

# FILMBLATT 10 - Sommer 1999

ISSN 1433-2051

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

Vorstand: Dr. Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Michael Wedel

In dieser Ausgabe dokumentieren wir die letzten Vorstellungen unserer Filmreihe „Wiederentdeckt“, die wir bis Ende 1998 gemeinsam mit dem Zeughauskino und dem Bundesarchiv-Filmarchiv einmal im Monat durchgeführt haben. Bekanntlich ist das Zeughauskino wegen Umbau bis zum Jahr 2002 geschlossen.

Eine Neuregelung der Kostenverordnung des Bundesarchiv-Filmarchivs vom 29. September 1997 läßt noch immer auf sich warten. Da auch eine Übergangsregelung, die zumindest Filmsichtungen zu wissenschaftlichen Zwecken wieder gebührenfrei ermöglichen könnte, bisher nicht getroffen wurde, sind dadurch auch die wissenschaftlichen Arbeitsmöglichkeiten mit Beständen des Archivs weiterhin deutlich eingeschränkt.

Am 22. Oktober 1999 feiert das Deutsche Filminstitut (DIF) in Frankfurt am Main sein 50jähriges Bestehen mit Festreden und einem Filmprogramm mit Schätzen aus dem Filmarchiv. In Zukunft sollen weitere Partnerschaften, zu denen auch solche mit der Wirtschaft gehören, neue wissenschaftliche Projekte ermöglichen. Herzlichen Glückwunsch!

Das FILMBLATT erreicht jetzt über 500 Filmwissenschaftler und entsprechenden Einrichtungen im In- und Ausland. Sie erhalten das FILMBLATT weiterhin kostenlos.

Wir würden uns aber sehr freuen, wenn Sie uns mit DM 20,00 für die Herstellungs- und Vertriebskosten des Jahrgangs 1999 unterstützen könnten. Wer will, kann unsere Arbeit auch mit einem höheren Beitrag fördern. Eine Spendenbescheinigung bzw. eine Rechnung wird mit der nächsten Ausgabe zugesandt.

FILMBLATT 1- 8 sind vergriffen.

*Wir bedanken uns für die freundliche Unterstützung durch die DEFA-Stiftung, Berlin.*

Berlin, den 26. August 1999

CineGraph Babelsberg: Konto 13 22 56 18, Berliner Sparkasse BLZ 100 500 00

Stichwort (für eine Spendenbescheinigung): FILMBLATT 1999 (SP)

Stichwort (falls eine Rechnung gewünscht): FILMBLATT 1999 (RE)

Hg. / Red.:

Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin

Tel. / Fax.: 030 - 785 02 82

Email: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

## **Picha über alles!**

### **Die fidele Herrenpartie (D 1929, R: Rudolf Walther-Fein)**

**Wiederentdeckt 69, Zeughauskino, 25. Oktober 1998**

**In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Deutschen Historischen Museum**

**Einführung: Jeanpaul Goergen**

„Sechs Akte lustiger Klamauk. Im Mittelpunkt steht eine echt Berliner Himmelsfahrt-Herrenpartie, auf der es toll zugeht. Noch toller das Ende dieser Partie. Da gerät nämlich der gute Picha in nicht mehr ganz taktfestem Zustand in eine Schlägerei. Am nächsten Tage kann er sich an nichts mehr erinnern. Auf Grund eines Zeitungsberichts über die erwähnte Keilerei hat er Grund zu der Annahme, daß er von der Polizei gesucht wird, er flüchtet in abenteuerlicher Verkleidung, aber schließlich klärt sich dann doch alles noch in befriedigender Weise auf.“ (-y [d. i. Fritz Olimsky], in: Berliner Börsen-Zeitung, 5. 10. 1929) Der Film arbeitet mit einer Parallelhandlung, die sentimental und doch realitätsgebunden, den Kontrapunkt gibt zu dem ausgelassenen Trieben der Herrenpartierer - bis sich die beiden Handlungsstränge treffen und es am Ende ein dreifaches Happy-End gibt.

Es sind vor allem die Darsteller, die diesem Film ihren Stempel aufdrücken: allen voran Hermann Picha, sonst meist in kleinen Chargenrollen beschäftigt, kann hier in einer Hauptrolle eine wunderbare Karikatur eines Kleinbürgers hinlegen: „Picha hat endlich einmal eine über die Episode hinauswachsende Rolle, er bewährt sich in allen Situationen und Verkleidungen. Picha über alles!“ (Georg Herzberg, in: Film-Kurier 234, 2. 10. 1929) Lydia Potechina gibt den Hausdrachen, Maria Paudler die warmherzige Tochter, Fritz Kampers den selbstgefälligen Friseursgehilfen, Truus van Aalten das naive Lehmädchen, während Walter Rilla als depressiver Student, durch ein Unglück aus der Bahn geworfen, auf die reale Welt der Arbeitslosen und Verzweifelten verweist. Die Kamerarbeit von Guido Seeber und Edoardo Lamberti zaubert gelegentlich eindrucksvolle Einstellungen hin, meist aber ist die Kamera recht statisch und beschränkt sich doch sehr auf tableauartige Einstellungen. Man merkt dem Film stellenweise ein eher bescheidenes Budget an. Die Aafa war auf solche Filme spezialisiert - „Ein richtiger Aafa-Film mit Klamauk und Rührung“, konstatiert dann auch die Deutsche Filmzeitung (3, 17. 1. 1930) -, die sich erfolgreich u.a. nach Großbritannien exportieren ließen.

Es wurde ein echter Berlin-Film, ein Volksstück: deftig, polternd und aufschneidend und doch nicht so gemeint, mit Gefühl und Seeligkeit und kodderschnautzigem Humor. Es gibt viel Wannsee zu sehen (gedreht wurde auch am Havelufer zwischen Gatow und Kladow bei Kilometerstein 6,5), das dunk-

le Berlin an der Friedrichsgracht, das populäre Vergnügungsort Florahallen in der Johann-Georg-Straße in Halensee offenbar als Studiobau. Der ebenfalls nachgebaute Schönheitssalon, das Zentrum des Films, zeigt erstaunlich viele Markenprodukte, u.a. die Werbefigur des „Doktor Unblutig“ - product placement auch damals schon. Der im Film eingesetzte Alt-Berliner Kremser - girlandengeschmückt und mit Passagieren, die im Stil der Herrenpartie verkleidet waren - wurde vor der Uraufführung auf Werbetour durch die westlichen Stadtbezirke geschickt.

1929 war das letzte Jahr des Stummfilms. In Berlin verfügen im Oktober 1929 schon 16 Kinos über eine Tonfilmapparatur. *Die fidele Herrenpartie* verlangt bereits förmlich nach dem Tonfilm, nach Musik, nach Schlagern - der Regisseur behilft sich damit, die ersten Zeilen der jeweils intonierten Lieder aufs Bild zu legen, eine Art Rückgriff auf die „Noto-Filme“ mit eingblendetem Notenband, eine Reminiszenz auch an frühe amerikanische Animationsfilme, die als „Karaoke“-Filme die Noten eines populären Liedes brachten. Wer aber weiß, ob die Kinobesucher wirklich mitsangen?

Überhaupt ist das „Kinoerlebnis“ selbst bisher wenig erforscht: Programmablauf, Pausen, Programm- und Getränkeverkauf, Einsatz von Werbefilmen und Werbedias, Abstand der Sitzreihen, Verhalten des Publikums während der Vorführung usw. Zum Zeitpunkt der Uraufführung von *Die fidele Herrenpartie* im Oktober 1929 klagte ein Kinobesucher: Warum haben führende Berliner Kinos die Gewohnheit eingeführt, die Wochenschau und gelegentlich auch den Kulturfilm ohne Musik laufen zu lassen? Warum wird in einzelnen Kinos zwischen den Programmteilen nie das Licht eingeschaltet? Zu spät kommende Besucher würden so nie den Saal sehen. Warum sind die Preise für Schokoladenwaren in den westlichen Kinos so hoch? Warum findet man bei pausenloser Vorführung ohne Akteinteilung häufig den sinnlosen Titel „Ende des 1. Aktes“?

Es würde sich lohnen, aus Zuschriften solcher Art, kleinen Hinweisen in den Kritiken oder aus sonstigen Beiträgen der Fachpresse wenigstens annähernd eine Rekonstruktion des Kinoerlebnisses zu versuchen.

*Die fidele Herrenpartie (Herren unter sich / Die fidelen Stammtischbrüder)*

Regie: Rudolf Walther-Fein / Buch: Franz Rauch / Kamera: Guido Seeber, Edoardo Lamberti / Bauten, Ausstattung: Botho Höfer, Hans Minzloff

Format: 35mm, s/w, stumm, 8 Akte, 2477 Meter, Zensur: B 23580, 26. 9. 1929, Jv.

Uraufführung: 1. 10. 1929, Berlin (Primus-Palast, Potsdamer Straße)

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv: 35mm, s/w, 2486,4 m (= 91' bei 24 Bilder/Sekunde)

Zur Kopie: „Grundlage der Restaurierung bildete eine Nitrokopie von 1929 (2306 m, mit den originalen deutschen Zwischentiteln), die das Bundesarchiv im Mai 1991 vom Československý Filmový Ústav-Filmový Archiv in Prag (heute: Národní filmový archiv) getauscht hatte. In der gut erhaltenen Kopie wies der 3. Akt (= Rolle 3) extreme Schicht-

schäden durch Feuchtigkeit auf. Ausgerechnet dieser 3. Akt fehlte in der bereits im Bundesarchiv vorliegenden, aus dem Staatlichen Filmarchiv der DDR stammenden Nitrokopie (1834 m), deren Qualität im übrigen nicht an die Prager Kopie heranreichte.

Im Juni 1995 konnte vom National Film and Television Archive in London eine Nitrokopie der englischen Verleihfassung (Bank Holiday, 2534 m, mit englischen Titeln) ausgeliehen werden. Die englischen Zwischentitel waren dabei durch die deutschen Originaltitel der Prager Kopie zu ersetzen, von denen jeweils ein unbeschädigtes Feld ausgefahren („verlängert“) werden mußte. Im Juli 1997 waren alle Kopierarbeiten abgeschlossen.

Die wiederhergestellte Fassung übertrifft mit 2486 m die Zensur-Länge von 1929 (2477 m). Die unerhebliche Differenz ist auf das Ausfahren der Zwischentitel zurückzuführen.“ (Helmut Regel, Bundesarchiv-Filmarchiv)

## **Der Teufel! Der Teufel!**

**Via Mala. Die Straße des Bösen. (D 1943/44, R: Josef von Baky)**

**Wiederentdeckt 70, Zeughauskino, 27. November 1998  
In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und  
dem Deutschen Historischen Museum  
Einführung: Ralf Schenk**

Auf die Frage, welche Filme er gern drehen würde, antwortete Josef von Baky 1959: „Das musikalische Märchen‘ von Béla Balázs und das Tagebuch von Atomphysiker Professor E. Bagge. (Das Leben von zehn Atomwissenschaftlern nach ihrer Gefangennahme bei Kriegsende durch die alliierten Truppen; besonders die Stunde nach dem Abwurf der ersten Atombombe auf Hiroshima!).“ Solche ambitionierten Stoffe hatten in der Bundesrepublik der späten Adenauer-Jahre freilich keine Lobby; an ihrer Stelle realisierte Baky 1961 den Edgar-Wallace-Krimi *Die seltsame Gräfin*. Es wurde seine letzte Arbeit; Baky starb fünf Jahre später in München – und hinterließ ein Œuvre, das es längst wert wäre, wiederentdeckt zu werden.

Der 1902 in Ungarn geborene Regisseur drehte im Dritten Reich eben nicht nur *Münchhausen* (1943) und später nicht nur *Das doppelte Lottchen* (1950), sondern eine Reihe weiterer Filme, die spannende Einblicke in den Geist ihrer Zeit geben: das Heimkehrer-Melodram und Hans-Albers-Vehikel ... *und über uns der Himmel* (1947), die kritisch-pessimistische Remigranten-Studie *Der Ruf* (1949) mit Fritz Kortner, das Gesellschafts- und Zeitpanorama *Hotel Adlon* (1955) oder das bittere Reporter-Melodram *Der Mann, der sich verkaufte* (1959); Geschichten mit Fragezeichen und Widerhaken, trotz mancher Zugeständnisse an den Geschmack von Produzenten und Publikum. Viel mehr als nur gutes Handwerk.

Das betrifft auch jenes Opus, dessen Genesis fast ein ganzes Jahrzehnt umfaßt: *Via Mala* nach dem gleichnamigen, 1934 veröffentlichten Roman des Schweizer Schriftstellers John Knittel. Im September 1941 war das Drehvorhaben für die Verleihsaison 1941/42 bekanntgegeben worden, doch schon im Februar 1942 tauchten die ersten Hindernisse auf: Goebbels stellte den Stoff zurück, weil er „zu düster“ sei. Erst im Juli 1943 begannen die Außenaufnahmen im Ufa-Gelände; im November desselben Jahres war *Via Mala* dann weitgehend abgedreht und wurde im April 1944 im Propagandaministerium abgeliefert. Dort wünschte man Nachdreh und eine erneute Vorlage, die im März 1945 zum endgültigen Verbot innerhalb Deutschlands führte. Fürs Ausland freigegeben, gelangten Kopien in die Schweiz, wo der Film im November 1946 in Zürich uraufgeführt wurde.

Aber auch die DEFA nahm sich, im Zuge der Fertigstellung sogenannter Überläufer-Produktionen, des in Babelsberg vorgefundenen Materials an und brachte im Januar 1948 eine eigene Fassung heraus. Im Februar 1950 wurde der Film schließlich für die Westzonen zugelassen und ab März gezeigt – nunmehr in einer von Baky autorisierten Form. Inwieweit die drei Fassungen identisch sind oder sich – besonders in den Schlussszenen – unterscheiden, bedürfte einer genaueren Untersuchung. Wir zeigten die DEFA-Fassung, die gegenüber anderen überlieferten Schnittlängen rund 370 Meter, also 13 Minuten kürzer ist.

Sieht man *Via Mala* heute, mutet es überhaupt erstaunlich an, daß er am Ende des Dritten Reiches entstehen konnte – und das nicht nur wegen seiner äußeren Düsternis, sondern wegen seines gleichnishaften Inhalts, seines Themas Tyrannenmord, Schuld und Sühne (Drehbuch: Thea von Harbou).

Der von Carl Wery gespielte Sägemüller Jonas Lauret, der Familie und Angestellte quält und nach den Mitbewohnern seines Hauses wie nach Hunden pfeift, tritt als finsterner Diktator ins Bild. Über ihn fallen Sätze wie: „Das ist kein Mensch, das ist ein Vieh“. Er scheint übermächtig: „Er findet mich überall“, sagt die Dienerin Kuni (Renate Mannhardt), „er läßt mich nicht los. Der Teufel, der Teufel.“ Zunächst sieht man nur seine Faust am Türknauf, dann die Hundepeitsche, und immer wieder dröhnen seine schweren Stiefel auf den Dielen und Treppen des Hauses. Auch später, nach seinem plötzlichen Verschwinden, bleibt der Tyrann in den Köpfen stets präsent: „Wiederkommen kann er nicht. Aber er ist immer da. Ich hab' Angst“, erklärt seine Frau (Hildegard Grethe) ein halbes Jahr nach seinem vermutlichen Tod.

Von nun an kreist *Via Mala* um das Thema des Verdrängens und Vergessens. Silvelie (Karin Hardt), die Tochter des Verschwundenen, beschwört ihre Familie: „Ich will, daß die Vergangenheit endlich vergangen ist. Sie hat uns lang genug bedrückt. Macht doch endlich einen dicken Strich darunter.“ Ihren Verlobten, den Amtmann Andreas von Richenau (Viktor Staal), der den Fall

zu untersuchen hat, fleht sie an: „Das Recht wird siegen – und die Menschen werden zugrunde gehen.“ Dem setzt er – ein „Mann von draußen“ – entgegen: „Menschen wie du und ich können nicht leben in einer unsaubereren Welt. Wir brauchen Klarheit, sonst gehen wir zugrunde...“ *Via Mala* hält eine Reihe weiterer solcher Schlüsselsätze bereit, deren Direktheit und zugleich Doppelbödigkeit im Deutschland der vierziger Jahre, zwischen „totalem Krieg“ und „Entnazifizierung“, außerordentlich erstaunt und betroffen macht.

Gerade auch das Finale, in dem sich der Schuldige am Tod des Tyrannen zu erkennen gibt und die damit verbundene Runde am Familientisch nehmen sich heute wie eine Parabel auf die Seelenlage des gesamten deutschen Volkes aus. In der DEFA-Schnittfassungen kehrt der Gastwirt Bündner (Karl Kuhlmann), der Mörder des Tyrannen, zur Familie zurück; ihm wird vergeben, weil auch jeder andere der Beteiligten der Mörder gewesen sein konnte. In der westdeutschen Version stürzt sich Bündner nach seinem Geständnis durch einen tödlichen Sprung in die Tiefe.

Die politisch-soziale Dimension dieses Stoffes wurde, soweit mir bekannt, in der zeitgenössischen Kritik nicht wahrgenommen. In der Sowjetischen Besatzungszone, in der *Via Mala* mit immerhin 51 Kopien gestartet wurde, reagierte die Kritik überhaupt nicht auf den „alten“ Film. Westdeutsche Rezensionen ergingen sich dagegen in allgemeinen Lobeshymnen: „erschütternder Realismus“, „erstaunliche Aufnahmen“, „Erlebnis von starker Wucht“, „meisterlicher Wurf“, „ein Kunstwerk eigener Art und Prägung“, „eine Spitzenleistung aller Beteiligten“ und so weiter. „Daß man einmal in Deutschland solche Filme drehte“, zitierte der AKA-Filmverleih aus einer Rezension, „ist beglückend. Vielleicht kommen wir wieder einmal dahin. Irgendwann...“

Niemand indes brachte den Regisseur mit seinem neuesten, erst vor kurzem uraufgeführten Werk *Der Ruf* in Verbindung, mit dem Baky dem deutschen Publikum – auf ganz andere Art und Weise, aber genau so intensiv – einen Spiegel vors Gesicht gehalten hatte.

#### *Via Mala. Die Straße des Bösen.*

Produktion: Ufa, 1943/44

1.) Zensur: Februar 1945, 35mm, s/w, 2.900 m (= 106'). Der Film wurde im März 1945 von der Zensur zurückgestellt und nur für das Ausland freigegeben.

Uraufführung: November 1946, Zürich

2.) Sowjetische Militärzensur: vermutlich Ende 1947, 35mm, s/w, 2.539 m (= 93'). Durch die DEFA fertiggestellte Fassung. Anlaufdatum: 16. I. 1948 (Berlin)

3.) Freiwillige Selbstkontrolle, Nr. 946, 17. Februar 1950, 35mm, s/w, 2.904 m (= 106'). Anlaufdatum: März 1950

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv (DEFA-Fassung)

# **Sinfonie der Segeln**

## **Die letzten Segelschiffe (D 1930, R: Heinrich Hauser)**

**FilmDokument 13, Kino Arsenal, 9. September 1998**

**In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und  
den Freunden der Deutschen Kinemathek**

**Einführung: Jeanpaul Goergen**

Anfang 1930 segelte der Berliner Schriftsteller Heinrich Hauser (1901 - 1955) 110 Tage lang auf der Viermastbark „Pamir“ der Reederei F. Laeisz von Hamburg nach Südamerika. Von dieser Reise brachte er nicht nur den spannenden Reisebericht „Die letzten Segelschiffe“ (Berlin: S. Fischer, 1930), sondern auch eine gleichnamige einstündige Filmreportage mit.

Hauser dokumentiert das alltägliche Leben der Matrosen, ihre harte Arbeit, die immer gleichen Handgriffe, die kleinen Freuden und die Augenblicke der Muße; er heroisiert nicht, auch nicht, als ein heftiger Sturm das Schiff erschüttert. „Hauser ist bis auf die höchsten Mastspitzen geklettert, um die Matrosen bei der Arbeit aufzunehmen. Man sieht ihnen zu, wie sie mit dem Teertopf herumturnen, wie sie in den Rahen hängen und die Segel bergen. Und man begleitet sie auf Deck, wenn sie ihr Ölzeug in der Sonne trocknen, wenn sie sich die Haare schneiden und ihre Stiefel mit Haifischtran einfetten. Höhepunkt dieser herrlichen Filmreportage aber sind die Aufnahmen, die Hauser während des großen Sturms am Cap Horn gemacht hat. Das Flattern der zerrissenen Leinwand, die Sturzseen, die über das Hochdeck brechen, die verummte, tiefende, verbissen weiterarbeitende Mannschaft - das sind Bilder, wie sie kein amerikanischer Regisseur packender und anschaulicher hätte drehen können.“ (Hans Sahl, in: Der Montag Morgen, Berlin, 17. 2. 1931)

Hausers einziger Held ist die „Pamir“ mit ihren dunklen Masten und hellem Segelwerk. Sie bilden auch das Leitmotiv einer Sinfonie, die das Thema der existentiellen Erfahrung dieser Seereise variiert. Das Leben an Bord erscheint als ein seltsames Stadium außerhalb jeder Zeit, als eine Gegenwart ohne Anfang und ohne Ziel.

Aus 5000 Metern Material schnitt Hauser einen etwa einstündigen Film, den er zuerst auch selbst verließ. Diese Fassung hatte keine Zwischentitel und wurde von einem Vortrag begleitet. Bei verschiedenen Aufführungen hielt Kapitän Gottfried Speckmann vom Norddeutschen Lloyd diesen Begleitvortrag. Ab 1931 wurde der Film von der Naturfilm Hubert Schonger unter dem Titel „Die letzten Segelschiffe“ in einer Fassung mit Zwischentiteln sowohl in 35mm als auch in 16mm vertrieben. Eine 1938 von Heinrich Hauser (jetzt: Auerbach, Hessen) zur Neuzensur eingereichte Fassung war wiederum titellos

und wurde von einem Vortrag begleitet. Diese titellosen Fassungen sind nicht erhalten. Die Kulturfilmfassung *Männer, Meer und Stürme. Ein Film von der Romantik und dem Leben an Bord eines Segelschiffes* wurde 1942 vom Oberkommando der Kriegsmarine erstellt. Es handelt sich um eine auf 20 Minuten gekürzte, neumontierte und zum Teil kommentierte Tonfassung des Originalfilms - ohne Hausers Mitwirkung, der 1938 in die USA emigriert war.

Der Kommentar hat größtenteils erklärende Funktion, stellt aber auch das Volkstümliche (die Segelschiffe als „Hüter einer alten Tradition“ und „Wahrer echten Seemannsgeistes“) und das Führerprinzip (die Mannschaft wird „zusammengefaßt und geführt von der Willenskraft des Kapitäns“) heraus. Durch die Neumontage werden jetzt zuerst die Arbeiten und dann erst die Freizeitgestaltung gezeigt - in Hausers Originalfilm war es umgekehrt. Der Sturm steht jetzt auch nicht mehr am Schluß des Films, sondern etwa in der Mitte: er ist nun nicht mehr die eigentliche Bestimmung bzw. Bewährungsprobe des Schiffes, der es sich - mit ungewissem Ausgang - stellen muß, sondern eine Episode, von der von vornherein - das gibt die Musik an - feststeht, daß das Schiff die Elemente besiegen wird: danach läuft das Leben an Bord mit den Reparaturen der Segel normal weiter.

Aus einem künstlerisch gesehenen Essay wurde ein Kulturfilm mit eindeutiger Aussage.

*Windjammer und Janmaaten. Die letzten Segelschiffe / Die letzten Segelschiffe. Ein Filmbericht von Heinrich Hauser*

Buch / Kamera / Regie: Heinrich Hauser / Produktion: Heinrich Hauser, Berlin, mit Unterstützung der Kunstpflegekommission des Hamburger Senats

1. Zensur: 15. 10. 1930, Jf. (Neuzulassung: 31. 10. 1933), Prüf-Nummer: B 27129

Format: 35mm, s/w, stumm, 4 Akte, 1632 m

2. Zensur: 12. 3. 1938, Jf., Prüf-Nummer: B 47856 (Doppelprüfung)

Format: 35mm, s/w, stumm, 4 Akte, 1634 m

Uraufführung: 29. 8. 1930, Hamburg (Lessing-Theater, Schauburg am Hauptbahnhof, Knopfs Lichtspiele, als: *Die letzten Segelschiffe* im Vorprogramm zu *Die Jugendgeliebte*)

Kopie: Nederlands Filmmuseum, 35mm, s/w, stumm, 1416,2 m (= 52' bei 24 B/Sek.)

*Männer, Meer und Stürme. Ein Film von der Romantik und dem Leben an Bord eines Segelschiffes*

Produktion und Verleih: Naturfilm Hubert Schonger, Berlin. Hergestellt in Zusammenarbeit mit dem Oberkommando der Kriegsmarine / Kamera: Heinrich Hauser / Schnitt und Bearbeitung: Werner Adomatis / Musik: Ernst Erich Buder / Ton: Heinz Opitz / Herstellungsleitung: Walter Nürnberg

Zensur: 22. 2. 1942, Jf., volksbildend, Prüf-Nummer: B 56587

Format und Länge : 35mm, s/w, Tonfilm 4 Akte, 521 m (20')

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv: 35mm, Ton, 506 Meter = 18' 30"



## **Der Pfennig muß es bringen Werbefilme für den Spargedanken, 1924 - 1945**

**FilmDokument 15, Kino Arsenal, 24. November 1998**

**In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und  
den Freunden der Deutschen Kinemathek**

**Einführung: Ralf Forster**

Sparkassenwerbefilme unterscheiden sich von den übrigen Werbefilmen vor allem dadurch, daß sie nicht für schnelles Geldausgeben für bestimmte Produkte werben, sondern für dessen langfristige und verzinsten Anlage bei den Sparkassen. Das führt natürlich zu spezifischen Inhalten und entsprechende Geschichten im Sparkassenwerbefilm. Oft werden die gesellschaftlichen und privaten Vorteile des Sparens nebeneinandergestellt und verzahnt, wie z.B. der Geldkreislauf und die Bekämpfung der Arbeitslosigkeit.

Sparen helfe zudem in Notsituationen, sei sittliche Haltung und Sorge „später“ (z.B. im Alter oder bei Kriegsende) für eine sorgenfreie Existenz. Bei der Sparkasse deponiertes Geld vermehre sich nicht nur durch Zinsen, es sei auch dort - im Gegensatz zum privaten Geldhorten - sicher und krisenfest aufgehoben.

Solchen Argumentationen steht aber die geschichtliche Erfahrung entgegen, denn zwischen 1918 und 1948 wurde die Bevölkerung durch Krisen und Krieg gleich viermal um ihre Einlagen betrogen. Durch seine Spezifik eignete sich der „Spargedanken“ und so auch der Sparkassenwerbefilm explizit für politische Vereinnahmungen, wie bereits Beispiele aus der Weimarer Republik zeigen.

Der erste Sparkassenwerbefilm *Der Pfennig muß es bringen* (1924), gleich nach Bildung eines zentralen Sparkassenverbandes in Deutschland geschaffen, thematisiert sowohl den Vertrauensverlust in das Geld nach der Inflation als auch die nun nötige Sparanstrengung, um die Wirtschaft ohne „Pfund und Dollar“ anzukurbeln. Gleichzeitig wird das private Sparziel einer jungen Familie - das eigene Landhaus - in nahe Zukunft gerückt. Der von Hans Fischerkösen gestaltete Zeichentrickfilm setzt auch gestalterische Akzente, die im Genre fortleben: lustig animierte, vermenschlichte Pfennigstücke mit Armen und Beinen sowie eine Sparbüchse mit Gesicht, die sich sichtbar über jeden Pfennig freut, der in ihren Schlütz springt.

Weltwirtschaftskrise und Massenarbeitslosigkeit nach 1929 verschärften den Argumentationszwang der Sparkassen, daß hinterlegtes Spargeld der Gesellschaft dient (Arbeitslosigkeit bekämpft und Wirtschaft stärkt) und schließlich auf den Sparer individuell positiv zurückwirkt. Neue Kundenkreise, vor allem Arbeiter und Angestellte, sollten so erschlossen werden.

Mit ihrer systemkonformen Sicht auf Wirtschaftszusammenhänge machte sich die Sparkassenwerbung (vermutlich ungewollt) zum Handlanger der NS-Propaganda nach 1933. Das zeigt schon die Geschichte des Films *Taler, Taler, du mußt wandern* (1933), der noch in der Weimarer Republik konzipiert, im Nationalsozialismus weiter eingesetzt und in der Presse als vorbildlich gelobt wurde. Wieder steht der Geldkreislauf im Mittelpunkt der Filmhandlung: diesmal sind es Taler, die „wie eine Abteilung des freiwilligen Arbeitsdienstes an ihre Arbeitsstätten“ marschieren (Deutsche Sparkassen-Zeitung, 53/1933, S. 2) und sich so „segensreich“ ins Wirtschaftsleben einfügen. Der mit erheblichem technischen Aufwand hergestellte kombinierte Real- und Zeichentrickfilm besticht auch durch seine Tondramaturgie - das mit einem Sparkassenwerbetext versehene und von Kindern intonierte Lied „Taler, Taler...“ durchzieht den ganzen Film und bestimmt Schnittrhythmus und Trickgestaltung.

Ähnliche inhaltliche Strukturen - Darstellung des Geldkreislaufs zur Wirtschaftsbelebung - zeigen *Kind und Geld* (1935), ein Kulturwerbefilm für ein jugendliches Publikum (Lehrfilm, Prädikat: „volksbildend“), und *Der rechte Weg* (1937), der erste farbige Sparkassenfilm (Gasparcolor, Zeichentrick: Piper).

Durch dargestellte Kontinuitäten machten sich die nationalsozialistischen Gleichschaltungen im Film- und Werbebereich (z.B. Bildung der Reichsfilmkammer im Propagandaministerium und Schaffung eines Werberates der deutschen Wirtschaft) zunächst kaum im Sparkassenwerbefilm bemerkbar, wenngleich er nun unter dem Slogan stand: „Der Sparpfennig schafft Arbeit und Brot! Geldhamstern ist Sabotage am nationalen Aufbau! Sparen macht frei!“ (Motto des Nationalen Spartages 1933).

Vereinzelt entstanden Werbefilme zur sogenannten Sachwerterhaltung und zu Sammelaktionen, so *Panik durch Ping-Pong* (1938), ein amüsanter, aber inhaltlich etwas fehlstrukturierter farbiger Zeichentrickfilm um einen ausgebrochenen Zooaffen (eine King-Kong-Adaptation), der in der Stadt Unheil und Verwirrung anrichtet. Während sich die Menschen an Vorgärtenzäunen auf der Flucht vor „Ping-Pong“ verletzen, werden Käfig-Gitter als nur für Affen bestimmt dargestellt. Moral: Vorgärten statt Zäune.

Trotz des (noch) meist zivilen Charakters der Sparwerbung in der Phase 1933 - 1939 ist das Sparen im Nationalsozialismus stets in Bezug zu forcierter Rüstung, Kriegsvorbereitung und Kriegsfinanzierung zu sehen. Der Begriff „geräuschlose Kriegsfinanzierung“ faßt den gesetzlich sanktionierten Prozeß des vom Sparer meist unbemerkten Geldtransfers von Privatkonten zum Staat und zur Rüstungsindustrie zusammen. Zunächst konnte diese Verbindung zur Kriegswirtschaft verschleiert werden - die NS-Führung deklarierte bei den Sparern aufgenommene Reichsanleihen als Mittel zur Bekämpfung der Arbeitslosigkeit und für den sozialen Wohnungsbau. Und tatsächlich gab die

gesellschaftliche Situation nach 1933 dieser Argumentation recht: Die Arbeitslosigkeit sank und der allgemeine Wohlstand stieg - Sparräume wurden Wirklichkeit und mit propagandistischem Aufwand herausgestellt (DAF-Urlaubskampagnen mit Reisesparbriefen). Dies bestätigte auch die Glaubwürdigkeit der Sparkassenwerbung und legte den Boden für die Akzeptanz weiterer Sparanstrengungen, die ab 1941 bis zu Aufrufen zum Verzicht auf elementarste Lebensgüter reichte.

Mit dem Motto „Spare bei der Sparkasse - Spare für den Sieg!“ ordneten sich die Sparkassen ab 1940 der Kriegspropaganda unter - Sparen wurde zum gesellschaftlichen Lebensprinzip erhoben, Sparaktionen und Sammelkampagnen forciert (Metallabgabe, Winterhilfswerk, Kohlenklau-Aktion), Rationierungen angewiesen (Punktkarten) und Sondersparformen erfunden und straff organisiert („Eisernes Sparen“). Als Zeichen von Mangelwirtschaft ohne ausreichende Produktdecke entstand - bei weiterhin hohem Verdienst der Bevölkerung - ein problematischer Geldüberhang. Um eine offene Inflation zu verhindern, wurde ein Preisstopp erlassen und die Werbung für das Sparen und gegen Hamstern und Geldhortung verstärkt: Allein 1940 kamen 16 neue Sparkassenfilme heraus, bis Mitte 1944 waren es mehr als 70.

*Gib Dein Geld* (1940) fordert in scharfem Ton auf, Hamstern und Horten zu unterlassen. Ganz im Sinne der Kriegswirtschaftsordnung vom 3. 9. 1939 fällt ein Gitter vor eine Szene, die einen Mann beim Geldhorten zuhause zeigt; andere Filme warnten im Kommentar vor der Bestrafung bei Geldhortung. In dem als Satire angelegten Streifen *Herr Schnick und Frau Schnack* (1942) wird eine Frau mit Einkaufstaschen und Pelzmantel (Gisela Schlüter) einem Mann (Ludwig Manfred Lommel) gegenübergestellt, der ihren „Unfug“ des Hamsterns zurückweist und mit „Eisernem Sparen“ als bester Geldanlage „für den Sieg“ agitiert. Die Geschlechtsspezifität der Sparkassenwerbung im Zweiten Weltkrieg tritt hier deutlich zu Tage: vornehmlich für ein weibliches Kinopublikum bestimmt, stellte sie die Frauen meist als unerfahrene, aber einsichtige Adressaten der von Männern erteilten Spar-Botschaften dar.

Im Oktober 1941 wurde die klassische Produktwerbung im Kino verboten - ausgenommen blieben die nun kriegswichtigen Spar- und Sparkassenfilme und Erinnerungswerbung, die mit dem Sparen in Verbindung stand.

Das nutzten Firmen natürlich aus, um ihren Namen in der Öffentlichkeit zu halten, unterstützten damit aber offen die nationalsozialistische Propaganda: *Lichte und dunkle Geschichten* (1944) stellt so die Vorzüge der Osram-Lampe im Kontext der „Kohlenklau“-Energiesparaktion dar. Erich Fiedler spricht hier schon von der „Erringung des Friedens“ als Sparziel; die Kriegsmüdigkeit fand auch in der Sparwerbung ihre Entsprechung. *Einmal wird alles vergessen sein* (1943) schlägt dieselben Töne an. In bisweilen melancholischer Formen wird die „Friedensweihnacht“ herbeigesehnt, die aber noch (an der Front und

in der Rüstungsindustrie) „zäh erstritten“ werden muß. Beim Warten hilft, laut Film, der Geschenkgutschein der Sparkassen.

Ist für die Zeit 1940 - 44 zwar eine quantitative Explosion der Sparwerbung zu beobachten, sprechen die produzierten Filme in ihrer Gestaltung eher selbst die Sprache des Mangels und der Not. Der Anteil virtuoso gezeichneter Trickfilme bzw. von Realfilmen mit einer schlüssigen pointierten Handlung ging stark zurück. Diese ästhetische Armut versuchte man durch den Einsatz bekannter Schauspieler (meist des komischen Genres) auszugleichen. Der stark gealterte Karl Valentin präsentierte sich so zusammen mit Lisl Karstadt in *Selbst Valentin macht mit* (1942) als fleißiger Sparer. Gustav Waldau, Ludwig Schmitz, Leo Peukert und Leo Slezak wirkten in ähnlicher Weise.

Sparkassenfilme gehörten zu den letzten vor der deutschen Kapitulation im Kino eingesetzten Filmprogrammen. Sie blieben von den Maßnahmen zum „totalen Krieg“ ausgenommen und mußten weiter vorgeführt werden. Für das Weihnachtsfest 1944 erging die Aufforderung, u.a. den Streifen *Einmal wird alles vergessen sein*, kostenlos zu zeigen (Film-Nachrichten, 18. 11. 1944).

Bleibt hinzuzufügen, daß die bis 1944 auf die Rekordhöhe von 95 Mrd. RM gestiegenen Spareinlagen (sie lagen 1940 noch bei rund 27 Mrd. RM) mit der Währungsreform vom 20./21. Juni 1948 entwertet und die Reichsmark im Verhältnis 1000 : 25 umgetauscht wurde. Die Bevölkerung hatte durch den nationalsozialistischen Krieg ihre Spargelder verloren.

Alle Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv

#### *Der Kino als Berater*

Produktion: Vaterländischer Filmvertrieb Julius Pinschewer

Format: 35mm, s/w, stumm, 40 m; Zensur: Februar 1918, Berliner Film-Zensur: 41549

Werbefilm für die 8. Krieganleihe (Zeichentrick und Real)

#### *Der Pfennig muß es bringen*

Produktion: Werbefilm GmbH, Berlin / Produzent: Julius Pinschewer / Zeichentrick: Hans Fischerkösen

Format: 35mm, s/w, stumm, 77 m; Zensur: 13. 11. 1924, B 9333

Werbefilm für die Sparkasse (Zeichentrick)

#### *Durch Schaden wird man klug*

Produktion: Kraska-Film / Zeichentrick: Arthur Kraska

Format: 35mm, s/w, stumm, 70 m; Zensur: 13. 12. 1926, B 14436

Werbefilm für die Girokasse (Zeichentrick)

Kopie: 35mm, s/w, stumm, 62 m

#### *Taler, Taler, Du mußt wandern*

Produktion: Pinschewer-Film AG, Berlin / Produzent: Julius Pinschewer

Format: 35mm, s/w, Ton, 77 m; Zensur: 16. 3. 1933, B 33476 / Doppelprüfung: 23. 1. 1934, B 35525

Werbefilm für die Sparkasse der Stadt Berlin (Zeichentrick und Real)

### *Kind und Geld*

Produktion: Puchstein-Kulturfilm GmbH / Regie: Helene Lange, Fritz Puchstein / Musik: Giuseppe Becce (nach der pastoralen Sinfonie von Ludwig van Beethoven)  
Format: 35mm, s/w, Ton, 368 m; Zensur: 21. 11. 1935, B 40723  
Werbefilm für die Sparkasse, insbesondere das Schulsparen (Real)

### *Der rechte Weg*

Produktion: Döring-Film KG / Zeichentrick: Piper / Musik: Rudolf Perak  
Format: 35mm, Farbe, Ton, 70 m; Zensur: 4. 3. 1937, B 44915  
Werbefilm für die Sparkasse (Zeichentrick)

### *Panik durch Ping-Pong*

Produktion: Epoche-Gasparcolor GmbH im Auftrag der Deutschen Film-Herstellungs- und Verwertungs-GmbH (DFG) / Manuskript: Hans Thyssen / Musik: Kurt Drabek / Sprecher: Kurt Mühlhardt / Zeichentrick: Walter Born  
Format: 35mm, Farbe, Ton, 120 m; Zensur: 15. 9. 1938, B 48989  
Werbefilm für Metallabgabe (Zeichentrick)  
Kopie: 35mm, Farbe, Ton, 113 m

### *Gib Dein Geld*

Produktion: Boehner-Film  
Format: 35mm, s/w, Ton, 20 m; Zensur: 3. 5. 1940, B 53706  
Werbefilm für die Sparkasse (Real und Zeichentrick)

### *Herr Schnick und Frau Schnack*

Produktion: Tiller-Film / Manuskript: Werner Plücker / Darsteller: Gisela Schlüter und Ludwig Manfred Lommel  
Format: 35mm, s/w, Ton, 69 m; Zensur: 20. 2. 1942, B 56772  
Werbefilm für die Sparkasse („Eisernes Sparen“) (Real)

### *Kraftfahrzeug im Mäusebauch*

Produktion: Tiller-Film  
Format: 35mm, Farbe, Ton, 47 m; Zensur: 23. 9. 1942, B 57637  
Werbefilm für die Sparkasse (Puppentrick)  
Kopie: 35mm, Farbe, Ton, 40m

### *Selbst Valentin macht mit*

Produktion: Tiller-Film / Darsteller: Lisl Karstadt, Karl Valentin  
Format: 35mm, s/w, Ton, 77 m; Zensur: 13. 10. 1942, B 57681  
Werbefilm für die Sparkasse Dresden (Real)

### *Einmal wird alles vergessen sein*

Produktion: Tiller-Film / Manuskript: W.E. Hilscher / Regie: A. Ullmann  
Format: s/w, Ton, 68 m; Zensur: 3. 12. 1943, B 59693  
Werbefilm für die Sparkasse (Geschenkgutschein) (Real)

### *Lichte und dunkle Geschichten*

Produktion: Ufa / Darsteller: Erich Fiedler  
Format: 35 mm, s/w, Ton, 102 m; Zensur: 21. 1. 1944, B 59840  
Werbefilm für die „Kohlenklau“-Aktion (Real)

*Die Vogelhochzeit*

Produktion: Boehner-Film / Zeichentrick: Kurt Stordel

Format: 35mm, s/w, Ton, 78 m; Zensur: 2. 6. 1944, B 60280

Werbefilm für die Sparkasse

Kopie: 35 mm, s/w, Ton, 70 m (Zeichentrick)

## **Die Leuchtkraft der Ziege Vier Filme von Jochen Krauß**

**FilmDokument 16, Kino Arsenal, 11. 12. 1998**

**In Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und  
den Freunden der Deutschen Kinemathek**

**Einführung: Ralf Schenk**

Mitte der siebziger Jahre lernte der Dokumentarist Jochen Krauß in Thüringen einen alten Mann kennen, der die Geschichten seiner Heimat und ihrer Menschen wie kein anderer zu reflektieren vermochte. Ein Original, immer den Schalk im Nacken, vom Hundertsten ins Tausendste schweifend. Seine Legenden, oft mit grotesken Pointen versehen, handelten von Leben und Tod, Krieg und Frieden, Liebe und Haß. In *Bruno Greiner-Petter, genannt „der Bimmel“* (1976) ließ Krauß ihn einfach nur reden. Die Kamera begleitete ihn auf den Wanderungen durch sein Heimatdorf, bei Gesprächen in der Küche oder in der Werkstatt, wo er mit Frau und Tochter Christbaumschmuck fertigte. Bruno Greiner-Petter wurde zu einer Schlüsselfigur im Werk des Regisseurs: „Ein Mensch, der mich motiviert hat, mehr Mut zu haben. Mut, sich zu sich selbst zu bekennen. Zur eigenen Art, die Welt zu sehen.“

Krauß, von 1969 bis 1990 im DEFA-Dokumentarfilmstudio angestellt und seitdem freier Mitarbeiter vor allem für ARD und ZDF, forscht konsequent nach Freiräumen abseits der „großen“ Themen; er orientiert sich an der vermeintlichen Peripherie; sein Blick gilt Menschen „am Rande“: jenen Stillen, Unscheinbaren, die nie in die Schlagzeilen drängen. Für Krauß sind gerade sie Quelle von Kunst- und Lebenserfahrung. Mit ihnen erfüllt sich, was er bereits in seinem Debütfilm *Schmetterling* (1976) gleichnishaft beschrieben hatte: Hier beobachtete er eine Kindergartengruppe, die auf einer Lichtung Raupen sammelt, sie füttert und deren Metamorphose zu Schmetterlingen verfolgt. Als die Tiere ihren Kokon abstreifen und ihre „innere“ Schönheit entfalten, suggeriert auch die Kreisbewegung der Kamera ein Erheben in die Lüfte. Die Enge des Städtchens wird aufgebrochen, die Perspektive ist plötzlich weit und frei. So wie der Schüler Jens, den Krauß in *Jens, die Reizzwecke* (1988) vorstellt: die Annäherung an einen hyperaktiven Jungen, der sich lie-

ber in den Abrißvierteln seiner Heimatstadt Gera als in deren Neubausiedlungen aufhält.

Von Anfang an suchte Jochen Krauß nach ungewöhnlichen Formen, einer unverbrauchten Stilistik. Der konventionelle Bericht interessierte ihn nie; er verknüpfte statt dessen Dokumentares mit Inszeniertem, Reportage mit Essay, Alltagskizze mit philosophischer Überhöhung. *Die Geburt der Königin* (1984) etwa vermittelte jungen DDR-Zuschauern, die weitgehend einer atheistischen Erziehung ausgesetzt waren und das Innere von Kirchen oft nur vom Hörensagen kannten, die Bekanntschaft mit der „Königin der Instrumente“, der Orgel. Krauß, selbst passionierter Organist, läßt in der Ouvertüre des Films Bilder zahlreicher historischer Orgeln in Dorf- und Stadtkirchen Thüringens oder Sachsens Revue passieren, um sich danach, ohne Kommentar, in die Klangwelt des Orgelbaus hineinzubegeben: vom Zuschneiden des Holzes in einem Sägewerk über das Herstellen der Orgelpfeifen bis zum Erklängen einer Fantasie von Bach.

Ein Jahr später, in *Des-Ce-Es-De*, porträtierte Krauß einen Keramiker, der sich im Dachzimmer seines verwinkelten Fachwerkhauses eine eigene Keramikorgel baut und, auf der Suche nach dem „wirklichen Klang“, das für ihn größte Thema der Musik „b-a-c-h“ intoniert. Wie viele seiner Filme beginnt Krauß diese Arbeit mit dem Motiv eines durch die Landschaft rollenden Zuges: Es ist wie eine Reise in ein fernes Land, ein Land der Märchen und Legenden, in dem jeder Mensch etwas ganz Besonderes ist und seine Individualität entfalten und ausleben kann.

Eine Lokomotive, allerdings ohne Wagen, eröffnet auch Kraußers opus magnum *Leuchtkraft der Ziege – eine Naturerscheinung* (1988). Wie dieses Bild hält sich der gesamte Film offen für Interpretationen; er ist eine cinéastische Verbeugung vor Christian Morgenstern und Ernst Jandl. Ohne dem genehmigten Drehbuch zu folgen, verband Krauß Partikel der in einem thüringischen Dorf vorgefundenen Realität zu einem Reigen des Skurrilen und Absurden: Eine Kindergartengruppe, die mal von links nach rechts, mal von rechts nach links durchs Bild zieht und einen immer wiederkehrenden Reim singt, Signal für Gleichmaß und Stillstand trotz Bewegung. Ein Streckenläufer, der die Gleise prüft und dabei merkwürdige Verse murmelt. Amateure, die eine wüste Entführungsstory in Stummfilmmanier drehen. Und ein junger Schmalfilmer, der das Team dabei beobachtet.

Einmal gleiten der Junge und der Amateur-Regisseur in einer Windwanne übers Feld, wobei sich folgendes Gespräch entspinnt: „Glaubst du, daß dieses Interview für uns beide gefährlich werden könnte?“ – „Ja, sehr.“ – „Glaubst Du, daß dieser Spaß von allen Leuten verstanden wird?“ – „Nein.“ Solche Texte mußten in DDR-Abnahmeprozeduren, bei denen vor allem auf politische Opportunität und verbale Eindeutigkeit Wert gelegt wurde, auf äußer-

stes Mißtrauen stoßen. Machte sich hier ein Regisseur über den sozialistischen Realismus lustig? Später bezeichnete Krauß den Film und seine Anfangsworte – „Ist es oder ist es nicht / Ist es Täuschung“ – als „Antwort auf den Realismus überhaupt“: „Es ist nicht sicher, was ich sehe, und es ist nicht sicher, wie ich es interpretiere, es hat auf keinen Fall Wahrheit in dem Sinne, wie man Wahrheit definiert.“

Dem Vater des jungen Interviewers aus *Leuchtkraft der Ziege*, dem Maler und Bildhauer Horst Sakulowski, begegnet man noch in zwei anderen Arbeiten Kraußers. In *Bilder einer Ausstellung* (1988) werden seine und die phantasievollen Installationen von vier Freunden vorgestellt, wobei die Dramaturgie des Films die biblische Schöpfungsgeschichte paraphrasiert: Die Künstler klauben Autoteile, alte Schaufensterpuppen, Uhren und Fahrradgestelle von einer Müllhalde und basteln daraus neue, originäre Gegenstände – etwa das „Erste Fahrrad der Welt“, das von Sakulowski so beschrieben wird: „Die Leuchtkraft der Vorderradspeichen steht in umgekehrtem Verhältnis zur Schweigepflicht des Sattels, allerdings nur während der Fahrt.“

In *Wind sei stark* (1990) ist Sakulowski dann einer von drei Männern, die sich dem Bau von Windrädern verschrieben haben. Das Tüfteln und Basteln als Ausdruck von innerer Freiheit, als Akt des Widerstands gegen die Belastungen der Zeit, als Lebenshilfe. Am Schluß des Films erhebt sich ein Windrad mitsamt dem Turm, an dem es befestigt ist, wie von magischen Kräften gehoben in die Lüfte. Alles ist möglich.

Auch nach dem Ende der DEFA blieben Kraußers Helden eigenwillig. In *Der Gordische Knoten* (1991) porträtierte er Mitglieder einer Ost-Berliner Theatergruppe, die schon zu DDR-Zeiten alten Formen entgleiten wollten, ohne Intendant und Regisseur arbeiteten, immer auf der Spur der eigenen Persönlichkeit.

In *Tisa und Jens-Peter* (1994) skizzierte er die ungewöhnliche Freundschaft eines jungen Malers und Polizistensohnes aus der DDR und einer westdeutschen Ordensschwester: erneut ein Gleichnis über die Schmerzen und das Glück der Selbstfindung.

*Freiheit ist ein anderes Wort* (1998), ein Film zum Reformationstag, setzt diese thematische Linie fort und stellt zwei Menschen vor, die wiederum schnell mit dem Stigma Außenseiter oder Sonderling versehen werden könnten. Beide wuchsen in atheistischen DDR-Familien auf und sahen sich plötzlich mit spirituellen Erfahrungen konfrontiert. Krauß läßt sie darüber nachdenken, folgt ihnen an ihre neuen Ufer: Der Mann etwa legte die Mönchskette der Franziskaner an und kümmert sich, in einem Bauernhof nahe Berlin, um Obdachlose, Alkoholabhängige, Einsame. *Cinquillo Cubano* (1998) schließlich entwirft das Fresko einer weit verzweigten kubanischen Musikantenfamilie und ein ungeschminktes Bild des heutigen Kuba.



Mit solchen Filmen stellt sich Jochen Krauß gegen das Gefällige, Opportune, das schnelle politische Urteil, den reißerischen Duktus. Er hat sich seine Unabhängigkeit bewahrt, ist jener freundliche Idealist und Mahner geblieben, dessen christlich geprägter Wertekanon sich selbst in kleinen Auftragsarbeiten fürs Fernsehen widerspiegelt.

*Bruno Greiner-Petter, genannt „der Bimmel“* (Arbeitstitel: „Wunderhorn“)

DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Bereich Fernsehen Berlin, AG Kinder- und Jugendfilm, 1976 / Regie: Jochen Krauß / Buch: Jochen Krauß, Heiner Sylvester / Kamera: Heiner Sylvester / Dramaturgie: Evelyn Wittmann / Schnitt: Petra Günterberg

Format: 35mm, Farbe, 1026 m (= 38')

Uraufführung: 31. 12. 1979 (sic!)

Kopie: Deutsches Rundfunk-Archiv

*Des-Ce-Es-De* (Arbeitstitel: „Bach“)

DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Gruppe defa kinobox, 1985 / Buch und Regie: Jochen Krauß / Kamera: Rainer Schulz / Redaktion: Christiane Hein / Musik: Johann Sebastian Bach, Kristian Körting m/ Schnitt: Angelika Arnold

Format: 35mm, Farbe, 289 m (= 10'), Prädikat: „wertvoll“

Uraufführung: 27. 9. 1985

Kopie: Progress Film-Verleih

*Bilder einer Ausstellung* (Arbeitstitel: „Humorausstellung“)

DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Gruppe defa kinobox, 1988 / Buch und Regie: Jochen Krauß / Kamera: Rainer Schulz / Schnitt: Jutta Nikolowa

Format: 35mm, Farbe, 194 m (= 8'), Prädikat: „wertvoll“

Uraufführung: 4. 8. 1989

Kopie: Progress Film-Verleih

*Jens, die Reizzwecke* (Arbeitstitel: „Kinderspiele“)

DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Produktionsgruppe Kinderfilm, 1988 / Buch und Regie: Jochen Krauß / Kamera: Jürgen Rudow / Redaktion: Evelyn Wittmann / Schnitt: Rita Blach

Format: 35mm, Farbe, 808 m (= 29'), Prädikat: „wertvoll“

Uraufführung: 29. 1. 1989

Kopie: Deutsches Rundfunk-Archiv

*Leuchtkraft der Ziege - eine Naturerscheinung* (Arbeitstitel: „Premiere“)

DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Produktionsgruppe Kinderfilm, 1987 / Buch und Regie: Jochen Krauß / Dramaturgie: Evelyn Wittmann / Kamera: Christian Lehmann / Musik: Gruppe Heureka / Schnitt: Angelika Arnold, Angela Wendt

Format: 35mm, Farbe und s/w, 525 m (= 19')

Uraufführung: 10. 6. 1988