale Kooperationsbeziehungen auch in Zusammenarbeit mit dem Filmverband Sachsen e.V. und dem Deutschen Institut für Animationsfilm e.V. Auf europäischer Ebene ist das Filmfest Dresden Gründungs- und Vorstandsmitglied der European Coordination of Film Festivals.

Gleichfalls ein Projekt der Filminitiative sind die *Filmnächte am Elbufer*. Dieses inzwischen zuschauerstärkste Film-Open-Air Deutschlands bildet in jeder Hinsicht einen Höhepunkt im kulturellen Sommerangebot Dresdens, sowohl für seine Bürger als auch für zahlreiche Touristen. Hier haben wir ein beispielgebendes Modell der Verbindung von Film- und Unterhaltungskultur, Architektur, Landschaft und unternehmerischer Initiative.

Die Geschichte der *Schauburg* ist ein Kapitel für sich, handelt es sich doch um das älteste heute in Dresden noch spielende Kino. 1927 als seinerzeit größter Dresdner Solitär-Kinobau errichtet, gilt es heute wieder als die erste Adresse für Arthouse-Kino. Vom Kinosterben nach dem Treuhandverkauf war schon die Rede. Auch die *Schauburg* war im Juni 1993 weit heruntergewirtschaftet und geschlossen worden. Dann entschlossen sich Frank Apel, Sven Weser und Dirk Hennings mit ihrer neu gegründeten Nickelodeon Dresden GmbH, dem Haus wieder Leben einzuhauchen. Aus einem Kinosaal wurden drei, die Visionsbar verschwand, stattdessen entstanden thematische Säle (Sergio Leone, Fritz Lang, Andrej Tarkowski) und Logen (Alfred Hitchcock, Stanley Kubrik, Alexis Sorbas, Paul und Paula). In der *Schauburg* wird so ziemlich alles veranstaltet, was mit Kino zu tun hat. Es gab Hitchcockfestivals, legendäre Olsenbandenabende, monatliche Plakatversteigerungen (Rumpelkammer) und den Versuch eines 24-Stunden-Programms. Die *Schauburg* ist sicher das prominenteste Dresdner Beispiel nicht nur für die Wiederbelebung einer Kinolegende, sondern vor allem dafür, daß ein unter wirtschaftlichen Bedingungen arbeitendes Kino auch mit einem sehr ambitionierten Filmprogramm existieren kann.

Jüngster Programmkinosproß ist das *Thalia* auf der Görlitzer Straße. Dieses kleine Kino versteht sich, ähnlich wie einst das *Casablanca*, auch als sozialer Ort. Man geht ins *Thalia*, natürlich weil man einen Film sehen will, aber auch weil es eine gute Getränkekarte gibt und das Ambiente einfach stimmt. Kino und Kinomacher können Kinogänger »erziehen«, davon bin ich mit Blick auf die Dresdner Kinolandschaft überzeugt. Kino findet seit über hundert Jahren an vielen Orten



Filmplakat ProgrammKino Ost, 2000

statt, auf Jahrmärkten und in semperopergleichen Palästen. Etabliert hat sich heute der Ort »dazwischen«, verbunden mit einer Idee von Kino. Die Idee Kino ist mehr als nur eine flimmernde Leinwand. Wer dies verstehen will, braucht sich nur das Kino *Metropolis* anzuschauen. Der Betreiber Frank Apel hat, ein Novum in der deutschen Kinospiegelstättengeschichte, das bereits erwähnte unrentabel gewordene Multiplex im Waldschlößchenareal (*Bofimax*) übernommen und in ein attraktives Arthouse-Kino verwandelt. Verwandelt heißt nicht nur neue Filme zu spielen, es heißt auch, aus dem üblichen Multiplex-Terminal einen Ort zu machen, der den Namen Kino verdient.

Damit zurück zu den Kinogängern und der Frage, wieviel Kino eine Stadt wie Dresden trägt. Es wird inzwischen von vielen Seiten behauptet, daß der Bedarf an Leinwänden gedeckt ist. Man könnte aber auch sagen, daß sich die Kinolandschaft durch neue Projekte in einer dauerhaften Qualifizierung befindet, was sich gleichzeitig in einem Publikumszuwachs ausdrücken läßt. Einen Beleg für diese These liefern folgende Zuschauerzahlen: Die *Schauburg* hatte 2001 ca. 175 000 Besucher. Im gleichen Jahr ging das *Bofimax* mit 140 000 Zuschauern in die Insolvenz. Mit der Umprofilierung dieses Multiplexes in das Arthouse-Kino *Metropolis* stieg dort die Besucherzahl von 143 000 im Jahre 2002 auf 165 000 im Jahre 2005. Der Verdacht, daß sich hier die



Filmnächte am Elbufer, Foto Haufe 2001

Kinoszene selbst das Wasser abgräbt, ist falsch, weil im gleichen Zeitraum die Besucherzahlen sowohl in der *Schauburg* als auch im *ProgrammkinO Ost* stabil blieben. Inzwischen hat Dresden außerdem neben einer vorzüglichen Kinolandschaft auch ein anspruchsvolles Kinopublikum. Daß sich beides bedingt, liegt genauso auf der Hand wie die Erkenntnis, daß dieser Zustand permanenter Pflege bedarf.

Alle Dresdner Programmkinos, darunter das *ProgrammkinO Ost*, die *Schauburg* und das *Kino im Dach*, wurden in den letzten Jahren regelmäßig mit dem Bundespreis für ein hervorragendes Jahresfilmprogramm ausgezeichnet. Während das *ProgrammkinO Ost* diese Ehrung seit zehn Jahren in ununterbrochener Folge zugesprochen bekam, wurde die *Schauburg* im Jahr 2000 zum besten Kino Deutschlands gekürt, weshalb erstmalig die Verleihung des Bundespreises für ein hervorragendes Jahresfilmprogramm 2001 durch den Bundesstaatsminister für Kultur und Medien nicht in Bonn, sondern in Dresden, in der *Schauburg* stattfand.

Reden wir über die Filmkultur in Dresden, muß ferner mit dem Schulkino ein Projekt Erwähnung finden, das sich insbesondere um die pädagogische Vermittlung des Mediums Film verdient gemacht hat. Die in Deutschland einzigartige Etablierung des Schulkinos Dresden ermöglicht eine völlig neue Verbindung von Schule und Filmkultur. Über 25 000 Schüler und Lehrer nutzen jährlich das differenzierte Veranstaltungs- und Diskussionsangebot.

Tilo Schiemenz bei der
Gestaltung des Kassenbereichs
im Metropolis, 2002



Eine Reflexion zur Dresdner Filmlandschaft bliebe unvollständig, wenn man nicht die quasi partiellen Kinos erwähnen würde, die seit Jahren mit anspruchsvollen Programmen Filmkultur an der Peripherie sichern. Die *Passage*, das *Quasimodo* im riesa efau, die *Scheune* und das *Kino im Kasten* (KIK) sind hierfür gute Beispiele. Auch Veranstaltungen wie die *Osteuropäischen*, die *Nordischen* und die *Französischen Filmtage* gehören zu den kulturellen Höhepunkten in Dresden.

Seit 2003 wird die Film- und Kinokultur Dresdens um eine weitere Nuance ergänzt. Mit Jürgen Müller wurde erstmals ein Filmwissenschaftler an das Institut für Kunstgeschichte der TU Dresden zum Professor berufen. Hier liegen Kooperationen auf der Hand, welche seit zwei Jahren in Form von Ringvorlesungen mit begleitenden Filmreihen realisiert werden. Wenn in der Vorlesungsreihe zum Horrorfilm *Scary Movie* im Wintersemester 2004 jeden Donnerstag ca. 800 Studenten und Dresdner im Hörsaal sitzen, ist auch dies ein Beleg für eine gewachsene Filmkultur in Dresden, die sich aus verschiedensten Quellen speist und somit in permanenter Veränderung begriffen ist. Die Dresdner Kinogänger freut dies allemal – und darauf kommt es schließlich an.

Neuerscheinungen zur Dresden-Literatur

Matthias Herrmann

Kreuzkantor zu Dresden. Rudolf Mauersberger

Band 1 der Schriften des Mauersberger-Museums in Mauersberg/Erzgebirge 2004, 112 S. mit zahlr. Abb., 14,90 € (Versand über mauersbergerbuch@web.de bzw. Fax 03 51/264 13 39 möglich)

Rudolf Mauersberger war der 25. evangelische Kreuzkantor zu Dresden. Von 1930 bis zu seinem Tod am 22. Februar 1971 stand er an der Spitze der ältesten Kunstinstitution der Stadt. Die vier Jahrzehnte seines Dresdner Wirkens als künstlerischer Leiter des Dresdner Kreuzchores, als Dirigent und Komponist, als herausragende Persönlichkeit des kulturellen Lebens, stellen ein denkwürdiges und bedeutendes Kapitel der Musik- und Kulturgeschichte Dresdens im 20. Jahrhundert dar.

Nach Publikationen, die noch zu Lebzeiten Mauersbergers oder bald nach seinem Tod erschienen, einer Dissertation 1986 und dem Werkverzeichnis, das seit 1991 in 2. Auflage vorliegt, ist dem Werk und dem Wirken dieser schöpferischen Persönlichkeit zu wenig wissenschaftliche Aufmerksamkeit gewidmet worden. Dabei tritt mit dem Abstand der Jahre der singuläre Charakter der Amtszeit dieses Kreuzkantors um so prägnanter hervor.

Dem Dresdner Musikhistoriker Matthias Herrmann kommt das Verdienst zu, mit einer neuen Publikation kenntnisreich zur Aktualisierung unseres Wissensstandes über Lebensweg und Lebensleistung dieses für Dresden wichtigen Künstlers beizutragen. Der Autor ist wissenschaftlich dafür bestens gerüstet, er hat über den Komponisten Mauersberger seine Habilitationsschrift verfaßt, das Werkverzeichnis ediert und Notenerstausgaben betreut. Das jetzt als Band 1 der Schriften des Mauersberger-Museums vorliegende Buch erfüllt gleich mehrere Funktionen. Es bietet einen verlässlichen biographischen Abriss, charakterisiert die künstlerischen Wirkungsfelder Mauersbergers, würdigt seine zeitgeschichtliche Bedeutung und führt in sein kompositorisches Schaffen ein. Ein informativer Anhang leistet gute Hilfe zur weiteren, vertiefenden Beschäftigung mit dem in Notenausgaben und Tondokumenten verfügbaren musikalischen Œuvre des Dresdner Kreuzkantors.

Rudolf Mauersberger stammte aus dem Erzgebirge, wo er am 29. Januar 1889 in Mauersberg, einem Dorf zwischen Marienberg und Annaberg, geboren wurde. Aus einem Kantorenhaus hervorgegangen, erwarb er sich in Leipzig eine akademische musikalische Bildung, hatte danach kirchenmusikalische Ämter in Aachen und Eisenach inne, bis er 41jährig nach Dresden kam. Drei Jahre später ergriffen die Nationalsozialisten Adolf Hitlers in Deutschland die Macht.

Matthias Herrmann zeigt am Werdegang Rudolf Mauersbergers, von welcher geistigen Statur der Mann war, der sich »in zwei deutschen Diktaturen« als beharrlicher und lauterer Bewahrer der Tradition des Dresdner Kreuzchores erwies. Sein Kantorat war von Beginn an der Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik verpflichtet. Der Dienst an der Musica sacra wurde zur Basis der kulturellen Kontinuität über die bedrohlichen Zeitenbrüche hinweg, zur unsichtbaren Schutzmauer gegen die ideologischen Anfechtungen und Verführungen.

In der Bombennacht des 13. Februar 1945 verlor der Dresdner Kreuzchor mit der Zerstörung des Gotteshauses nahe am Altmarkt seine Wirkungsstätte, sanken Kreuzschule und Alumnat in Trümmer, starben elf Kruzianer. Die Wiederaufnahme der Arbeit mit dem Kreuzchor unter unvorstellbar schwierigen Bedingungen bleibt eine einzigartige historische Leistung Rudolf Mauersbergers. Er selber hat später von seinem »zweiten Kantorat« gesprochen.

Matthias Herrmann führt einfühlsam durch die Zeit, erhellt die zeitgeschichtlichen Hintergründe, charakterisiert den Menschen Rudolf Mauersberger, würdigt das Besondere und Einmalige seines Wirkens in Dresden. Herrmanns Ausführungen über die Kompositionen Mauersbergers sind musikwissenschaftlich fundiert.

Erstaunlich viel Material ist in dem schmalen Band verarbeitet. Mehr vermag man auf 112 Druckseiten nicht zu bewältigen. Aber es zeichnet den wissenschaftlichen Charakter des Buches auch aus, daß man bei der Lektüre den Eindruck gewinnt, daß der Verfasser zur weiteren Erforschung der Ära Mauersberger anregen möchte.

Ingo Zimmermann

Mike Schmeitzner

Im Schatten der FDJ. Die »Junge Union« in Sachsen 1945 – 1950.

Berichte und Studien Nr. 47, herausgegeben vom Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung e.V., Vandenhoeck & Ruprechtunipress, Göttingen 2004, 32,90 €

Aus den »antifaschistischen Jugendausschüssen« ging 1946 die Einheitsorganisation Freie Deutsche Jugend (FDJ) in der SBZ/DDR hervor. Daß die »Kaderreserve« der SED anfangs Konkurrenz durch die Jugendvertretungen der bürgerlichen Parteien CDU und LDP hatte, ist eine weitgehend unbekannt gebliebene Tatsache. Die von Mike Schmeitzner vorgelegte Studie untersucht die in den westlichen Besatzungszonen wie in der östlichen unter der Bezeichnung »Junge Union« bekannte jugendpolitische Vertretung für das Land Sachsen bis 1950. Er geht der Frage nach, wie und unter welchen Bedingungen sich eine solche Arbeit der nach dem Kriegsende gegründeten Organisation »gestaltete, ohne auf eine Thematisierung der Wurzeln christlich-demokratischer Jugendarbeit zu verzichten«.

Bis 1945 lernten die jungen katholischen und evangelischen Christen bewußt nur die nationalsozialistische Gesellschaft kennen. Durch Eltern in innerkirchliche Kämpfe der evangelisch-lutherischen Landeskirche (»Deutsche Christen« und »Bekennende Kirche«) während der NS-Diktatur eingebunden, entwickelten sich geistige Prägungen und politische Vorstellungen. Programmatische Debatten entspannen sich um Begriffe wie Demokratie – als Gegensatz zum totalitären Einparteiensystem – und dem »christlichen Sozialismus«. Dieser stand unter dem damals populären Gedanken, »auch weniger wichtige Betriebe in Privathand in Vergenossenschaftlichung und Arbeiterdirektbeteiligung« zu überführen und gleichzeitig »weite Bereiche der Wirtschaft zu demokratisieren«.

Mike Schmeitzner arbeitete wissenschaftlicher Logik folgend Quellenbestände in deutschen und russischen Archiven auf. Sein Text hellt die ideologischen Auseinandersetzungen nach 1945

in Dresden auf und fügt damit erneut ein Mosaiksteinchen in die geistesgeschichtliche Regionalgeschichte ein.

Wolfgang Marcus, Jahrgang 1927, vermittelt mit seinem autobiographischen Essay anschaulich Zeitgeschichte. Durch ihn erfahren wir nicht nur biographische Zusammenhänge der Protagonisten von damals, sondern Gefühle, Hoffnungen und Ängste sowie das Umfeldverhalten zu ihm als einem katholisch-jüdischen Jungen während des Dritten Reiches. Der Kurator des Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung an der TU Dresden kehrte nach einer erfolgreichen Universitätskarriere im »Westen« zu seinen sächsischen Wurzeln zurück und half als sozialdemokratischer Landtagsabgeordneter, den Freistaat Sachsen nach dem Wendeherbst in demokratische Verhältnisse zu überführen.

Uwe Ullrich

Antisemitismus in Sachsen im 19. und 20. Jahrhundert,

Hg. Von der Ephraim Carlebach Stiftung und der Sächsischen Landeszentrale für politische Bildung, ddp Goldenbogen 2004, 246 S., 14,90 €

In der Auseinandersetzung mit der großen Katastrophe des 20. Jahrhunderts, dem deutschen Faschismus, ist das Phänomen des Antisemitismus die eigentliche zentrale Problematik und eine bis heute tief irritierende Fragestellung: Wie konnte es geschehen. Ohne Blick auf die Vorgeschichte ist das nicht ansatzweise zu erklären. Der vorliegende Sammelband versucht dies – diverse Einzeluntersuchungen sind dem vorangegangen – für Sachsen zu leisten, eines der im 19. Jahrhundert fortschrittlichsten deutschen Länder, das mit vergleichsweise niedrigem Anteil jüdischer Bevölkerung gleichwohl einen ungewöhnlich aggressiven Antisemitismus entwickelt hat. – Der Exkurs beginnt mit der jüdischen Emanzipationsbewegung im späten 18. Jahrhundert in Dresden und Leipzig, wo am Beispiel der Stadtverordneten Wandlungen in der Haltung zur »Judenfrage« erörtert werden. Mehrere Texte analysieren dann ausführlich Erscheinungsformen des Antisemitismus in der Oberlausitz und im Vogtland, aber auch in der sächsischen Politik und Justiz der Kaiserzeit. Allein die Zahl von 60 antisemitischen Vereinigungen in Sachsen um 1890 – allen voran die Deutsche Reformpartei – belegen den erschreckend großen Verbreitungsgrad judenfeindlichen Denkens in dieser Zeit. Hier liegt der Schwerpunkt des Buches. Zur NS-Zeit selbst bietet der Band einen Überblicksbeitrag über die Durchsetzung der Nazidiktatur und Studien zur antisemitischen Säuberung an der Universität Leipzig und in der sächsischen Kultur. Oft wenig im Bewußtsein und darum als beklemmender Nachklang zum NS-Rassismus für den Zusammenhang wichtig, sind die abschließenden Aufsätze zum Antisemitismus in den stalinistischen Säuberungen nach 1949 in der DDR. Entstanden ist mit dieser Aufsatzsammlung ausgewiesener Historiker eine bewegende Studie – politische Bildung im besten Wortsinn.

Hans-Peter Lühr

NEUERSCHEINUNG: Förderfilme aus Sachsen

CD-ROM mit interaktiver Datenbank

189 Einträge zu Förderfilmen.
Herausgeber:
Filmverband Sachsen e.V.
Gefördert durch:
Sächsisches Staatsministerium
für Wissenschaft und Kunst
und
Sächsische Landesanstalt
für privaten Rundfunk
und neue Medien.



Ab sofort erhältlich !

Kontakt:
Filmverband Sachsen.

Schutzgebühr: 5,- EUR
zzgl. Porto

VORANKÜNDIGUNG: DRESDEN – ein Jahrhundert im Film

In Vorbereitung der 800-Jahr-Feier Dresdens wurde der Filmverband Sachsen von der Stadt Dresden, Veranstaltungsbüro/2006, beauftragt, erstmalig umfassend Filmbestände zum Themenkreis „Dresden – Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft“ aufzunehmen. Hierfür ist eine spezielle Datenbank in Entwicklung. Besonders zu bestimmten Zeiträumen (die frühen 50er Jahre, die Jahre der Wende und auch die letzten 15 Jahre) gibt es noch Ergänzungsbedarf.

Das Projekt wird vom Land Sachsen, SMWK, unterstützt. 2006 sollen die Ergebnisse als Nachschlagewerk auf einer CD-ROM veröffentlicht und allen Interessierten zugänglich sein. So wird sich Dresden zum Stadtjubiläum auch als ein historisch gewachsener Ort des Films präsentieren und diese Filmografie auf großes Interesse stoßen.

Angaben zu Rechte-Inhabern und Bestandsträgern werden – soweit möglich – ausgewiesen, um wissenschaftliche Forschungen und Folgeproduktionen mit Dresden-Themen unter Wahrung gesetzlicher Bestimmungen zu erleichtern. Weitere Angaben sind Produktionsjahr, Filmlänge, Format, Drehstab, Filminhalt, Genre, Sujet/Bereich, Thematik (Suchmodus). Es sollen jedoch keine Filmausschnitte und Fotos integriert oder Filme archiviert werden. Diese Ankündigung möchte auch weitere Partner, die über Filmbestände zur Stadt und ihren Menschen oder Informationen hierzu verfügen, ermutigen, gemeinsam mit uns zum Gelingen des Vorhabens beizutragen.

Filmverband Sachsen e.V. Uwe Penckert - Geschäftsführer / Christel Schröder - Projektleiterin

FILMVERBAND SACHSEN e.V., Schandauer Straße 64, 01277 Dresden, Telefon 0351-3360099, Fax -3360094

www.filmverband-sachsen.de

Gesamtverzeichnis Dresdner Hefte

- Heft 1 (1983)* Dresden im 19. Jahrhundert
- Heft 2 (1983)* Ehrenfried Walther von Tschirnhaus 1651–1708
- Heft 3 (1984)* Absolutismus in Sachsen
- Heft 4 (1984)* Langfristige Orientierung – kulturelles Erbe und revolutionäre Traditionen im Bezirk Dresden
- Heft 5 (1985)* Das kulturhistorische Dresden von 1830 bis 1871
- Heft 6 (1985)* Sozialentwicklung in Dresden nach 1830
- Heft 7 (1985)* Heinrich Schütz
- Heft 8 (1985)* Vom kulturellen Anfang im Raum Dresden nach der Befreiung vom Hitlerfaschismus
- Heft 9 (1986)* Von Gottes gnaden Augustus · Herzog zu Sachssen, Churf.
- Heft 10 (1986)* Wirken und Wirkung – zur Kunstentwicklung im Dresden der 50er Jahre (20. Jh.)
- Heft 11 (1987)* Zur Kunstentwicklung in Dresden im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts
- Heft 12 (1987)* Beiträge zur sächsischen Schulgeschichte
- Heft 13 (1987)* Johann Gottlob von Quandt und die kulturelle Emanzipation des Dresdner Bürgertums
- Heft 14 (1988)* Expressionismus in Dresden im ersten Viertel unseres Jahrhunderts
- Heft 15 (1988)* Sachsen und die Wettiner (historischer Abriß)
- Heft 16 (1988)* Dresdner Kultur im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts (Teil I)
- Heft 17 (1988)* Dresdner Kultur im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts (Teil II)
- Heft 18 (1989)* Carl Gustav Carus 1789–1869
- Heft 19 (1989)* 1789 – Zeichen der Zeit (Die Wirkung der Französischen Revolution auf Sachsen)
- Heft 20 (1989)* Von der Residenz zur Großstadt · Aspekte kultureller Entwicklung von 1871–1918
- Heft 21 (1990)* Zur Festkultur des Dresdner Hofes
- Heft 22 (1990)* Rudolf Mauersberger 1889–1971 · Protokoll der wissenschaftl. Konferenz zum 100. Geburtstag
- Heft 23 (1990)* Auf der Suche nach Zukunft – Das Beispiel Pieschen
- Heft 24 (1990)* Die Residenz des sächsischen Königreiches in der bürgerlichen Umwälzung von 1830 bis 1871
- Heft 25 (1991)* Die zwanziger Jahre – Stadtkultur in Dresden
- Heft 26 (1991)* »Dem Mute aller Sachsen anvertraut« – Landesverfassung und Reformen in Sachsen nach 1831
- Heft 27 (1991)* Repräsentation und Historismus – Dresden am Ende des 19. Jahrhunderts
- Heft 28 (1991)* Wiederaufbau und Dogma · Dresden in den fünfziger Jahren (erw. Nachdruck 1995)
- Heft 29 (1992)* Um die Vormacht im Reich – Christian I., Sächsischer Kurfürst 1586–1591
- Heft 30 (1992)* Schola crucis, schola lucis? – Tradition und Neubestimmung von Kreuzschule und Kreuzchor
- Heft 31 (1992)* Die knisternde Idylle – Dresden in den sechziger Jahren
- Heft 32 (1992)* Die Dresdner Frauenkirche. Geschichte – Zerstörung – Rekonstruktion
- Heft 33 (1993)* Johann Georg II. und sein Hof – Sachsen nach dem Dreißigjährigen Krieg
- Heft 34 (1993)* Die Loschwitz-Pillnitzer Kulturlandschaft
- Heft 35 (1993)* Dresden 1933–1945 · Zwischen Verblendung und Angst
- Heft 36 (1993)* Reformdruck und Reformgesinnung – Dresden vor dem Ersten Weltkrieg
- Heft 37 (1994)* Dresden in der Napoleonzeit
- Heft 38 (1994)* Das Dresdner Schloß – Geschichte und Wiederaufbau
- Heft 39 (1994)* Dresden in der Weltwirtschaftskrise
- Heft 40 (1994)* Dresden und Italien – Kulturelle Verbindungen über vier Jahrhunderte
- Heft 41 (1995) Dresden – Das Jahr 1945
- Heft 42 (1995) Die Moritzburger Kulturlandschaft
- Heft 43 (1995)* Der Dresdner Maiaufstand von 1849

- Heft 44 (1995)* Der Dresdner Neumarkt – Auf dem Weg zu einer städtischen Mitte
 Heft 45 (1996) Zwischen Integration und Vernichtung – Jüdisches Leben in Dresden im 19. und 20. Jh.
 Heft 46 (1996)* Der stille König – August III. zwischen Kunst und Politik
 Heft 47 (1996) Großes Ostragehege / Friedrichstadt – Geschichte und Entwicklungschancen
 Heft 48 (1996)* Böhmen und Sachsen – Momente einer Nachbarschaft
 Heft 49 (1997) Sammler und Mäzene in Dresden
 Heft 50 (1997)* Polen und Sachsen – Zwischen Nähe und Distanz
 Heft 51 (1997)* Gartenstadt Hellerau – Der Alltag einer Utopie
 Heft 52 (1997) Kurfürst Moritz und die Renaissance
 Heft 53 (1998) Dresden als Garnisonstadt
 Heft 54 (1998) Kulturlandschaft Lößnitz–Radebeul
 Heft 55 (1998) Geschichten vom Sport in Dresden
 Heft 56 (1998) Sachsen im Dreißigjährigen Krieg
 Heft 57 (1999) Zwischen Nationalismus und »singender Revolution« – Visionen des 20. Jh. in Dresden
 Heft 58 (1999) Dresden und die Anfänge der Romantik
 Heft 59 (1999) »Wir treten aus unseren Rollen heraus« – Die Bürgerbewegung 1989/90 in Dresden
 Heft 60 (1999) Streifzüge durch die Dresdner Justiz
 Heft 61 (2000) Industriestadt Dresden? Wirtschaftswachstum im Kaiserreich
 Heft 62 (2000) Caroline, Berta, Gret und die anderen – Frauen und Frauenbewegung in Dresden
 Heft 63 (2000) Große Ausstellungen um 1900 und in den zwanziger Jahren
 Heft 64 (2000) Die Verschwörung zum Guten – Freimaurerei in Sachsen
 Heft 65 (2001) Dresden im Mittelalter
 Heft 66 (2001) Johann Gottlieb Naumann – Komponist in vorromantischer Zeit
 Heft 67 (2001) Von der Natur der Stadt – Lebensraum Dresden
 Heft 68 (2001) Sachsen und Dresden im Siebenjährigen Krieg
 Heft 69 (2002) Refugium Schloß – Kulturelle Zirkel im Dresdner Umland um 1800
 Heft 70 (2002) Großbritannien und Sachsen – Erfahrungen gemeinsamer Kultur
 Heft 71 (2002) Die Dresdner Frauenkirche – Geschichte ihres Wiederaufbaus
 Heft 72 (2002) Unruhe über der Stadt – Dresden und der Expressionismus
 Heft 73 (2003) Das albertinische Sachsen und die Reformation
 Heft 74 (2003) Rußland und Sachsen in der Geschichte
 Heft 75 (2003) Der Architekt und die Stadt – Gottfried Semper zum 200. Geburtstag
 Heft 76 (2003) Verlage in Dresden
 Heft 77 (2004) Die Ausstellung »Entartete Kunst« und der Beginn der NS-Kulturbarbarei in Dresden
 Heft 78 (2004) Die Schweiz und Sachsen in der Geschichte
 Heft 79 (2004) Theater in Dresden
 Heft 80 (2004) Das »Rote Königreich« und sein Monarch
 Heft 81 (2005) Großstadt des Sozialismus? – Dresden in den siebziger Jahren

Sonderausgaben

- Sonderband 1990 Sachsen und die Wettiner – Chancen und Realitäten
 Sonderheft 1992* Dresden und seine berühmten Besucher · Aus Schriften des »Vereins für Geschichte Dresdens«
 Sonderheft 1995* Victor Klemperer – Zwiespältiger denn je · Dresdner Tagebuch 1945, Juni bis Dezember
 Sonderheft 1996 Curt Querner, Tag der starken Farben · Aus den Tagebüchern 1937–1976
 Sonderheft 1997 Gesamtverzeichnis Heft 1 bis 50
 Sonderheft 1999* Fritz Löffler, »Gemütlichkeit und Dämonie« · Dresdner Malerei in der ersten Hälfte des 20. Jh.
 Sonderheft 2004 Die Dresdner Kunstsammlungen in fünf Jahrhunderten

* vergriffen. Die Hefte 1 bis 25 sind als Kopie über die Redaktion erhältlich. Preis 5 €

Dresdner Hefte – Sonderausgabe 2004



Die Dresdner Kunstsammlungen in fünf Jahrhunderten

Neuerscheinung zur Wiedereröffnung des Grünen Gewölbes im Dresdner Schloß im September 2004. 140 S., 60 Ill., 7 €

Eine zusammenhängende Geschichte der Dresdner Kunstsammlungen hat es bisher noch nicht gegeben. Die Dresdner Hefte haben anlässlich der Wiedereröffnung des Grünen Gewölbes im Dresdner Schloß mit ihrer Sonderausgabe einen ersten solchen editorischen Versuch unternommen. Beginnend mit der Kunstkammer Kurfürst Augusts als »Urzelle« der Sammlungen, werden in 12 Aufsätzen wesentliche Entwicklungsschritte bis zur Gegenwart im Überblick nachgezeichnet.

Neben den Glanzzeiten der augusteischen Epoche werden hier erstmals auch die wechselvollen bis dramatischen Situationen des 20. Jahrhunderts geschildert: Weimarer Republik und Fürstenabfindung, NS-Zeit und Auslagerung vor der Zerstörung, Aktion Beutekunst und Zeit der Provisorien. Darstellungen zu den Sammlungen im Bild der Goethezeit und zur Wirkungsgeschichte verbinden das spezifische Thema mit der allgemeinen Kulturgeschichte der Stadt.

Die Autoren des Heftes: Gerald Heres, Günter Jäckel, Gilbert Lupfer, Joachim Menzhausen, Martin Roth, Werner Schmidt, Dirk Syndram.

Autorenverzeichnis

Frank Apel
Luftbadstr. 18, 01187 Dresden

André Eckert
Kronenstr. 45, 01129 Dresden

Dr. Ralf Forster
Filmmuseum Potsdam, Pappelallee 20, 14469 Potsdam

Karsten Fritz
TU Dresden, Fakultät Erziehungswiss., Institut für
Sozialpädagogik und Sozialarbeit, 01062 Dresden

Joern Hefebrügge
TU Dresden, Philosophische Fakultät, Institut für
Kunst- und Musikwissenschaften, 01062 Dresden

Konrad Hirsch
Elisabethstr. 8 b, 01326 Dresden

Karl Knietzsch
Neukircher Str. 18, 01324 Dresden

Ralf Kukula
Frankenstr. 2, 01309 Dresden

Claus Löser
Kulturzentrum Brotfabrik, Caligariplatz, 13086 Berlin

Prof. Dr. Jürgen Müller
TU Dresden, Philosophische Fakultät, Institut für
Kunst- und Musikwissenschaften, 01062 Dresden

Carola Neumann
Obere Brücke 6, 96047 Bamberg

Sabine Scholze
DIAF – Deutsches Institut für Animationsfilm
Junghansstr. 1–3, 01277 Dresden

Karsten Winkler
Hultschiner Straße 15, 01187 Dresden

Werden Sie Mitglied im Dresdner Geschichtsverein!

Mit etwa 15 Veranstaltungen im Jahr (Führungen, Kolloquien, Exkursionen usw.) bietet er seinen Mitgliedern eine breite Palette kulturgeschichtlicher Informationen zur Region; Arbeitsgruppen ermöglichen zusätzliche Spezialangebote. Alle Mitglieder (Mitgliedsbeitrag 40 €, ermäßigt 25 €) erhalten unentgeltlich die Dresdner Hefte. Nähere Informationen gibt Ihnen gern unsere Geschäftsstelle.

Ich interessiere mich für eine Mitgliedschaft im Dresdner Geschichtsverein e.V., eingeschlossen der kostenlose Bezug der Dresdner Hefte, und bitte um Zusendung von Informationsunterlagen.

Datum

Unterschrift

Hiermit bestelle ich die DRESDNER HEFTE in ___ Exemplare(n) im Abonnement.
Das Einzelheft kostet 4,00 €, das Jahresabonnement 15,00 €.
Die Zahlung erfolgt jährlich im 2. Quartal.
Die Kündigung ist vierteljährlich möglich.
Zahlung per Rechnung
 Abbuchung

Kreditinstitut*

BLZ

Konto-Nr.

* Diese Angaben gelten zugleich als Einzugsermächtigung.

Bitte in Druckschrift ausfüllen!

Fotonachweis

Archiv Doris Berg 35, 38
 Archiv Peter Forster 17, 19
 Archiv J. Hempel 64
 Archiv Morgenpost Dresden 94
 Archiv Sächsische Zeitung Titelbild
 Archiv Stejskal 63
 Archiv Waurich Innentitel vorn
 DIAF – Deutsches Institut für Animationsfilm 48, 49, 51, 53, Rücktitel
 Filmmuseum Potsdam 6, 9, 10
 Filmverband Sachsen 83, 84, 99
 Filzinger Archiv Walldorf 15
 Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden,
 Abt. Deutsche Fotothek 4, 26, 27, 28, 29, 31, 57
 Technische Sammlungen Dresden Innentitel hinten

Bei fehlenden Quellenangaben liegen die Rechte bei den Autoren.

Titelbild: UFA-Palast an der St. Petersburger Straße, Foto Steffen Füssel 1998

Abb. Rückseite: *Prinzessin Springwasser*, Animationsfilm von Bruno Böttge 1957

Name _____

Vorname _____

(Institution) _____

Straße _____

PLZ/Ort _____

DRESDNER HEFTE –
 Beiträge zur Kulturgeschichte der Region
 Vierteljährlich herausgegeben
 vom Dresdner Geschichtsverein e.V.
 80–104 S., SW-Illustr., Klebebroschur
 4,00€

DRESDNER
GESCHICHTSVEREIN e.V.
 Redaktion DRESDNER HEFTE
 Wilsdruffer Straße 2 a
 01067 Dresden



Die Ernemann-Werke um 1920

- Herausgeber: Dresdner Geschichtsverein e.V.
 Wilsdruffer Straße 2a, 01067 Dresden
 Telefon und Fax (03 51) 495 60 74
 info@dresdner-hefte.de, www.dresdner-hefte.de
- Gesamtredaktion: Hans-Peter Lühr
- Redakt. Mitarbeit: Helga Wehner, Siegfried Blütchen (ehrenamtlich)
- Redaktionsbeirat: Prof. Dr. Matthias Herrmann, Prof. Dr. Günter Jäckel,
 Prof. Dr. Hans John, Prof. Dr. Harald Marx, Prof. Dr. Winfried Müller,
 Hans Jürgen Sarfert, Prof. Dr. Jürgen Paul, Dr. Mike Schmeitzner
- Redaktionsschluß: 20. Mai 2005
- Bezug: Abonnements sind bei der Redaktion anzumelden.
 Direktbezug im Dresdner Buchhandel.
- Herstellung: Michel Sandstein, Grafischer Betrieb und Verlagsgesellschaft mbH, Dresden

Die DRESDNER HEFTE erscheinen quartalsweise.
 Sie werden unterstützt vom Kulturstadtrat der Landeshauptstadt Dresden.

Medienpartner der
 Dresdner Hefte

sehen
 DRESDEN | FERNSEHEN
 Kabelkanal 8 antenne 58

4 €



DRESDNER HEFTE · ISBN 3-910055-76-1 · ISSN 0863-2138



Postvertriebsnummer: F 11378