

Babelsberg : Beschwörung eines Studios

Autor(en): **Kasten, Jürgen**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **34 (1992)**

Heft 180

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867334>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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



DIE GESCHICHTE VOM KLEINEN MUCK (1953) Regie: Wolfgang Staudte

Babelsberg

Beschwörung eines Studios

In Babelsberg, dem traditionsreichen deutschen Filmproduktionsort, geben sich zurzeit Investoren oder solche, die dafür gehalten werden, die Klinken in die Hand. Ob das Objekt ihres Interesses die nicht mehr ganz neuen Studioanlagen sind oder ob sie sich mehr für die grossflächige Immobilie interessieren, ist nicht immer völlig eindeutig. Nicht ohne Blick auf diese aktuellen filmwirtschaftlichen Spekulationen um den Produktionsstandort Babelsberg wurde die diesjährige Berlinale-Retrospektive organisiert. Die Darstellung der Geschichte dieses südwestlich von Berlin vor den Toren Potsdams gelegenen Produktionsortes soll ein wenig dabei helfen, auf den Erhalt des riesigen Komplexes von zehn Atelierhallen, Werkstätten, Kopierwerk und fast fünf Quadratkilometer Aussengelände aufmerksam zu machen. Doch von historischer Verankerung des Babelsberger Filmchaffens wollen die heutigen Filmmanager wenig wissen. Kühl und pragmatisch meint der Geschäftsführer einer grösseren Berliner Produktionsfirma, deren Konzernmutter als potentielle Käuferin des Geländes in Betracht kommt: «Es wird zuviel von Nostalgie geredet, Filmgeschichte wird beschworen ... Mir fehlen fundierte, praxisorientierte Aspekte.»

Fast scheint es, dass die Organisatoren der Retrospektive diesen in letzter Zeit gerade in Babelsberg häufig zu vernehmenden verwertungsorientierten Anspruch aufgegriffen haben. Denn die interessantesten Entdeckungen der Retro waren vor allem die gehobenen Konfektionsfilme der zwanziger und dreissiger Jahre. Selbst die Regieklassiker Lang, Pabst, Lamprecht und Sierck wurden mit filmästhetisch eher konventionellen, dafür aber beim zeitgenössischen Publikum sehr erfolgreichen Arbeiten vorgestellt.

Entstanden war das erste Studio in Babelsberg natürlich aus klar definierten filmwirtschaftlichen Profitüberlegungen. Ein Konsortium mittelständischer deutscher Filmfirmen hatte 1911 binnen kürzester Zeit die bis dato unbekannte dänische Schauspielerin *Asta Nielsen* zu einem internationalen Star aufgebaut. Der Nachfrage nach ihren Filmen konnte die produktionsausführende *Deutsche Bioscop* mit ihren bescheidenen, vor allem lichttechnisch dürftigen Berliner Stadtatelier nicht mehr nachkommen. Asta Nielsen beschrieb es als «ein paar dürftige Bodenräume mit einem halben Dutzend Lampen». Schnell entschloss sich die Deutsche Bioscop, in Neubabelsberg ein grosses, freiliegendes, verkehrsgünstig zu er-

reichendes Gelände zu erwerben und hier an ein vorhandenes Fabrikgebäude ein grosses Glasatelier anzubauen. Am 12. Februar 1912 begann die Babelsberger Filmproduktion mit den Aufnahmen zu dem Nielsen-Film *DER TOTENTANZ* (Regie: Urban Gad). Er ist fast ein Remake ihres ersten dänischen Films *AFGRUNDEN* (1910, Regie: Urban Gad), der das Muster für ihre in Staffeln von acht Filmen hergestellten Melodramen abgab. Auch in *DER TOTENTANZ* gibt die Nielsen die Frau, die in Konflikt steht zwischen bürgerlichen Beziehungsnormen (die der rechtschaffene, aber wenig attraktive Verlobte oder Ehemann repräsentiert) und dem Anspruch auf unreglementierte Gefühle, die sich im frühen melodramatischen Modell zumeist nur mit einem gesellschaftlichen Aussenseiter aus dem Künstler- oder Zirkusmilieu ausleben lassen.

1913 wechselte die Nielsen mit ihrem Regisseur *Urban Gad* in die noch grösseren und komfortableren Tempelhofer Ateliers. Zum gleichen Zeitpunkt ging in Babelsberg bereits ein komplett eingerichtetes weiteres Studio (einschliesslich Werkstätten und Kopierwerk) in Betrieb. Die expandierende Bioscop realisierte hier ihr Komplexes, auf unterschiedliche Publikumsbedürfnisse ab-

gestimmtes Produktionsprogramm. Es bestand sowohl aus ambitionierten «Kunstfilmen» (etwa *DER STUDENT VON PRAG*, 1913, *DER GOLEM*, 1914 oder dem Sechsteiler *HOMUNCULUS*, 1916) als auch aus konventionellen Ein- und Zweiaktern, die zumeist von den routinierten Hausregisseuren *Emil Albes* und *Max Obal* inszeniert wurden. Einen Widerspruch offenbart diese Produktpalette keineswegs. Denn auch die «Kunstfilme» folgen einem Verwertungskonzept. Sie zielen mit ihren Erzähl- und Bildformen vor allem auf das bürgerliche Publikum, das als entwicklungsfähiges Marktsegment begriffen wurde. Dass diese Filme auf Unterhaltungswerte keineswegs verzichteten, offenbart die kunstbemühte *Commedia-dell'arte*-Komödie *DAS SCHWARZE LOS* (1913). Die Sensation ist die Pantomimen-Darstellung des Theaterstars *Alexander Moissi*, dessen Auftreten aber mit spektakulären italienischen Originalschauplätzen wetzieren muss, die wiederum ohne Bedenken mit Aufnahmen eines aus Leinwand und Lattenwänden gefertigten Studio-Palazzo oder auch einmal mit derben Verfolgungsjagden vermischt werden.

Die künstlerischen Dispositionen der Deutschen Bioscop wurden in den Jahren 1913 bis

1919 erstaunlich weitreichend von den kreativen Kräften bestimmt. Der als Autor auflagenstarker Erotik- und Phantastikromane hervorgetretene *Hanns Heinz Ewers* prägte ebenso wie die Drehbuchautorinnen und Dramaturgen *Robert Reinert* und *Luise Heilborn-Körbitz* die Produktionspalette der Gesellschaft. Letztere rettete das Studio 1914 gar vor dem Konkurs, als sich der bisherige Finanzier zurückzog. 1919 übernahm schliesslich der schwedische Schauspieler *Nils Chrisander* die künstlerische Studioleitung. Nachdem die Bioscop Ende 1917 überraschenderweise nicht in die Gründung der *Ufa* einbezogen wurde, wechselten bis 1920 die Besitzer in schneller Folge. Die Babelsberger Studios verkamen eine Zeitlang zum Spekulationsobjekt. So wird auch das Produktionsprogramm in diesen Jahren von unterschiedlichen Firmen bestritten, die das Studio zumeist nur kurzzeitig anmieteten. Obwohl der Bioscop-Konzern als drittgrösste deutsche Filmgruppe

galt, produzierte er im Herstellungsboom der Jahre 1919/20 relativ wenig eigene Filme. Er konzentrierte sich vielmehr auf das Verleih- und Kinogeschäft. Dies änderte sich 1920, als er mit der *Decla* Filmgesellschaft fusionierte, dem produktionsästhetisch rüchrigsten Konzern der jungen Weimarer Republik. Die Babelsberger Studios wurden von der neuen Gesellschaft intensiv genutzt. Das Produktionsprogramm umfasste wiederum die gesamte Palette. Künstlerisch ambitionierte Projekte entstehen neben einer Vielzahl von Genre- und Konfektionsfilmen. Zu letzterer Kategorie gehört vor allem der Vierteiler *DIE JAGD NACH DEM TODE* (1920/21). Er erzählt von einem englischen Ingenieur, der nach einigem Missgeschick sowohl in der Arbeit wie in der Liebe sein Leben demjenigen übereignet, der im Besitz seiner Lebensversicherungs-Police ist. Zwar kehrt die von ihm begehrte indische Tänzerin bald zu ihm zurück, doch nun beginnt eine atemlos zwischen Kalkutta

und der Bergwelt Tibets hin- und herrasende Jagd, dem Tod zu entinnen. Der Film koppelt in heute schier unglaublicher Sensationsnaivität ein Spektakel an das andere. Selten wurde in einem Film ein Held so penetrant bedroht, gefangen, befreit, wieder bedroht und so weiter. Dieses primitiv addierende Erzählmuster wird mit einer Vielzahl von indisch und tibetanisch verbrämten Sensationen, wie Sakralbauten, unterirdischen Gängen und Höhlen, fremdländischen Gebräuchen und Massenritualen und einem stetig vorwärtstreibenden Aktionismus vor allem der Bösewichte mit Spannung versehen. Wohl selten hat ein Film so nachhaltig auf jegliche dramaturgische Verklammerung, auf Stimmigkeit von Charakteren und Konflikten verzichtet und hemmungslos auf die bewährten Schauwerte des frühen Kinos gesetzt. *DIE JAGD NACH DEM TODE* ist ein heute verwunderndes Relikt eines versunkenen Kinozeitalters, in dem die naive Schaulust des Zuschau-

ers bereit war, sich spektakulären Bildern und Aktionen auch innerhalb kolportagehaftester Narration hinzugeben. Eben diese Erzeugung eines naiven Bild- und Aktionstau- mels erkannte der Schweizer Journalist *Walter Muschg* nach einem Besuch der Babelsberger Ateliers als Fertigungsprinzip der hier entstandenen Traumfabrik: «Der tollste Einfall wird hier bereitwillig in eine gespenstische Art von Realität und Leben umgesetzt, und solch unwahrscheinliche, zehnfach verdrehte Überspanntheit zwischen Einfall und Durchführung ist das eigentliche Geheimnis dieses unaufhaltsamen Zaubers» (Neue Zürcher Zeitung vom 30. 7. 1922). Kritisch weist Muschg auch auf die Gefahren dieses industriell gefertigten Zaubers hin und merkt an, dass dem Zuschauer auch das Wissen um die Künstlichkeit des Films nahe- zubringen wäre.

Dies hat unterschwellig vor allem eine Stilrichtung des deutschen Films offenbart: der ex-

Ufa-Gelände Neubabelsberg, mit mehr als 430 000 qm Gesamtfläche und 11 grossen Atelierhallen



STEHPLATZ

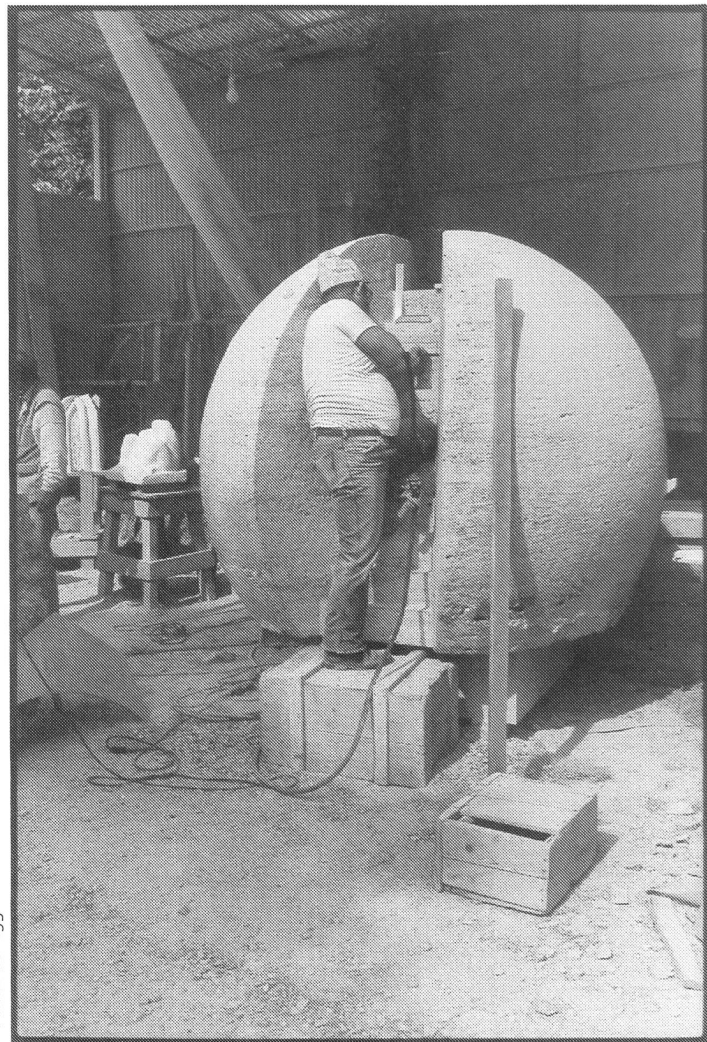
berichtet jeden Monat aktuell auf mindestens 20 Seiten über Literatur, Theater, Film, Bildende Kunst, Musik, Tanz, Architektur, Gesellschafts- und Kulturpolitik

thematisiert, was zwischen Basel und Chiasso, zwischen Genf und Rorschach in der Kultur-Luft liegt

zeigt Künstler und Künstlerinnen, Schreiber und Schreiberinnen an der Arbeit

kommentiert Werke und Produktionen

mit Spielplan Schweiz, Ausstellungs- und Kurskalender



© Alexander Egger

Erste Nummer:

Radix Helvetica – Helvetische Radieschen – Schweizwurzeln

- Hannes Brunner: Lautloses Talerschwingen in NY
- Daniel Schnyder: «Schweizer Tonkunst kommt selten über eine General-Guisan-Marsch-Rhythmik hinaus.»
- Werner Söllner: «Ach dieses besondere Land»
- Comic: Aargauer Räuber-«roots»
- Mit Film- und Musikkonserven zurück zur Natur
- Christoph Marthaler über seine Mundartproduktionen
- Heide Göttner-Abendroth: Matriarchatsforschung
- Korrespondenz aus der Westschweiz

Ich bestelle den STEHPLATZ ab sofort im Abonnement

Aktion bis 30. Juni 1992

Fr. 35.– / Ausland Fr. 45.– (10 Nummern)

ab 1. Juli 1992

Fr. 40.– / Ausland Fr. 50.– (10 Nummern)

Ich bestelle ein Gratis-Probeexemplar

Ich bestelle ein Geschenkabonnement für:

Meine Adresse:

Name _____

Strasse _____

PLZ/Ort _____

pressionistische Film, der im Decla-Bioscop-Konzern kurzzeitig als unverwechselbare Produktvariante eingesetzt wurde. Einer dieser radikal antinaturalistischen Filme ist *GENUINE* (1920), in dem Robert Wiene versucht, an den Erfolg von *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI* anzuknüpfen. Zwar bejubelten einige zeitgenössische Kritiker den Film als wegweisendes antinaturalistisches Musterbeispiel für die zukünftige Entwicklung des Films. Das Publikum lehnte *GENUINE* jedoch ab. Der Film umschreibt so etwas wie einen Grenzwert, was dem Publikum an kunstambitionierter (und das hiess zu diesem Zeitpunkt: bewusst artifizieller) Filmästhetik zuzumuten war. Als der Decla-Bioscop-Direktor *Erich Pommer* erkannte, dass derartige Filme nur ein begrenztes Publikum ansprechen, stoppte er die Produktion "überexpressionistischer" Filme unverzüglich. Schaut man genauer auf die in Babelsberg ab 1920 hergestellten kunstambitionierten Produktionen, so fällt auf, dass hier vor allem die schweren Träume (und das meint vor allem: mythenschwere, aber illusions- und bildmächtige Stoffe) als Filme realisiert wurden. In diesem Kunst- und Verwertungsinteressen befriedigenden Sujet rangieren etwa Längs *KÄMPFENDE HERZEN*, *DER MÜDE TOD*, *DR. MABUSE*, *DER SPIELER* und *DIE NIBELUNGEN*, Murnaus *SCHLOSS VOGELÖD* und *PHANTOM*, *DER STEINERNE REITER* (1923, Regie: Fritz Wendhausen) oder *ZUR CHRONIK VON GRIESHUUS* (1924/25, Regie: Arthur von Gerlach).

Eine grossindustriell fertige Traumfabrik wurden die Babelsberger Ateliers spätestens, als 1921 die Ufa den Decla-Bioscop-Konzern übernahm. Zusammen mit dem Tempelhofer Studiokomplex verfügten die unter dem Dach der Ufa zusammengefassten Produktionsgesellschaften über in Europa einzigartige Herstellungskapazitäten. In Babelsberg wurden bevorzugt jene Grossproduktionen realisiert, für deren Zauber aufwendige Freigelände-Bauten notwendig waren. Der "Nibelungen"-Wald entstand hier ebenso wie die verwunschene "Grieshuus"-Burg oder die Arbeiterstadt in *METROPOLIS*, die nicht im Studio, sondern als überdachter Aussenbau errichtet wurde. Die Babelsberger Studiohallen hingegen erwiesen sich bald

„Eine grossindustriell fertige Traumfabrik wurden die Babelsberger Ateliers spätestens, als 1921 die Ufa den Decla-Bioscop-Konzern übernahm. Der «Nibelungen»-Wald entstand hier ebenso wie die verwunschene «Grieshuus»-Burg oder die Arbeiterstadt in *METROPOLIS*, die nicht im Studio, sondern als überdachter Aussenbau errichtet wurde.“

als zu klein. In Staaken oder Halensee standen Hallen von über hundert Meter Länge zur Verfügung. Und so gab die Ufa 1926 ein noch heute bestehendes Atelier in der gigantischen Dimension von 123 Meter Länge und 56 Meter Breite in Auftrag. Entgegen der Studiolegende entstand hier noch nicht *METROPOLIS*. Die längere Zeit fälschlicherweise nach diesem Film benannte Halle wurde erst anlässlich der Europäischen Filmpreisvergabe 1991 umbenannt. Lang realisierte hier vielmehr *SPIONE* (1927, eine dramaturgisch überstrapazierte Melange seiner publikumswirksamen Bild- und Spannungsmittel) sowie *DIE FRAU IM MOND* (1929). Da Marlene Dietrich hier aber nachweislich in *DER BLAUE ENGEL* agierte, wurde das Grossatelier 1991 pikanterweise nach der Schauspielerin benannt, die unmittelbar nach dem Abschluss der Dreharbeiten dieses Studio verliess, um in Hollywood zu arbeiten.

Wenig bekannt sind die Ufa-Filme, die nicht von den bekannten Regisseuren Lang, Pabst, Joe May oder E. A. Dupont realisiert wurden, die aber wesentlich den Ufa-Stil mitbestimmt haben. Die Retro, im Bemühen, so etwas wie einen "Studiostil" nachzuweisen, zeigte dazu Filme von *Johannes Guter*, *Arthur Robison*, *Johannes Meyer*, *Hanns Schwarz* oder *Wilhelm Thiele*. Besonders dessen Tanzfilme und Melodramen der späten zwanziger Jahre sind wiederzuentdecken. *DIE DAME MIT DER MASKE* (1928) ist trotz seines kolportagehaften Stoffes (eine Baroness muss sich als leicht bekleidetes Revuegirl verdingen) auch eine subtile Studie von Moral und Gefühlsartikulationen im Chaos der Inflationszeit. Für exotische Stoffe, die Ende der zwanziger Jahre eine Renaissance erfuhren, engagierte die Ufa gern exilierte russische Regisseure. *Alexander Wolkoff* etwa wurden die märchenhaften *GEHEIMNISSE DES ORIENTS* (1928) anvertraut, zu deren Realisierung eine morgenländische Stadt in der gigantischen Grösse von sechs Hektaren auf dem Freigelände entstand. Kostengünstiger war wohl die Herstellung des Kaukasus-Panoramas in *DER WEISSE TEUFEL* (1929, nach einer Erzählung Tolstois), das entweder riesige Rundhorizonte oder Einspiegelungen illustrierten.

MÜNCHHAUSEN (1943) Regie: Josef von Baky



Fritz Lang bei Dreharbeiten in Babelsberg



Ende der zwanziger Jahre wurde Babelsberg zu einem internationalen Produktionsort. Nicht nur, dass *Wilhelm Dieterle* für die deutsche Tochter der Universal publikumswirksame Filme drehte (etwa LUDWIG II., 1929), was ihm bald das Ticket nach Hollywood einbrachte. Bis weit in die dreissiger Jahre hinein arbeiteten hier vor allem französische Regisseure (so *L'Herbier*, *Florey*, *Chomette*, *Clouzot*, *Boyer* und *Grémillon*). Noch 1936 verstärkte die Ufa über ihre Pariser Tochter ACE die Produktion französischsprachiger Filme. Marcel L'Herbiers *ADRIENNE LECOUCREUR* (1938) durfte jedoch schon nicht mehr im Herstellungsland gezeigt werden. Der Film erlebte in der Retro seine deutsche Erstaufführung.

In neueren filmhistorischen Unternehmungen ist darauf hingewiesen worden, dass die internationale Zusammenarbeit wesentlich das deutsche Filmschaffen der frühen dreissiger Jahre mitbestimmt hat. Charakteristisch hierfür ist, dass bis 1931 zu fast einem Drittel aller Produktionen fremdsprachige Versionen entstanden. Selbst Filme, die auf die deutschen Schauspielersstars *Hans Albers* oder *Willy Fritsch* zugeschnitten waren (etwa FP 1 *ANTWORTET NICHT*, 1932, Regie: Karl Hartl, oder *ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT*, 1931, Regie: Ludwig Berger), erhielten mit englischen oder französischen Schauspielern in den gleichen Dekorationen und Aufnahmeoperationen internationale Fassungen. Eine der letzten Bilingual-Produktionen ist 1936 die Ölsucher-Tragödie *DIE STADT ANATOL* (Regie: Victor Tourjansky).

Der von den heutigen Managern viel beschworene filmwirtschaftliche Erfolgswang hat in der achtzigjährigen Existenz Babelsbergs eigentlich nur in den ersten zwanzig Jahren bestanden. Ab 1933 und auch nach 1945 dominierten politische Vorgaben die Produktion der an diesem Standort zentralisierten Staats-Filmkonzerne. Die Retro verweist darauf in der Sektion "Politik in Babelsberg" eher behutsam. Der von Hans Albers als blonde Führernatur artikulierten "Heim ins Reich"-Mythos in *FLÜCHTLINGE* (1933, Regie: Gustav Ucicky) oder das russische Greuelmärchen *GPU* (1941, Regie: der linientreue NSDAP-Regisseur Karl Ritter) sind noch moderate Beispiele

der filmischen Artikulation des "neuen Wollens", wie es Propagandaminister Goebbels, faktisch der allmächtige Studioboss, 1933 forderte. Dokumentiert wird der Ufa-Stil der dreissiger Jahre vor allem in Genrefilmen, etwa in den Melodramen *SCHLUSSAKKORD* (1936, *Detlef Sierks* erste Regiearbeit in diesem Sujet), *Gerhard Lamprechts* merkwürdig blasse *MADAME BOVARY* (1937), *Tourjanskys* *VERKLUNGGENE MELODIE* (1938), *Harlans* markige "Heimat und Boden"-Tragödie *DIE GOLDENE STADT* (1942) oder *Brauns* *TRÄUMEREI* (1944). Der hohe ästhetische Standard dieser Filme beruhte auf einem weitgehend perfektionierten Studiobetrieb, in dem alle Beteiligten ihre klar definierten und überwachten Aufgabenbereiche professionell beherrschten. In Produktionsgruppen organisiert (die man deutschtümelnd als "Hausgemeinschaften" regelrecht beschwor), wurden die Filmschaffenden vom Autor und Dramaturg bis zum Cutter fest an das Studio gebunden.

gefeilt wie präventösen Ufa-Bildstil. Das Produktionsgruppen-System, das ein Höchstmass nicht nur an ästhetischer, sondern eben auch an politischer Kontrolle ermöglicht, wurde in Babelsberg weitgehend beibehalten. Die mit vierundvierzig Jahren längste Einzelstufe eines Babelsberger Studios wurde mit gut einem Dutzend DDR-Filmen dokumentiert. Bekannt war deren hoher Standard bei Kinderfilmen. *DAS KALTE HERZ* (1950, Regie: Paul Verhoeven) und *DIE GESCHICHTE VOM KLEINEN MUCK* (1953, Regie: Wolfgang Staudte) gehören zu den eindrucksvollsten und anrührendsten Märchenfilmen der Filmgeschichte. Kaum bekannt waren hingegen die wenigen Co-Produktionen der DEFA mit dem westlichen Ausland. Immerhin stand 1958 Jean Gabin in dem Zweiteiler *LES MISÉRABLES* (Regie: Jean-Paul Le Chanois, nach Victor Hugo) vor der Kamera. Auch für die DEFA-Zeit blieb die politische Einflussnahme auf das Studio und deren Fortsatz in den Fil-

troz ihres ideologischen Pathos eine beträchtliche visuelle Kraft aus, die von einem hervorragenden Hauptdarsteller souverän gesteigert wird: dem heute fast vergessenen (da früh verstorbenen) *Günther Simon*.

Ungewöhnlich und wohl nur in einem hierarchisch gefügten Studio möglich ist der erzählerisch reizvolle Versuch, Filmfiguren in anderen Filmen und Zeitzusammenhängen fortzuführen. Eine derartige fiktionale Langzeitbeobachtung findet sich in den *Konrad-Wolf*-Filmen *SONNENSUCHER* (1959) und *LEUTE MIT FLÜGELN* (1960), wo die rebellierenden Soldaten aus *DAS LIED DER MATROSEN* in ihrer sozialen Entwicklung über die NS-Zeit bis in die Gegenwart weiterverfolgt werden. Die filmische Aufarbeitung des Faschismus und seiner historischen Bedingungen – das war das grosse Thema der besten DEFA-Filme. Ein kritischer Blick auf die eigene gesellschaftliche Befindlichkeit wurde dagegen – ebenso wie in der BRD bis zum Aufbruch des Neuen Deutschen Films – fast völlig vermieden. Fast zeitgleich mit diesem versuchten engagierte Autoren und Regisseure um 1964 ein ungeschminktes Bild der DDR-Wirklichkeit zu zeichnen. Alle diese "Kaninchen"-Filme (benannt nach *DAS KANINCHEN BIN ICH*, 1964, Regie: Kurt Maetzig) wurden vom 11. Plenum des ZK im Dezember 1965 verboten. Sie erlebten erst 1990 ihre Erst- oder Wiederaufführungen.

Jürgen Kasten



An der Struktur dieses Studiosystems änderte sich nach 1945 in der von der russischen Militärverwaltung lizenzierten Deutschen Film AG (DEFA) erstaunlicherweise wenig. Zwar wandte man sich programmatisch gegen den ebenso aus-

men eher sanft konturierten *DAS LIED DER MATROSEN* (1958, Regie: Kurt Maetzig) steht für die sozialistischen Heldenepen, deren Inkarnation wohl die "Ernst-Thälmann"-Filme von *Kurt Maetzig* gewesen wären. Alle diese Filme zeichnet

Zur Berlinale-Retrospektive ist wieder eine umfangreiche Publikation erschienen: *Babelsberg 1912 – 1992*. Ein Studio (Hg.: Wolfgang Jacobsen). Berlin, Argon-Verlag, 1992. Das reich illustrierte Buch enthält neben Dokumenten und zeitgenössischen Texten eine Zusammenstellung aller 1700 in Babelsberg hergestellten Filme. In einem analytischen Teil finden sich neben Detailuntersuchungen sechs zentrale Darstellungen der einzelnen historischen Studioetappen.