

Dennis Basaldella

Filmische Kollektive

Amateurfilmer und Amateurfilmstudios in den Betrieben der DDR

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit dem Kollektiv im Filmbereich und mit der Frage, ob und in welcher Art und Weise dieses sich manifestiert hat. Dabei liegt der Fokus nicht auf den großen staatlichen Institutionen wie der DEFA (Deutsche Film AG) und dem DFF (Deutscher Fernsehfunke, später Fernsehen der DDR), sondern auf dem Amateurfilmschaffen und konkret auf den Amateurfilmstudios bzw. Betriebsfilmstudios der DDR. Es ist wichtig, diesen Fokus zu verdeutlichen. Denn bei genauerer Betrachtung wird klar, dass der Begriff des Kollektivs auf den Amateurfilm in der DDR als Ganzes nur anwendbar ist, wenn er im breiten kulturpolitischen Diskurs der DDR-Gesellschaft diskutiert wird statt nur im begrenzten Rahmen der Betriebe. Durch die folgenden kontextualisierenden Ausführungen soll der Frage nachgegangen werden, ob der Begriff ›Kollektiv‹ auf die Situation der Amateurfilmer in den Betrieben und Kombinat anwendbar ist.

Wie nachfolgend diskutiert werden soll, geht es um den von staatlicher Seite ›verordneten‹ Begriff des Kollektivs. Deshalb sei an dieser Stelle die These von Eckhard Schenke vorangestellt, die besagt, dass es durch die Anbindung der Amateurfilmstudios an die Betriebe eine inhaltliche Einflussnahme von diesen ebenso wie von der Politik gegeben habe. So schreibt Schenke im kurzen Kapitel über den DDR-Amateurfilm in seiner Dissertation »Der Amateurfilm. Gebrauchsweisen privater Filme«:

»Jedes größere Amateurfilmstudio wurde von hauptamtlichen Studioleitern geführt, deren Gehälter aus dem Betriebsetat bzw. vom FDGB bezahlt wurden. Für bestimmte Filmvorhaben konnten außerdem Freistellungen für Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen bewilligt werden, besonders dann, wenn der Film im betrieblichen Interesse stand. Auch die filmtechnische Ausstattung und die Unterbringung in geeigneten, kostenlos zu nutzenden Räumen waren Teil der speziellen kulturellen

Betreuung, die aber nur um den Preis der Einflußnahme auf die Wahl der jeweiligen Filmthemen gewährt wurde.«¹

Schenke weiter:

»Betriebs- und Gewerkschaftsleitungen und anderen gesellschaftlichen Einrichtungen, z. B. dem FDGB-Vorstand, war es vorbehalten, Filmvorhaben zu initiieren bzw. in Auftrag zu geben, die sich mit Themen aus den Bereichen Produktionsabläufe, insbesondere aber Arbeitsschutz und Gesundheitsvorsorge beschäftigen konnten. An dieser Stelle wird die organisatorische Abhängigkeit und Einbindung in übergeordnete, gesellschaftliche Zweckbindungen des DDR-Amateurfilms am deutlichsten.«²

Ausgangspunkt für die kritische Auseinandersetzung mit der von Schenke formulierten These sind konkrete Beispiele aus den Projektphasen des seit 2013 laufenden Sichtungsprojekts »Regionale Bilder auf Filmen (1950–1990)« des Filmmuseums Potsdam, das wiederum in das dreijährige DFG-Forschungsprojekt »Regionale Filmkultur in Brandenburg« an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf eingebettet ist. Grundlage sind die in den jeweiligen Projektphasen gesichteten Filmbestände ehemaliger Amateurfilmstudios der DDR. Die Filmbestände unterteilen sich dabei wiederum in Bestände, die vom Filmmuseum in die eigene Sammlung übernommen wurden und solche, die für die im Projekt eingebundenen regionalen Partner gesichtet wurden, danach jedoch wieder in die Sammlungen der jeweiligen Museen und Archive übergingen.

Exemplarisch für den hier vorgenommenen Überblick stehen der Amateurfilmclub des Ministeriums für Verkehrswesen Berlin (AFC/MfV), das Amateurfilmstudio des VEB Wohnungsbaukombinats Berlin (WBK Berlin), das Amateurfilmzentrum des VEB Plast- und Schichtpreßstoffwerk (SPW) Bernau (AFZ Bernau), der Amateurfilmzirkel Perleberg/Mellen sowie das Zentrale Amateurfilmstudio Stahl- und Walzwerk Brandenburg, aus dessen Beständen repräsentative Filme ausgewählt, restauriert und digitalisiert wurden. Die im Folgenden erwähnten Beispiele sowie weitere Filme aus den genannten

1 Eckhard Schenke, *Der Amateurfilm. Gebrauchsweisen privater Filme* (Dissertation), Georg-August-Universität, Göttingen. Philosophische Fakultät 2002, <http://hdl.handle.net/11858/00-1735-0000-0022-5D43-1> [Zugriff am 13. 5. 2016], S. 182 f.

2 Ebd., S. 183.

Beständen sind in Ausschnitten (und teils in voller Länge) auf der Plattform »museum-digital« im Internet verfügbar.³

Neben den filmischen Beständen wurden auch die Aufzeichnungen des Studios, insbesondere die Zeitzeugengespräche mit den verbliebenen Studiomitgliedern, hinzugezogen. Die von Dr. Ralf Forster vom Filmmuseum Potsdam geführten Gespräche fanden im Rahmen des bereits genannten DFG-Projektes statt und werden vereinzelt in sein 2017 erscheinendes Buch mit dem Arbeitstitel »Greif zur Kamera, gib der Freizeit einen Sinn. Soziale und künstlerische Aspekte des DDR-Amateurfilms«⁴ einfließen. Die Interviewpartner waren vornehmlich die ehemaligen Studiomitglieder, die als letzte den Filmbestand des Studios verwaltet und an das Filmmuseum übergeben haben.⁵ Im Einzelnen handelte es sich um Gunter Müller (ehemaliger Studioleiter des AFC/MfV)⁶, Karl Rainer Wree (seit 1970 Mitglied beim Amateurfilmstudio des WBK Berlin und seit den 1980er-Jahren als technischer Leiter beim Studio fest angestellt)⁷, Marina Grzempa (Witwe des Kameramanns Udo Grzempa und ebenfalls Studiomitglied beim AFZ Bernau)⁸ sowie Horst Katzke (Gründer und Leiter des Amateurfilmzirkel Perleberg/Mellen)⁹.

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass das genannte Ausgangsmaterial durchaus eine inhaltliche Begrenzung aufweist. Eine Begrenzung, die schon dadurch entsteht, da es sich bei den Materialien »nur« um Filme und Zeitzeugengespräche handelt und dem Projekt keine weiteren Unterlagen vorliegen (wie z. B. staatliche Akten), die eine Gegenüberstellung erlauben würden. Es wäre jedoch an dieser Stelle zu argumentieren, dass die Filme das Resultat sind, welches von staatlicher Seite – wie im folgenden Abschnitt zur Geschichte noch einmal verdeutlicht wird – gewollt wurde und das somit auch die Sichtweise der Staatsführung widerspiegelt. Es ist ebenso als Begrenzung anzusehen, dass es sich bei den Fallbeispielen lediglich um fünf Amateurfilmstudios handelt und auch die Auswahl der Filme aus den jeweiligen Filmbeständen stellenweise, wie im Fall des WBK Berlin, dessen Bestand circa 450 Filmrollen umfasst, nur einen Bruchteil der gesamten Filme im übernommenen Bestand darstellt. Abgesehen von der zeitlichen

3 Vgl. hierzu die Internetpräsenz des Filmmuseums Potsdam auf der Seite museum-digital (Brandenburg), <http://www.museum-digital.de/brandenburg/index.php?t=institution&instnr=8> [Zugriff am 14. 5. 2016].

4 Vgl. Ralf Forster, Greif zur Kamera, gib der Freizeit einen Sinn. Soziale und künstlerische Aspekte des DDR-Amateurfilms [Arbeitstitel], München 2017 [in Vorbereitung].

5 Die im Folgenden verwendeten Zitate wurden durch den Verfasser sprachlich geglättet.

6 Interview vom 11. 6. 2014.

7 Interview vom 23. 5. 2013.

8 Interview vom 19. 2. 2014.

9 Interview vom 11. 12. 2013.

Begrenzung des genannten Projektes, ergibt sich die vermeintlich geringe Anzahl an analysierten Studios dadurch, dass nicht alle Bestände der ehemaligen Amateurfilmstudios überliefert sind und somit eine intensivere Sichtungsarbeit fast unmöglich ist. Darüber hinaus sorgt oft der schlechte Zustand einiger Filmmaterialien dafür, dass diese Filme nicht gesichtet werden können und somit auch nicht für eine repräsentative Auswahl in Frage kommen. Insofern wird der Beitrag auf Fallbeispielen basierende weiterführende Thesen zum Thema des Kollektivs im Amateurfilmschaffen präsentieren.

Historischer Kontext

Der Umstand, dass sich Gleichgesinnte in einem Amateurfilmstudio, Amateurfilmclub oder Ähnlichem zusammenfinden, ist per se kein Novum und bildete somit keinen signifikanten Unterschied zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik. Der Begriff des ›Amateurfilms‹, der im Folgenden benutzt wird, ist im Zusammenhang mit der DDR jedoch bei genauer Betrachtung irreführend. Irreführend in dem Sinne, da es sich bei den hier beschriebenen Mitgliedern der Amateurfilmstudios zwar technisch gesehen um ›Amateure‹, also nicht-professionelle Filmschaffende handelte, die jedoch aufgrund ihrer Anbindung an feste Filmstudios und damit einhergehende bessere technische Bedingungen über professionelle Möglichkeiten verfügten und nicht im klassischen Sinne ›Amateure‹ waren.

Charakteristisch für die DDR war, dass das Filmschaffen der Amateure von Beginn an als »wesentlicher Bestandteil des volkskünstlerischen Schaffens in der Deutschen Demokratischen Republik«¹⁰ gesehen und damit aus staatlicher Perspektive nicht nur kontrolliert, sondern auch zur Bildung der sozialistischen Gesellschaft herangezogen wurde. Mit diesem Ziel entstand nach der Gründung der DDR im Jahre 1949 zur Entwicklung der Kulturpolitik eine organisierte Struktur, an deren Spitze 1954 das Ministerium für Kultur gestellt wurde, das die kulturellen Geschicke des Landes bis auf die unterste Ebene bestimmte.¹¹ Hervorzuheben ist, dass schon seit den frühen 1950er-Jahren eine starke institutionelle Anbindung bestand, sodass viele der volkseigenen Betriebe, Kollektive sowie Kultur- und Bildungseinrichtungen eigene Amateur-

10 Jürgen Bonk/Karl-Heinz Ruhberg, Greif zur Kamera. Amateurfilm und Filmamateure in der DDR, Leipzig 1970, S. 5.

11 Vgl. Bernd Jürgen Warneken/Katrin Warneken-Pallowski, Kommunale Kulturpolitik, in: Wolfgang R. Langenbacher/Ralf Rytlewski/Bernd Weyergraf (Hg.), Handbuch zur deutsch-deutschen Wirklichkeit. Bundesrepublik Deutschland/Deutsche Demokratische Republik im Kulturvergleich, Stuttgart 1988, S. 405.

filmstudios unterhielten.¹² Bereits hier wird klar, dass es sich beim Amateurfilm um ein Politikum handelte und er somit nicht von Politik und Staat getrennt betrachtet werden kann. In diesem politisierten Zusammenhang »werden die Filmamateure der DDR [schon seit 1956] regelmäßig zu Leistungsvergleichen aufgerufen«¹³.

Seit Gründung der DDR wurden die Einzelamateure durch den Zentralen Fachausschuss des Kulturbundes betreut, während der Freie Deutsche Gewerkschaftsbund (FDGB) über die jeweiligen Betriebsgewerkschaftsleitungen mit der Organisation der Amateurfilmstudios betraut war.¹⁴ Der erste Amateurfilmkongress der DDR im Jahr 1959 beendete schließlich diese herrschende Zweigleisigkeit und markierte mit der Gründung der Zentralen Arbeitsgemeinschaft Amateurfilm (ZAG) für die von der Politik gewollte und forcierte Kollektivierung eine entscheidende Rolle.¹⁵

Zugleich wurde diese Strukturierung in eine größere kulturpolitische Initiative eingebettet. Als Ende der 1950er-Jahre in den Augen der SED der Übergang vom Kapitalismus zum Sozialismus beendet war, beschloss die Staatsführung die Schaffung einer »sozialistischen Nationalkultur«, in der sich im Sinne der marxistisch-leninistischen Ideologie die Laienschaft bzw. die Arbeiterklasse durchsetzen sollte.¹⁶ So wurden im Zuge der I. Bitterfelder Konferenz am 24. April 1959 und dem »Bitterfelder Weg« alle Kulturschaffenden und Werktätigen der DDR dazu aufgerufen, ihre Arbeit in den Dienst des Sozialismus und der Bevölkerung zu stellen und den Führungsanspruch der Arbeiterklasse zu festigen.¹⁷ Bei der II. Bitterfelder Konferenz im Jahr 1964 wich der Plan der Entwicklung einer Arbeiterkultur jedoch schon wieder dem ein Jahr zuvor eingeführten »Neuen Ökonomischen System«, sodass die auf kultureller Ebene etablierten Strukturen nun vorrangig der Unterstützung des ökonomischen Sektors dienten und nicht der Förderung der kulturellen Beschäftigung der Arbeiter.¹⁸

Trotz dieser veränderten Zielsetzung »blieb das Volkskunstschaffen wichtiger Bestandteil der Kulturpolitik der DDR. Die staatliche Förderung des Amateurfilms setzte an verschiedenen Punkten an, wobei die finanzielle, personelle und räumliche Absicherung der Filmstudios in den Betrieben hervorzuheben ist«¹⁹. Es ist in diesem

12 Vgl. u. a. Schenke, *Der Amateurfilm* (wie Anm. 1), S. 180.

13 Bonk/Ruhberg, *Greif zur Kamera* (wie Anm. 10), S. 8.

14 Vgl. Schenke, *Der Amateurfilm* (wie Anm. 1), S. 180.

15 Vgl. ebd. und Bonk/Ruhberg, *Greif zur Kamera* (wie Anm. 10), S. 6.

16 Vgl. Warneken/Warneken-Pallowski, *Kommunale Kulturpolitik* (wie Anm. 11), S. 405f.; Bonk/Ruhberg, *Greif zur Kamera* (wie Anm. 10), S. 8–10.

17 Vgl. u. a. Schenke, *Der Amateurfilm* (wie Anm. 1), S. 181f.

18 Vgl. Frank Trommler, *Kulturpolitik der Deutschen Demokratischen Republik*, in: Langenbucher/Rytlewski/Weyergraf, *Handbuch* (wie Anm. 11), S. 395.

19 Schenke, *Der Amateurfilm* (wie Anm. 1), S. 182.

Zusammenhang daher nicht von der Hand zu weisen, dass die Anbindung an den Betrieb dazu führte, dass die Studios zum Sprachrohr der jeweiligen Betriebe – die durch die Filme ihre Errungenschaften präsentierten – und somit im weitesten Sinne auch zum Instrument der Politik wurden. Diese Strukturierung und der Zusammenschluss mit anderen Gleichgesinnten sowie die damit einhergehenden neuen technischen Möglichkeiten trugen zweifelsohne auch zur Verbesserung der Arbeit der Amateure bei, wie z. B. die Nutzung von 16mm-Filmmaterial, das vielen Einzelamateuren aus finanziellen Gründen oft verwehrt blieb. Die mit der betrieblichen Anbindung einhergehenden Vorteile und Nachteile markierten somit auch einen Zwiespalt, in dem sich der Amateurfilm der DDR befand.

Aus politischer und staatlicher Sicht gab es im Kontext der Amateurfilmer in den Betriebsfilmstudios zwei Arten von Kollektivstrukturen: In Hinblick auf die verschiedenen politischen Strukturen ein organisatorisches Kollektiv sowie in Hinblick auf die angedachte Nationalkultur und später auf die ökonomische Unterstützung ein ideologisches Kollektiv. Es gilt im Folgenden zu untersuchen, ob sich diese beiden von der SED geprägten und forcierten Kollektivgedanken in den Fallbeispielen wiederfinden und die anfangs formulierte These von Schenke Bestand hat.

Die Fallbeispiele

Zunächst ein Blick auf die organisatorische Struktur der Studios. Die Aussagen ehemaliger Mitglieder aus den Betriebsfilmstudios stützen die These von Schenke, dass die Leitung der Studios hauptamtlichen Studioleitern oblag. Bei genauerer Betrachtung der Beispiele fällt jedoch auf, dass diese Funktionen mehr als nur die der Leitung umfassten. Allen Studioleitern war gemein, dass sie in der Regel eine Art Mentorentätigkeit ausübten, besonders im technischen Bereich. So belegen neben den Zeitzeugengesprächen auch zahlreiche Aufnahmen, wie z. B. das ungeschnittene Filmmaterial aus dem Bestand des WBK Berlin »Stadtbilder Berlin – Kladno« (DDR, Jahr unbekannt), dass die Leiter die jüngeren und neueren Mitglieder u. a. in der Benutzung der Technik unterrichteten und somit auch ihre technischen Kenntnisse bereits vorher erlernt hatten.

In Anbetracht der Mentorentätigkeit, die die Studioleiter übernehmen sollten, ist anzunehmen, dass das Mitglied mit der größten Erfahrung diese Funktion übernahm. In den Fällen des WBK Berlin und des Amateurfilmzirkels Perleberg/Mellen handelte es sich um die gleichen Personen, die das Amateurfilmstudio ins Leben riefen. Es ist anhand der Fallbeispiele nicht eindeutig zu klären, inwieweit die Staatsführung direkten politischen Einfluss auf die Wahl der Leiter hatte. Wie jedoch aus dem Gespräch

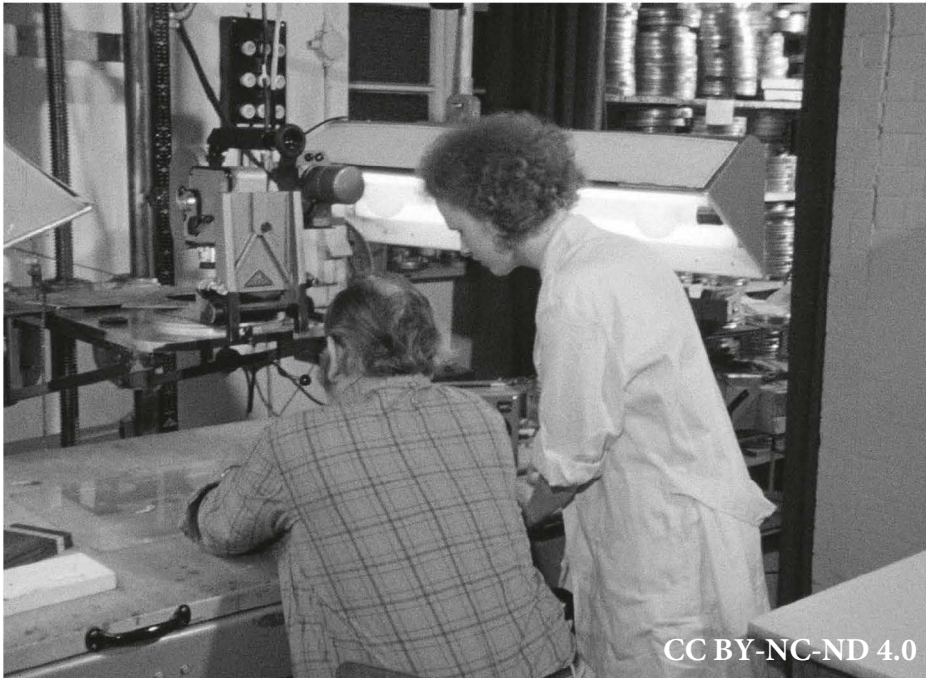


Abb. 1: »Stadtbilder Berlin – Kladno«, links Studioleiter Horst Sendke (Jahr unbekannt); Regie: o. A., Produktion: Amateurfilmstudio des VEB Wohnungsbaukombinats Berlin. Filmmuseum Potsdam. TC 03:55.

mit Karl Rainer Wree hervorgeht, gab es eine Einflussnahme seitens des Betriebes und so vermutlich auch indirekt der Politik: So wurde der von 1963 bis 1975/76 tätige Studioleiter, Horst Sendke, infolge von finanziellen Unregelmäßigkeiten nach einer Reise nach Polen durch Jürgen Braune ersetzt, der, genau wie Wree, als einziger fest angestellt war.²⁰ Infolgedessen lässt sich die These formulieren, dass, wenn es eine Einflussnahme auf die Besetzung der wichtigen Position seitens der Politik gab, diese indirekt durch den Betrieb stattfand. Aufgrund der Tatsache, dass das Zentralhaus für Kulturarbeit, der ZAG Amateurfilm und die Hochschule für Film und Fernsehen der DDR für die Leiter intensive Ausbildungskurse veranstalteten, liegt die Vermutung nahe, dass der Einfluss primär technischer Natur war und der Zusammenarbeit zwischen den Ama-

20 Vgl. Interview mit Karl Rainer Wree vom 23. 5. 2013.

teuren diente, auch wenn diese beschriebene ›Unterstützung‹ nicht komplett von einer ideologischen Einflussnahme zu trennen ist.²¹

Die Leitung der Studios hatte jeweils kontinuierlich eine Person inne; innerhalb des Studios bzw. bei der Verteilung der Arbeiten während des Drehs gab es keine feste Hierarchie, sodass alle Mitglieder die unterschiedlichen Tätigkeiten ausüben konnten. Dabei war es natürlich notwendig, dass die Amateure die jeweiligen technischen Fähigkeiten besaßen oder zumindest erlernten. Ein Beispiel hierfür ist das ungeschnittene Filmmaterial aus dem Bestand des AFZ Bernau (Ausschnitte Amateurfilmkino Bernau [1974]), das die Mitglieder bei Filmübungen in der Innenstadt von Bernau zeigt und aus dem hervorgeht, dass verschiedene Studiomitglieder die unterschiedlichen technischen Geräte erprobten. Ferner lässt sich aufgrund der Auswertung der vorhandenen Filmabspänne feststellen, dass es zwar keine feste Rollenverteilung gab, sich jedoch Tendenzen bei der Verteilung der Aufgaben ergeben haben, wie z. B. im Fall von Marina Grzemba, die beim AFZ Bernau überwiegend für den Ton verantwortlich war (Tonaufnahme, Tonschnitt).²²

Viele Amateure haben in diesem Zusammenhang vermutlich erst im Umfeld der Studios die technischen Fähigkeiten für Schnitt oder Kameraführung erlernt. Es ist jedoch zu erwähnen, dass zahlreiche Filmschaffende bereits im Vorfeld technische Kenntnisse vorweisen konnten und damit diese Fertigkeiten auch innerhalb der Studios sowie auch nach dem Ende der DDR im Rahmen anderer beruflicher Beschäftigungen ausüben konnten. Ein Beispiel ist der Amateur Udo Grzemba des AFZ Bernau, der sowohl im Studio als auch beim DFF als Kameramann bzw. Kameraassistent tätig war und diese Tätigkeiten auch nach der Wende zusammen mit seiner Frau in einer eigenen Video-Film-Produktionsfirma weiterführte.

Es lässt sich darüber hinaus festhalten, dass die Studioleiter in der Regel ehrenamtlich tätig waren und keine finanzielle Unterstützung seitens des Studios erhielten. Allerdings gab es auch hier Ausnahmen. Neben dem bereits genannten Jürgen Braune erhielt auch Gunter Müller, der seit 1978 den Amateurfilmclub des Ministeriums für Verkehrswesen Berlin (AFC/MfV) leitete, für diese Tätigkeit eine geringe Aufwandsentschädigung seitens des Ministeriums bzw. des FDGB – auch wenn er im Gegensatz zu Braune nicht fest angestellt war.

Aus den Zeitzeugengesprächen geht nicht eindeutig hervor, wie genau innerhalb der Gruppe von Amateurfilmern entschieden wurde, welche Inhalte verfilmt werden

21 Vgl. Bonk/Ruhberg, Greif zur Kamera (wie Anm. 10), S. 30f.; vgl. ebenso Schenke, Der Amateurfilm (wie Anm. 1), S. 185f.

22 Vgl. Interview mit Marina Grzemba am 19.2.2014.

sollten. Im Folgenden wird darauf eingegangen, ob und wie die dem Studio angegliederte Institution Einfluss auf die Themenwahl hatte. Anhand der vorliegenden Informationen lässt sich jedoch eine tendenziell hierarchische Struktur entdecken. So dokumentiert der Zeitzeugenbericht zum Studio des AFZ Bernau, dass Leiter Armin H. Liersch nicht nur bestimmte, welche Inhalte verfilmt wurden, sondern auch, welche Wettbewerbe besucht werden sollten.²³ Es wäre jedoch falsch, aus diesem ein Beispiel ein allgemeines Bild für die Entscheidungsprozesse innerhalb der Amateurfilmstudios abzuleiten. Zweifelsohne ist festzuhalten, dass schon aus einer organisatorischen Sichtweise die letzte Entscheidung durch den oder die Studioleiter/in gefällt werden musste.

Damit könnte auf den ersten Blick zwar von einer Kollektivierung im Sinn eines seitens der Politik gewollten Zusammenschlusses Gleichgesinnter gesprochen werden, jedoch nicht von einer Reglementierung, die Einfluss auf die Struktur gehabt hat. Insofern zeigen die Beispiele aus dem Projekt bereits hier, dass die Gruppierungen der Amateurfilmclubs und -studios durchaus ein Treffpunkt waren, um sich nicht nur über andere Filme, sondern auch technische Aspekte in der Filmarbeit auszutauschen. So wie es z. B. der Film »Zirkelabend afz mellen 62 am Projektor« (DDR, 1967) vom Amateurfilmzirkel Perleberg/Mellen hervorhebt, da er die Mitglieder des Zirkels bei einem Filmabend zeigt, bei dem sie nicht nur gemeinsam ihre Filme schauen, sondern auch technische Details besprechen.

Außer Frage steht, dass die politischen Organe der DDR, und hier auch der bereits erwähnte FDGB, Einfluss auf Studios gehabt haben, und dies vornehmlich in finanzieller und technischer Hinsicht. Ein erstes Beispiel in diesem Zusammenhang stellt die Tätigkeit des Amateurfilmzirkels Perleberg/Mellen dar. Die Arbeit des Zirkels begann 1962 in Mellen (im heutigen Landkreis Prignitz in Brandenburg), wo er der Gemeinde angegliedert war. Wie aus dem Zeitzeugengespräch hervorgeht, war die Unterstützung seitens der politischen Organe, in diesem Fall der FDJ-Kreisleitung, primär technischer Natur, da sich die Amateure für ihre ersten Arbeiten von der Kreisleitung eine AK 8-Kamera sowie einen Projektor ausliehen.²⁴

Vergleichbar war die Situation des AFC/MfV, der von der Betriebsgewerkschaftsleitung (BGL) des FDGB, bei der das Studio angesiedelt war, jährlich ca. 200 Mark Unterstützung erhielt, womit Material für die verschiedenen Produktionen gekauft wurde.

Eine weitere Frage betrifft die von Eckhard Schenke aufgestellte These, dass es den politischen Organen – wie eben dem Vorstand des FDGB – oblag, darüber zu entscheiden,

23 Vgl. Interview mit Marina Grzempa am 19. 2. 2014.

24 Vgl. Interview mit Horst Katzke vom 11. 12. 2013.



Abb. 2: »Rund um den Fernsehturm 3« (DDR, 1969); Regie: Horst Sendke; Produktion: Amateurfilmstudio des VEB Wohnungsbaukombinats Berlin. Filmmuseum Potsdam. TC 00:27.

welche Themen verfilmt werden sollten. Wie die folgenden Betrachtungen zeigen, trifft diese Aussage nicht auf alle hier diskutierten Fallbeispiele zu. Ein Studio, bei dem diese These zutrifft und sich die Auswahl der Themen an der fachlichen Ausrichtung des Betriebes orientierte, dem das Studio angegliedert war, stellte das circa 30 Mitglieder umfassende Amateurfilmstudio des VEB Wohnungsbaukombinats Berlin (WBK Berlin) dar, das als wichtigster Baubetrieb Berlins maßgeblich an der baulichen und architektonischen Gestaltung Ost-Berlins beteiligt war. So dokumentiert z. B. die vierteilige Reihe »Rund um den Fernsehturm« (DDR, 1967–1970) die wichtigsten Bauvorhaben des Kombinats am Alexanderplatz sowie das politisch wichtige Bauvorhaben am Leninplatz (heute Platz der Vereinten Nationen). Dabei dokumentieren die Filme nicht nur die technischen Errungenschaften des Kombinats für eine im Sinne der Planerfüllung effizientere Bauweise und waren damit das »Sprachrohr« des Betriebes. Sie belegen auch die politische Relevanz der Bauvorhaben, die mit diesen einherging.

Vergleichbar ist die Lage beim Film »Bauarbeiter - Ein Beruf mit Zukunft« (DDR, 1968–1970). Wenngleich es hier nach aktuellem Stand keine weiteren Informationen



Abb. 3: »Bauarbeiter - ein Beruf mit Zukunft« (DDR 1968-70); R: Rolf Hempel; Produktion: Amateurfilmstudio des VEB Wohnungsbaukombinats Berlin, vermutlich in Zusammenarbeit mit der Deutschen Film AG. Filmmuseum Potsdam. TC 16:29.

gibt, ist aufgrund der Gestaltung (wie z. B. das für den Film verwendete, sonst unübliche 35mm-Filmmaterial) anzunehmen, dass für diesen Film eine Kooperation mit einer größeren Institution, wie der DEFA, eingegangen wurde. Ferner verweist der Film, der als eine Art Werbefilm für die verschiedenen Berufe innerhalb des Kombinats konzipiert wurde, auf die Kollektivstruktur des Wohnungsbaukombinats, indem er die verschiedenen Gruppen- und Freizeitaktivitäten – darunter eben auch das Amateurfilmstudio – und die Erholungsmöglichkeiten des Betriebes präsentiert. Die (wahrscheinliche) Kooperation mit der DEFA verweist indirekt auf die Bedeutung des Betriebs in den Augen der Staatsführung.

Der Blick auf die Filmografie des WBK über die Jahre hinweg macht darüber hinaus die thematische und damit einhergehende indirekte politische Einflussnahme deutlich. So behandelt eine Vielzahl an Filmen die Bauvorhaben des Kombinats und vermittelt dadurch die von der Staatsführung gewollte Botschaft der vermeintlichen Überlegenheit des sozialistischen Städtebaus und der sozialistischen Gesellschaft. Dabei befinden sich die Filme in einer zwiespältigen Situation, da sie zwar genuin die Arbeit des Kombinates

Abb. 4:
 »150 Jahre Eisenbahn -
 Von der Adler bis zum
 Berlin-Express«
 (DDR, 1985); R: Peter
 Kuerschner;
 Produktion: Amateurfilm-
 club des Ministeriums für
 Verkehrswesen Berlin.
 Filmmuseum Potsdam.
 TC 00:04.



CC BY-NC-ND 4.0

dokumentieren, dabei aber unweigerlich auch die damit verbundene Staatsideologie bzw. politische Botschaft mit verbreiten. So geht es in den Filmen nicht nur um die Bauwerke an sich, die schon in ihrer Architektur und Baustruktur (z. B. die entwickelte Platten- und Fertigbauweise, die eine schnellere und effektivere Fertigung ermöglichte) eine politische Aussage darstellen und somit wieder ein Merkmal der DDR und des Sozialismus sind. Sondern es geht auch um die filmische Umsetzung der Bauvorhaben. Die Filme nutzen dabei neben dem Element des Interviews auch das des Voice-Overs und verweisen, genau wie auf der visuellen Ebene, auf den Prozess der Arbeit auf den Baustellen. In diesem Zusammenhang betonen die Filme indirekt, visuell und sprachlich auch immer wieder die gemeinsame Arbeit bzw. das Kollektiv der Arbeiter.

Zugleich dokumentieren die zahlreichen Filme des Studios zum Thema des Arbeitsschutzes als zweitem Schwerpunkt des WBK-Bestandes die Arbeit des Betriebes. Was auf den ersten Blick losgelöst vom politisch aufgeladenen Thema des sozialistischen Städtebaus erscheint, verweist jedoch indirekt darauf, dass nur ein »sicherer« Arbeiter auch gewährleisten konnte, dass die im Sinne des Sozialismus notwendige Planerfüllung erreicht und die von der Staatsführung gewollte Umstrukturierung der Stadt möglich wurde.

Ein vergleichbares Beispiel ist das des Zentralen Amateurfilmstudios Stahl- und Walzwerk Brandenburg, das bis zur Schließung im Dezember 1993 der größte Rohstahlproduzent in der DDR war. Genau wie im Fall des WBK werben die Filme des Studios für die Errungenschaften des Betriebes. So beschreiben die Filme »Wir im 20. Jahr ...« (DDR, 1969) oder »Stahl aus Brandenburg« (DDR, 1969) neben dem wiederkehrenden Element der werkseigenen Siemens-Martin-Öfen die technischen Errungenschaften



Abb. 5:
 »P« (Jahr unbekannt);
 R: Lothar Mitzscherling,
 Gunter Müller und
 Manfred Wehrmaker;
 Produktion: Amateurfilm-
 club des Ministeriums für
 Verkehrswesen Berlin.
 Filmmuseum Potsdam.
 TC 02:22.

bzw. Verbesserungen im Betriebsablauf, die unter anderem durch die Technisierung des Werks mit dem Robotron 300²⁵ einhergingen.

Wenngleich die Zielsetzung der Filme des Zentralen Amateurfilmstudios Stahl- und Walzwerk Brandenburg und des WBK Berlin vergleichbar sind, unterscheidet sich die Publikumsausrichtung der beiden Bestände: Während sich die Filme des WBK eher an ein breiteres Publikum wandten, richteten sich die Filme aus Brandenburg durch ihre sehr technische Thematik und Umsetzung vornehmlich an ein Fachpublikum.

Der Film »Ich werde Stahlwerker« (DDR, 1967) ist wiederum mit dem bereits erwähnten »Bauarbeiter – Ein Beruf mit Zukunft« (DDR, 1968–1970) zu vergleichen, wobei ersterer primär auf die Anforderungen und Herausforderungen des Berufs des Stahlwerkers zielte und nicht auf die Vorzüge der Freizeiterholung im Betrieb und die Darstellung des zukünftigen Arbeitskollektivs. Jedoch war dieser Unterschied auch auf die Größe des Betriebes zurückzuführen, zumal in Brandenburg nicht zwangsläufig die gleichen Möglichkeiten vorhanden waren wie beim WBK.

Ein gegenteiliges Beispiel im Zusammenhang der thematischen Ausrichtung bieten die Filme des AFC/MfV. Aufgrund der Anbindung an das Ministerium für Verkehrswesen Berlin könnte man in Hinblick auf Schenkes These annehmen, dass die Filme Verkehrs- oder Transportthemen behandeln. Wie das Zeitzeugengespräch²⁶ und vor allem die Übersicht der digitalisierten Filme aus dem Bestand aber zeigen, behandeln nur

25 Robotron 300 war die vom VEB Elektronische Rechenmaschinen hergestellte volltransistorierte Datenverarbeitungsanlage, die vornehmlich in der Industrie verwendet wurde und in der DDR eine große Verbreitung fand.

26 Vgl. Interview mit Gunter Müller vom 11. 6. 2014.

Abb. 6:
 »Bürger, Häuser,
 Geschichten« (DDR, 1978),
 R: o. A.; Produktion:
 Amateurfilmzentrum des
 VEB Plast- und Schichtpreß-
 stoffwerk (SPW) Bernau.
 Filmmuseum Potsdam.
 TC 06:07.



zwei (»150 Jahre Eisenbahn« von 1985 und »Eine Nacht mit 99« um 1989) von 13 Filmen das Thema des Transports, während der Fokus der restlichen Filme vielmehr auf Satire und Humor liegt. Beispiele für diesen humoristischen Schwerpunkt sind »P« (DDR, Jahr unbekannt), über die Schwierigkeit eines Ehepaares mit dem wiederkehrenden Problem der Suche nach einem freien Parkplatz beim abendlichen Opernbesuch, und »Ich und meine Kamera« (DDR, 1982), über die Missgeschicke eines Amateurfilmers bei der Benutzung seiner ersten eigenen Filmkamera.

Ein wiederum typisches Beispiel für ländliche Studios ist das des Amateurfilmzirkels Perleberg/Mellen. Hier bestand außer der Anbindung an die Gemeinde Mellen bzw. nach 1966 an das Kulturhaus in Perleberg keine Verbindung zu einem bestimmten Betrieb. Die Filme entstanden im Rahmen ehrenamtlicher Arbeit bzw. waren die bereits erwähnten finanziellen Zuschüsse durch den FDGB und die Gemeinde für die Materialbeschaffung gedacht. Darüber hinaus bestand eine Kooperation mit dem DFF. Da Studioleiter Horst Katzke in einer Spargel- und Champignon-Gegend wohnte, nutzte er die »geschickte Vorteilnahme«²⁷ und brachte diese Produkte nach Berlin, um sie dort gegen Kapazitäten im DFF-Fernsehzentrum (Schnitt, Ton, Sprecher, Tonmischung) einzutauschen.²⁸

So dokumentieren die Filme des Studios primär lokale Themen wie das »Generationsproblem« im kleinen Dorf Boberow (»... und abends im Klub«, DDR 1974), die

27 Interview mit Horst Katzke vom 11. 12. 2013.

28 Vgl. ebd.



Abb. 7:
 »AKTION »Waldfrieden«
 (DDR, 1974); R: Volker
 Gerold, Günther Theel,
 u.a.; Produktion:
 Amateurfilmzentrum des
 VEB Plast- und Schicht-
 preßstoffwerk (SPW)
 Bernau. Filmmuseum
 Potsdam.
 TC 04:20.

technischen Neuerungen in einer LPG in Brunow (»Begegnungen«, DDR 1971) oder die Stationierung der sowjetischen Truppen in der DDR am größten Militärstandort in Perleberg (u. a. »Die zweite Heimat der Taganroger Division«, DDR 1985). Ferner besaß Katzke gute Kontakte zur SED-Bezirksleitung und »wusste [...], was allgemein interessieren würde«. ²⁹

Die Filme des letzten Beispiels, das AFZ Bernau, widersprechen in vielerlei Hinsicht der Aussage Schenkes. Trotz der Anbindung an den VEB Plast- und Schichtpreßstoffwerk (SPW) Bernau fokussieren die Filme auf lokale bzw. lokalhistorische Themen, wie z. B. in »Konrad Wolf – Dafür will ich gebraucht werden« (DDR, 1983) über Wolfs Zeit als Stadtkommandant im Jahr 1945, »Bürger, Häuser und Geschichten« (DDR, 1978) über die Stadthistorie oder »AKTION »Waldfrieden« (DDR, 1974) über die Übungen der Kampfgruppenhundredschaft Bernau. Selbst wenn die digitalisierte Auswahl nur einen Bruchteil des gesamten Bestandes darstellt, hat die Sichtungsarbeit gezeigt, dass das Werk und seine Erzeugnisse in fast keinem der Filme thematisiert wird bzw. nur am Rande vorkommt.

Jedoch findet sich in diesem Bestand auch eine Art Werbefilm: »ZIM-Erzeugnisse« (DDR, 1987). Dieser Film unterscheidet sich von den anderen bereits erwähnten Filmen in dem Sinne, dass er nicht für das SPW Bernau und die dortige Kollektivstruktur wirbt, sondern vielmehr für einen anderen Betrieb und zwar für die Produkte des VEB Metallurgieofenbau Meißen, der Teil des Kombinats Zentraler Industrieanlagenbau der Metallurgie (ZIM) war und dem auch der VEB Schichtpreßstoffwerk Bernau ange-

29 Ebd.

hörte. Ferner lässt sich bei der Sichtung feststellen, dass die Propaganda des Films nur in geringem Umfang auf die technischen Errungenschaften des Betriebes und damit der sozialistischen Idee zielt, sondern vielmehr die Produkte selbst preist, um damit für mögliche neue Kunden zu werben. So werden z. B. die verschiedenen Herstellungsmöglichkeiten als »Paketangebote« für den Kunden beworben.

Ferner lässt sich durch das Zeitzeugengespräch belegen, dass es eine Einflussnahme bzw. »Richtlinien«³⁰ durch die Parteimitglieder und die Verantwortlichen des Werks gab und diese dazu führte, dass heikle Themen gar nicht verfilmt wurden.³¹ Eine Kontrolle seitens des Betriebes war somit vorhanden, jedoch offenbarte sich diese nicht in der Auswahl der Themen bzw. wurde das Amateurfilmstudio nicht als Propagandasprachrohr genutzt, sondern vielmehr zeigte sich die Kontrolle in der Einschränkung der Themenwahl, genauer: in der Beschränkung der kreativen Freiheit der Studiomitglieder. Der Blick auf die Themen der Filme aus dem Bestand legt die Vermutung nahe, dass der Fokus des Studios und des Betriebes auf der Dokumentation lokaler gesellschaftlicher Ereignisse (und im weitesten Sinne auch gesellschaftlicher Kollektivstrukturen) lag und somit auch der These von Schenke widerspricht, dass das Betriebsfilmstudio ein Sprachrohr des Betriebes und dessen Arbeit war. Ferner erscheinen diese Dokumentationen gesellschaftlicher Ereignisse nicht als Weg, sozialistische Lebenswelten zu porträtieren und wären somit auch nicht zwangsläufig als politisches Sprachrohr anzusehen.

Unklar ist in diesem Zusammenhang, wie viele Mitglieder der verschiedenen Studios der SED angehörten bzw. inwiefern diese Einfluss auf die Arbeit der Mitglieder hatte. Festzuhalten ist, dass die Mitgliedschaft und die Einbindung der Studios in die von der SED geschaffene Struktur sowohl eine Notwendigkeit als auch eine Chance für das filmische Schaffen und die Karriere darstellte. »Wenn Kulturschaffende [...] sich systemkonform verhielten, kam ihrem Wirken eine legitimatorische, aber auch identitätsstiftende Bedeutung zu; agierten sie abweichend-kritisch, erklärte das Herrschaftszentrum und sein Sicherheitsapparat sie zu (potenziellen) Staatsfeinden«³². Zu analysieren wäre, wie und ob die Mitgliedschaft in der SED den Amateurfilmern Vorteile brachte und welchen Einfluss diese auf ihr filmisches Schaffen und ihre weitere Karriere hatten.

Ferner ist auch zu untersuchen, inwieweit die Organe der Staatssicherheit die Arbeit der Studios und der Mitglieder unterwandert haben. Wie aus dem Gespräch mit Marina Grzempa vom AFZ Bernau hervorgeht, stellte sich, nachdem die Akten der Staatssicher-

30 Interview mit Marina Grzempa am 19. 2. 2014.

31 Ebd.

32 Klaus Schroeder, *Der SED-Staat. Geschichte und Strukturen der DDR 1949–1990*, Köln u. a. 2013, S. 544.



Abb. 8:
 »Leninplatz und der
 sozialistische Wettbewerb«
 (DDR, 1967–1970); Regie:
 Alfred Stephan, Horst
 Sendke, u.a.; Produktion:
 Amateurfilmstudio des VEB
 Wohnungsbaukombinats
 Berlin. Filmmuseum Pots-
 dam.
 TC 00:37.

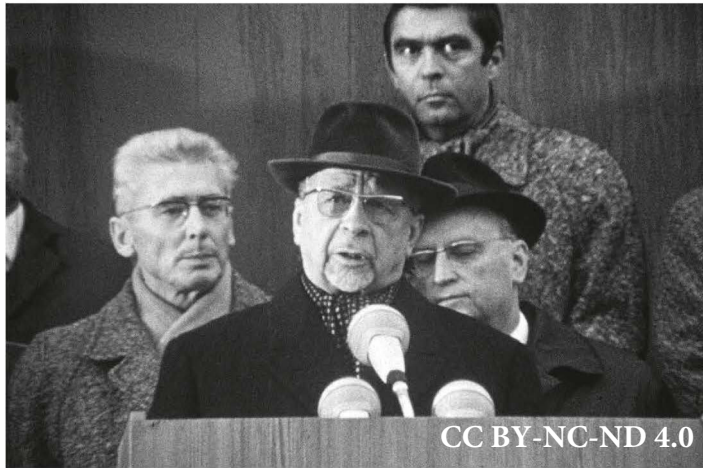
heit öffentlich zugänglich gemacht wurden, heraus, dass Udo Grzempa während seiner Tätigkeiten beim AFZ und dem DFF von mehreren Informellen Mitarbeitern (IM) überwacht worden war. Wenngleich dies nur ein Beispiel ist, erscheint es wichtig, diesen Aspekt näher zu beleuchten. Eine Arbeit, die sich mit diesem Thema näher befasst, ist die Diplomarbeit von Juliane Strauß, die sich mit dem Einfluss der Staatssicherheit am Fallbeispiel des Amateur-Film-Centrums (AFC) Frankfurt (Oder) auseinandersetzt.³³

Ein Film, der die bisher diskutierten Aspekte reflektiert und dabei als paradigmatisch für die filmische Umsetzung der Idealvorstellung von Kollektiv seitens der Politik angesehen werden kann, ist »Leninplatz und der sozialistische Wettbewerb« des Studios WBK Berlin aus dem Jahr 1970. Der Film ist der vierte und letzte Teil der bereits erwähnten Reihe »Rund um den Fernsehturm« (DDR, 1967–1970) und dokumentiert die Arbeiten am zweiten großen Bauvorhaben des Wohnungsbaukombinates Berlin, dem Leninplatz in Berlin (heute Platz der Vereinten Nationen). Im Zentrum der Aufnahmen stehen die Errichtung des Hochhauses unmittelbar neben der Lenin-Statue sowie die letzten Arbeiten an der Statue selbst. Es fällt sofort auf, dass der Gedanke des Kollektivs schon zu Beginn des Films prominent in Szene gesetzt wird: So werden die an der Gestaltung dieses Films beteiligten Amateure zwar namentlich genannt, aber als »Gestalterkollektiv« zusammengefasst. Dies ist insofern eine Ausnahme, da in den anderen Filmen des WBK die Filmschaffenden am Ende des Films zusammen mit den Aufgaben genannt werden, die sie während der Dreharbeiten ausgeführt haben.

Der Film bzw. das Bauvorhaben war für die Legitimation der DDR-Führung von

33 Vgl. Juliane Strauß, Formen und Wirkungsweise staatlicher Einflussnahme auf das organisierte Amateurfilmschaffen in der DDR: Das Fallbeispiel des Amateur-Film-Centrums (AFC) Frankfurt (Oder) (unveröffentlichte Diplomarbeit), Europa-Universität Viadrina, Frankfurt/Oder. Kulturwissenschaftliche Fakultät 2007.

Abb. 9:
 »Leninplatz und
 der sozialistische
 Wettbewerb« (DDR,
 1967–1970); Regie:
 Alfred Stephan,
 Horst Sendke, u.a.;
 Produktion:
 Amateurfilmstudio
 des VEB Wohnungs-
 baukombinats
 Berlin. Filmmuseum
 Potsdam.
 TC 02:53.



zentraler Bedeutung. Dabei spiegelt der Film die verschiedenen Arten des politisch gewollten und angedachten Kollektivgedankens wider, und das auf verbaler/textueller und visueller Ebene. So wird auf den im Folgenden beschriebenen Ebenen zwar nicht direkt der Begriff »Kollektiv« genannt, jedoch verweisen die verschiedenen Darstellungen auf diesen Begriff.

Wettbewerb als Kollektivgedanke: Bereits der Titel des Films verweist auf das Kollektiv. Dabei bezieht sich der Begriff nicht auf die kapitalistische Auslegung, sondern ist im Sinne der Leistungssteigerung und der Gemeinschaftsstiftung zu verstehen. So befinden sich die verschiedenen am Bau beteiligten Brigaden im Wettbewerb untereinander, um zu bestimmen, wer die beste Leistung erbringt – was wiederum eine gemeinschaftsstiftende Funktion hat, nicht nur innerhalb der einzelnen Brigaden, sondern auch innerhalb des gesamten Kollektivs bzw. Betriebes. Ferner verweist der Begriff des Wettbewerbs auch auf den zwischen den einzelnen sozialistischen und kommunistischen Ländern bestehenden Wettbewerb und damit auf das sozialistische Kollektiv.

Ein Bauwerk als Symbol der politischen Ideologie: Das Bauvorhaben selbst ist symbolisch aufgeladen und steht nicht nur paradigmatisch für die marxistisch-leninistische Ideologie, sondern auch für die deutsch-sowjetische Freundschaft. So symbolisiert das Bauwerk den Kollektivgedanken, die gemeinschaftliche Zusammenarbeit und eben den Wettbewerb, nicht nur innerhalb der DDR, sondern auch zwischen den Bruderstaaten. Die politische Führung unterstreicht den Symbolcharakter durch das Datum der geplanten Fertigstellung: Die im November 1968 begonnenen Bauarbeiten sollen pünktlich zum 100. Geburtstag von Lenin 1970 beendet werden, um den Platz der Öffentlichkeit präsentieren zu können. Neben der Rede von Walter Ulbricht bei der

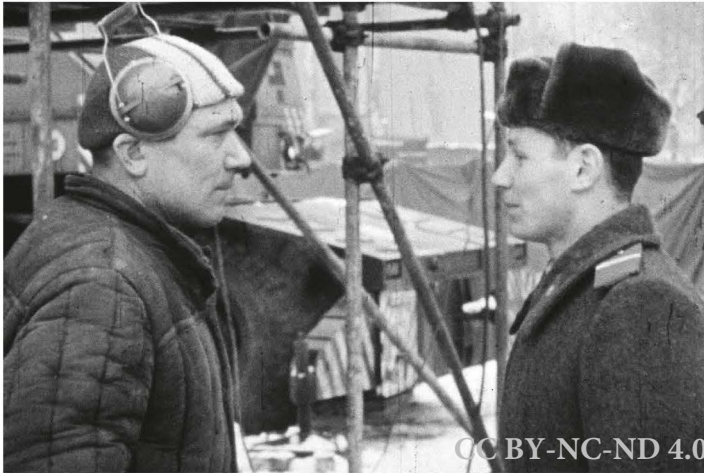


Abb. 10:
 »Leninplatz und
 der sozialistische
 Wettbewerb«
 (DDR, 1967–1970);
 Regie: Alfred
 Stephan, Horst
 Sendke, u.a.;
 Produktion:
 Amateurfilm-
 studio des VEB
 Wohnungsbau-
 kombinars
 Berlin.
 Filmmuseum Pots-
 dam.
 TC 14:20.

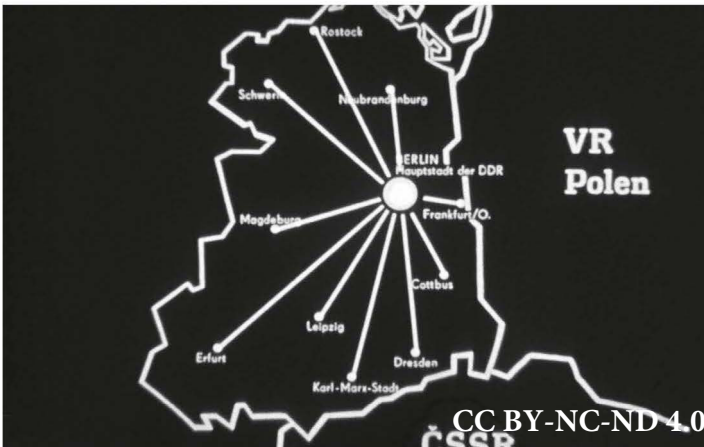


Abb. 11:
 »Leninplatz und
 der sozialistische
 Wettbewerb«
 (DDR, 1967–1970);
 Regie: Alfred
 Stephan, Horst
 Sendke, u.a.;
 Produktion: Ama-
 teurfilmstudio des
 VEB Wohnungs-
 baukombinars
 Berlin. Filmmu-
 seum Potsdam.
 TC 11:45.

Grundsteinlegung, die im O-Ton gezeigt wird und damit die Bedeutsamkeit des Unternehmens unterstreicht, ist die politisch motivierte Zuversicht, den Zeitplan einzuhalten, ein wiederkehrendes Element im Film.

Arbeiterkollektive und Zukunftszuversicht: Im Lichte dieser notwendigen Einhaltung des Zeitplanes erweist sich der Film als propagandistisches Sprachrohr des Betriebes und somit indirekt der politischen Führung. Dabei betont der Film, dass die Einhaltung des Zeitplans durch die effektive Arbeit und vor allem die erhöhte Bereitschaft des Arbeiterkollektivs des WBK zu Überstunden möglich sein wird. Zugleich erwähnt der Film auch zahlreiche technische Innovationen. Es wird somit eine positive Zukunftsvision vermittelt. Im Lichte dieser positiven Grundstimmung dokumentieren



Abb. 12: »Leninplatz und der sozialistische Wettbewerb« (DDR, 1967–1970); Regie: Alfred Stephan, Horst Sendke, u.a.; Produktion: Amateurfilmstudio des VEB Wohnungsbaukombinats Berlin. Filmmuseum Potsdam. TC 14:37.

die Aufnahmen (untermalt von zuversichtlich stimmender Musik) auch die Zusammenarbeit deutscher Arbeiter des WBKs mit sowjetischen Arbeitern der Steinmetzbrigade Ivanow am Sockel der Leninstatue, die sich, wie der Sprecher mitteilt, das Ziel gesetzt habe, den Titel »Kollektiv der deutsch-sowjetischen Freundschaft« zu erringen.

Die Darstellung des Kollektivs beschränkt sich nicht auf den Betrieb des WBK, sondern erstreckt sich in einem weiteren Moment des Films auch auf die Arbeiter anderer Betriebe, die, ermutigt durch die »Strahlkraft« des Bauvorhabens, ihren Kollegen aus allen Teilen der DDR zur Hilfe zu kommen, hier dargestellt durch eine Fotoserie, die einzelne arbeitende Personen aus anderen Betrieben zeigt. Da die gezeigten Fotos – trotz der namentlichen Nennung einiger Betriebe im Voice-Over Kommentar – eher allgemein gehalten und für den Zuschauer in ihrer Darstellung unspezifisch sind, werden sie wiederum austauschbar, sodass der Eindruck entsteht, die gemeinschaftliche, kollektive Arbeit an diesem Projekt sei wichtiger als die Zugehörigkeit zu einem jeweiligen Betrieb. Wie auch an anderen Stellen des Films, in denen der Arbeitsablauf auf der Baustelle dargestellt wird, ist die Sequenz mit flotter, jazzartiger Musik unterlegt.

Gesellschaft als Kollektiv: Ferner weitet der Film kurz vor dem Ende schließlich

den Begriff des Kollektivs – auch wenn dieser im Film nie als solcher benannt wird – auf die ›normalen‹ Bürger der DDR aus, die genauso wie die Arbeiter aus anderen Betrieben und Städten den Bauarbeitern auf der Baustelle Leninplatz zu Hilfe kommen, um das Projekt erfolgreich zu beenden. Es liegt die Vermutung nahe, dass es sich hier um Subotniks handelte, die von staatlicher Seite verordneten (gemeinnützigen) Arbeitseinsätze, die wiederum symbolisch für den – auch seitens der Staatsführung forcierten – Kollektivbegriff der Gesellschaft standen. In dieser Sequenz werden Personen, die wahrscheinlich Vertragsarbeiter sind und beim Arbeitseinsatz mithelfen, durch die Inszenierung hervorgehoben. So wird der Kollektivbegriff durch diese Arbeiter, die vermutlich aus kommunistischen und sozialistischen Ländern Asiens wie Vietnam oder Nordkorea stammten, auf die länderübergreifende kommunistische und sozialistische Gesellschaft ausgeweitet.

Zusammenfassung

Zunächst ist festzuhalten, dass zwischen der von der Politik ausgegebenen Zielrichtung und der Wirklichkeit eine Diskrepanz bestand. Die Aussage, dass es im Amateurfilmwesen der DDR, und hier besonders in den Amateurfilmstudios in den Betrieben und Kultureinrichtungen, eine Kollektivierung gab, lässt sich somit letztlich nicht bestätigen. Es ist klar, dass das Wort ›Studio‹ im Sinne einer strukturierten (Arbeits-)Gemeinschaft in diesem Kontext den Eindruck erweckt, die Gruppierungen würde einem Kollektiv gleichgesetzt. Dies wäre aber eine oberflächliche Betrachtung. Hervorzuheben ist, dass aus den vorliegenden Zeitzeugengesprächen nicht eindeutig hervorgeht, wie die Mitglieder ihre Einrichtung und sich selbst als Gruppe gesehen haben. Das Wort ›Kollektiv‹ als Beschreibung für die Arbeit im Amateurfilmstudio kommt so nicht vor. Fest steht, dass die seit den 1950er-Jahren eingeleitete Strukturierung des offiziellen Kulturlebens, und darunter fällt auch der Amateurfilm, die Filmlandschaft für die Amateure veränderte. In Anbetracht der beschriebenen Pläne der SED-Führung ist es offensichtlich, dass das Ziel dieser Strukturierung die Schaffung einer sozialistischen Einheitskultur oder eines sozialistisch-kulturellen Kollektivs war. Es wäre aufgrund dieser verstärkten Anbindung der verschiedenen Amateure an die Betriebe und Kultureinrichtungen aber wiederum auch falsch zu sagen, dass damit die Einzelamateure verdrängt wurden und ein Kollektiv entstand, das alle Amateurfilmer umfasste bzw. diese in eine organisierte Struktur überführte. Die Einzelamateure wurden nur in den Hintergrund gerückt und waren auch weiterhin tätig; für die Staatsführung spielten sie offiziell keine Rolle.

Aus retrospektiver und vor allem aus westlicher Sicht ist der Begriff ›Kollektiv‹ im

Zusammenhang mit der Geschichte der DDR zweifellos durch bestimmte Vorurteile geprägt und in Anbetracht der damit zusammenhängenden Geschichte negativ behaftet. Doch das Kollektiv muss nicht zwangsläufig mit staatlich verordneter und forcierter Zusammenarbeit und ›Zwangsgemeinschaften‹ in Verbindung gebracht werden. Es bietet sich daher an, einen alternativen Kollektiv-Begriff zu nutzen und diesen von seiner politischen und ideologischen Komponente losgelöst zu betrachten.

Tatsache ist, dass das Amateurfilmschaffen – auch schon vor der Gründung der DDR – ein kostspieliges Unterfangen war. Selbst wenn die Kollektivbildung der Amateure in Studios seitens der Staatsführung quasi ›verordnet‹ wurde, so ist dies – abgesehen von den politischen Hintergedanken – ohne Zweifel als eine Verbesserung in den materiellen und technischen Voraussetzungen für die Filmarbeit anzusehen. Somit scheint auf paradoxe Weise der »Bitterfelder Weg« eine Erfolgsgeschichte zu sein, wenn auch zu einem hohen Preis. Ferner wurden durch die festen Strukturen der Studios Interessierte an den Film herangeführt, die vorher aufgrund mangelnder technischer Ausstattung nicht die Gelegenheit hatten, sich diesem Hobby zu widmen. Die Amateure bildeten somit zwar ein Kollektiv, dies war aber eher eine Gruppe von Menschen mit gleichem Interesse, nicht zwangsläufig ein Kollektiv im politischen und sozialistischen Sinne.

Es ist indes nicht zu leugnen, dass die Anbindung an die Betriebe, Kombinate und Kulturinstitutionen durchaus negative Seiten hatte. Die Amateure wurden zum Sprachrohr des Betriebes und mussten in ihren Filmen dessen Erfolge visuell darstellen, so wie es auch auf der II. Bitterfelder Konferenz beschlossen worden war. Besonders das Beispiel des WBK Berlin zeigt, dass dieses Ziel durchaus in die Realität umgesetzt wurde. Insofern ist es an dieser Stelle noch einmal wichtig zu betonen, dass, je größer und wichtiger der angegliederte Betrieb für die Wirtschaft der DDR war, dessen Stellenwert in der Repräsentation der sozialistischen Ideologie und die Wahrscheinlichkeit der Einflussnahme seitens der Verantwortlichen und damit der Politik im gleichen Maße wuchs.

Es ist aus den Zeitzeugengesprächen nicht eindeutig nachzuweisen, ob und wie von einer Art Einverständnis zu sprechen ist und wie die Amateure im Allgemeinen zu diesen Umständen standen. In den Gesprächen werden keine Situationen erwähnt, in denen die Amateure ihren Unmut geäußert hätten. Aus dem bereits erwähnten Beispiel von Horst Katzke, der aufgrund von guten Kontakten zur SED-Leitung wusste, was für Themen erwünscht waren, wäre abzuleiten, dass in diesem Fall von einer Art ›Arrangement‹ zu sprechen ist, das beiden Seiten half. Doch liegt die Vermutung nahe, dass dies eher in kleineren Studios ohne rigide Struktur wie in Perleberg der Fall war. Auch ein Blick auf mögliche Austritte aus den Studios würde hier keine weiteren Indizien

bringen, da die Anbindung an die Betriebe von Beginn an Bestand hatte. Vielleicht wären einzelne Austritte auf die ›forcierte Themenwahl‹ zurückzuführen, jedoch würde dies kein allgemeingültiges Bild darstellen.

Wenn die Amateure einem Studio beitraten, dann hatte für sie die damit einhergehende Möglichkeit, ihrem Hobby nachzugehen, Vorrang, sodass von einer Art ›Arrangement‹ zu sprechen wäre, bei dem sie den Einfluss der Politik in Kauf nahmen. Dies würde wiederum durch Klaus Schroeder gestützt werden: »Der Kulturschaffende als Objekt der Lenkung totalitärer Kunstpolitik hatte sich entsprechend in den Dienst der Partei und ihres historischen Auftrages zu stellen. Als Gegenleistung übernahm der sozialistische Staat seine materielle Absicherung«³⁴. Letztere eben in Form von verbesserten technischen Möglichkeiten, die dem Einzelnen verwehrt blieben. Das Kollektiv präsentierte sich so als Möglichkeit.

Der erwähnte Fall von Udo Grzempa und der auf ihn angesetzten IM war vermutlich kein Einzelfall, doch auch wenn er auf den Aspekt der Politik und den Einfluss des Staates verweist, lassen sich hieraus keine Rückschlüsse auf die Sichtweise der Amateure im Allgemeinen ziehen.

Wie etwa das Beispiel des AFZ Bernau zeigt, waren auch Studios, die an einen Betrieb angegliedert waren, nicht zwangsläufig ein Sprachrohr des Betriebes und der politischen Führung. Kleinere Studios, wie der Amateurfilmzirkel Perleberg/Mellen, standen zwar in einer technisch-finanziellen Abhängigkeit von staatlichen Institutionen, dies aber nur, weil sie durch die fehlende Anbindung an einen Betrieb in den eigenen technischen Möglichkeiten beschränkt waren. Darüber hinaus lässt sich auch an den Filmen aus Perleberg/Mellen ablesen, dass die Filme zwar sozialistische Lebenswelten darstellten, jedoch weit davon entfernt waren, das Propagandaorgan eines einzelnen Betriebs oder einer Institution zu sein.

Die Studios waren Spiegelbild des Kollektivgedankens der DDR-Führung. Daher offenbarte sich in den Studios der erwähnte Wandel von der sozialistischen Arbeiterkultur hin zum ›Werbeträger‹ und Propagandasprachrohr. In diesem Kontext ist jedoch nicht von einem Kollektiv im Sinne einer forcierten Zusammengehörigkeit zu sprechen, wie sie z. B. in politischen Organisationen wie der FDJ zu finden war. Zweifelsohne war der Begriff ›Kollektiv‹ fest verankert im politischen Vokabular sozialistischer (Kultur-)Politik und hat damit nicht nur die retrospektive, sondern bereits die Sicht der DDR-Zeitgenossen auf das Thema beeinflusst. Es lässt sich abschließend die These formulieren, dass die Staatsführung nach der II. Bitterfelder Konferenz forderte, dass

34 Klaus Schroeder, *Der SED-Staat. Geschichte und Strukturen der DDR 1949–1990*, Köln u. a. 2013, S. 544.

sich die Studios als Kollektive unterzuordnen hatten und ein Teil des ›Staatskollektivs DDR‹ werden sollten. Die Diskrepanz zwischen dieser Zielsetzung und der Wirklichkeit, die anhand der diskutierten Beispiele gezeigt wurde, macht das Scheitern dieser Absicht deutlich.

Es lässt sich zuletzt ebenfalls festhalten, dass die analysierten Fälle die von Schenke aufgestellte These über die Einflussnahme vereinzelt auch stützen. Es gilt jedoch hervorzuheben, dass diese These eine vereinfachte Darstellung eines komplexeren Sachverhaltes darstellt, der genauerer Betrachtung bedarf, sei es in Hinblick auf die Strukturierung der Studios und ihre Anzahl, sei es in Hinblick auf die thematische Ausrichtung der produzierten Filme.