

Annette Dorgerloh

## Scenographic Turn. Vom Plot zum Raumbild

### Ein Forschungsprojekt zur Geschichte der Filmszenographie der DEFA und ihrer Vorläufer

In den letzten Jahren hat sich das Interesse der Kunst- und Bildgeschichte wieder stärker auf den Film gerichtet. Filme über Künstler und Kunst, aber auch die Rolle von Kunstwerken im Film und Fragen der künstlerischen Wahrnehmung und ihrer Erweiterungen im filmischen Medium bildeten den Fokus vieler neuerer Arbeiten.

Sie bereiteten auch das Feld für ein konzipiertes Projekt, das sich der Geschichte der Filmszenographie in einer bildgeschichtlichen Perspektive widmet und damit partiell Neuland unter den Pflug nimmt.

Wie kein anderes Medium vermochte es der Film, auf das 20. Jahrhundert einzuwirken, Träume und Phantasien freizusetzen und imaginäre Bildwelten von großer Wirkmacht zu schaffen – Bilder, die sich in das kollektive Gedächtnis geradezu eingebrannt haben.<sup>1</sup> Filme trugen und tragen bis heute wesentlich dazu bei, bedeutende Gebäude ebenso wie Stadt- und Landschaftsräume in unserem "Musée imaginaire" zu verankern. Das gilt keineswegs nur für den Bereich der Dokumentar- oder 'Kultur'-Filme, sondern auch und in besonderer Weise für viele Spielfilme. Erstaunlicherweise sind hier aber vor allem die Schauspieler und Regisseure und allenfalls noch der Kameramann namentlich in das kollektive Gedächtnis eingegangen, während die Arbeit der Filmszenographen – oder wie es in den frühen Jahren hieß: der Filmarchitekten – immer noch weitgehend hinter das Gesamtkunstwerk Film zurücktritt. So verschweigen viele Filmdatenbanken die Szenographen bis heute in ihren Listen der Mitwirkenden.<sup>2</sup> Dies überrascht um so mehr, da die Wirkung der Filmbilder entscheidend durch ihre spezifische Arbeit mitgeprägt wurde.

Stand in der Forschung zunächst die Filmarchitektur selbst im Zentrum so verdienstvoller Untersuchungen wie "Gebaute Illusionen" und "Cinectecture" von Helmut Weihsmann, "Designing

dreams/ Architektur im Film – Die Moderne als große Illusion" von Donald Albrecht und Ralph Eue<sup>3</sup>, so traten nun Versuche, von Raumtheorien ausgehend Filmbilder und -räume beschreibend zu erfassen, zunehmend neben traditionelle filmwissenschaftliche und kunsthistorische Betrachtungsweisen. Thomas Meder und andere haben in diesem Feld bereits wichtige Beiträge erbracht.<sup>4</sup>

Das vom Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin in Kooperation mit dem Filmmuseum Potsdam realisierte Forschungsprojekt basiert auf den Archivbeständen des Museums und seiner Partner, bestehend aus Nachlässen und Arbeitsmaterialien von Filmszenographen der DEFA und ihres Ufa-Vorgängers, die bisher noch nicht systematisch erfasst und wissenschaftlich bearbeitet worden sind. Darunter befinden sich Werkkonvolute – optische Drehbücher, Skizzen, Szenenbilder, Modelle und Fotografien – so wichtiger Szenographen wie Willy Schiller, Alfred Hirschmeier, Oskar Pietsch, Harry Leupold, Paul Lehmann und Hans Poppe, um nur einige zu nennen.

#### „Filmkunst ist Bildkunst!“ (Walter Reimann 1926)

Unsere sowohl historisch als auch strukturell angelegte Untersuchung begreift die Szenographie als wesentlichen Akteur im Bildgeschehen des Films und widmet sich mit bildwissenschaftlichem Instrumentarium dem komplexen Wechselspiel zwischen den Bildwelten graphisch autonomer Entwürfe, produktionstechnisch eingebundener Zeichnungen und Modelle und den vom bewegten Blick der Kamera erfassten Bildräumen, wie sie im Film umgesetzt wurden. Das Projekt geht davon aus, unter dieser Fragestellung auch zu einer Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst- bzw. Bild- und Filmgeschichte beitragen zu können.

## Die Anfänge der DEFA

Nach dem verlorenen Krieg wurde in der sowjetischen Besatzungszone noch im Jahr 1945 die DEFA gegründet, lange bevor in den Westsektoren wieder Filmproduktionen anlaufen durften.<sup>5</sup> Zu den Gründungsvätern der DEFA gehörte auch Carl Paul Haacker (1890-1945), ein Kommunist, der bereits seit 1920 beim Film tätig war und an Klassikern wie "Jenseits der Straße", "Mutter Krausens Fahrt ins Glück" (1929) oder "Kuhle Wampe" (1932) als Filmarchitekt mitgewirkt hatte. Durch seinen frühen Unfalltod noch im Jahr 1945 übernahm Willy Schiller (1899-1973) quasi seine Aufgabe als Chefszenenbildner. In den Anfangsjahren der DEFA nahmen viele ehemalige Ufa-Szenographen ihre Arbeit in Babelsberg wieder auf, darunter Otto Hunte und andere, die bereits in den Zwanziger Jahren zur Kerntruppe von Fritz Lang gehörten und während der Nazizeit in der Ufa weitergearbeitet hatten.



Abb. 1 Die Mörder sind unter uns (1946)

Auf dem Festakt zur Gründung der DEFA sagte Paul Wandel, damals Präsident der deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung, am 17. Mai 1945 in seiner Ansprache, dass "der Film heute Antwort geben muß auf alle Lebensfragen unseres Volkes." Das Kino habe Lebensmut zu vermitteln und eine Ehrlichkeit, "die Wahrheit verkündet und das Gewissen aufrüttelt."<sup>6</sup>

Zu diesem Zeitpunkt war ein solcher Film bereits in Arbeit: Noch ehe die DEFA offiziell existierte, war die erste Klappe für den ersten deutschen Nachkriegsfilm gefallen, Wolfgang Staudtes "Die Mörder sind unter

uns". Zusammen mit "Ehe im Schatten" (1947, Regie Kurt Maetzig, Ausstattung Otto Erdmann, Franz F. Fürst und Kurt Herlth) und "Affaire Blum" (1948, Regie Erich Engel, Ausstattung Emil Hasler) gehört dieser Film zu den Klassikern der Nachkriegszeit. Sie überragten alles, was zu jener Zeit in Ost- und Westdeutschland entstand.<sup>7</sup>

Wie dieser Film zeigt, war die Wahl der Drehorte von den Anfängen der DEFA an nicht nur am Machbaren und den Möglichkeiten der Studios orientiert, sondern bezog vielfach Originalorte programmatisch ein. So arbeiteten Staudtes Szenographen Otto Hunte und Bruno Monden auch mit Schauplätzen, die das kriegszerstörte Berlin bot (Abb. 1).

Auch "Irgendwo in Berlin", der 1946 unter der Regie von Gerhard Lamprecht entstandene dritte DEFA-Film, arbeitete mit Originalschauplätzen, trug aber gleichwohl kaum neorealistische Züge. Der Film nimmt die Erzählperspektive von Kindern ein, die in der Trümmerlandschaft Berlins spielen. Es geht dabei um eine Jungenfreundschaft, die an der Härte der



Abb. 2 Irgendwo in Berlin (1946)

Nachkriegszeit zu zerbrechen droht, und um einen Heimkehrer, der den Weg zurück ins Leben noch nicht finden kann, bis ihm die Jungen die Richtung weisen. Vor dem Hintergrund des heimkehrenden Vaters und der damit verbundenen Probleme werden Kriegsspiel und Mutproben der Jungen zur lebensbedrohlichen Beschäftigung, die für einen von ihnen tragisch endet. Die Filmarchitekten Otto Erdmann und Wilhelm Vorweg sorgten für authentische Schauplätze, die das zerstörte Berlin reichlich bot. Eine zeitgenössische Filmkritik

bemängelte an dem Film, dass die Trümmer überzeugender wirkten als die zwischen ihnen agierenden Menschen<sup>8</sup> (Abb. 2).

Ralph Eue konstatierte, dass im Deutschland der zwanziger und noch im Hollywood der dreißiger oder vierziger Jahre die Arbeit der Filmarchitekten, Szenenbildner, Art-Directors und Ausstatter bildbestimmend gewesen seien.<sup>9</sup> Die ersten Spielfilme wurden noch ausschließlich im Studio gedreht. Waren die Filmkulissen zunächst noch sehr schlicht und bloßer Handlungsrahmen, so wurden bald schon raffinierte und aufwendige Bildräume geschaffen, die den Charakter der Handlung und ihrer Protagonisten bezeichneten und symbolisierten.

## Ein Rückblick



Abb. 3 Sodom und Gomorrha (1922)

Die frühen Monumental- und Historienfilme wie Giovanni Pastrones "Cabiria" (1913/14), David Wark Griffiths "Intolerance" (1915) oder Sascha Kolowrats 1922 unter der Regie von Michael Kertesz gedrehter Film "Sodom und Gomorrha" nutzten die Architekturgeschichte, um aus ihr Anregungen für höchst eindrucksvolle und mitunter gigantische Filmkulissen zu empfangen. Die von Julius von Borsody entworfenen Bauten für "Sodom und Gomorrha" sprengten in ihrer Größe das Format der Studiohallen, so dass am Wiener Laerberg ein eigener Tempelbezirk errichtet werden musste. Als ephemere Architektur errichtet, bildeten die gebauten

Filmkulissen in gewisser Hinsicht die Fortsetzung der Festarchitektur früherer Epochen (Abb. 3).

In den Jahren nach dem ersten Weltkrieg knüpfte auch Joe May, der aus Wien stammende Joseph Mandel, in Woltersdorf bei Berlin mit seinen berühmten Stummfilmen "Die Herrin der Welt" und "Das indische Grabmal" (1921) höchst erfolgreich an die Tradition der überwältigenden Monumentalfilme an.<sup>10</sup> Auch er drehte im Außenraum, doch stets mit künstlichen Kulissen.

Als nicht weniger erfolgreich sollte sich die produktive Verbindung von zeitgenössischer Kunst und Architektur mit der Filmszenographie erweisen, wie es die im Studio errichteten instabilen Straßenräume expressionistischer Filmklassiker wie "Das Cabinet des Dr. Caligari" (1919), "Der Golem, wie er in die Welt kam" (1920) oder "Faust" (1926) zeigen. Sie kreierten eine eigene Welt der Spannung und Bedrohung, die der Filmhandlung nicht nur adäquat war, sondern diese wesentlich mit konstituierten, indem sie als Ausdruck der psychischen Verfasstheit ihrer Darsteller fungierten.<sup>11</sup>

Trotz der Faszination der immer perfekteren Studiobauten begann sich an diesem Verfahren auch Kritik zu regen: "Dem beneidenswerten Kurbelkasten steht die ganze Welt offen", konstatierte Hans Siemsen zu Beginn des Jahres 1922 in einer Besprechung des sozialkritischen Films "Hintertreppe" in der "Weltbühne", "und er verkriecht sich in ein Atelier mit drei oder vier künstlich aufgebauten Zimmern?"<sup>12</sup> Offenbar erwartete man sich von der Einbeziehung realer Milieus ein noch höheres Maß an Authentizität und Überzeugungskraft.

Als Friedrich Wilhelm Murnaus Film "Nosferatu", den er mit Albin Grau als Filmszenenbildner realisierte, 1922 Premiere hatte, konnte das Publikum auch reale Drehorte finden: Für das biedermeierliche (Film-)Städtchen 'Wisborg' hatten Murnau und Grau den Hof der Heiliggeistkirche in Wismar und die historischen Lübecker Salzspeicher, in denen sich Graf Orlok, der Vampir aus Transsilvanien, einmietete, ausgewählt. (Abb. 4) Für Orloks düsteres Karpatenschloss diente die historische Arwaburg in der Slowakei als Kulisse.

Es ist anzunehmen, dass die Verwendung passender Originalschauplätze – hier sind vor allem

die ungemein ausdrucksstarken Salzspeicher zu nennen - nicht wenig zu dem bis heute anhaltenden enormen Erfolg dieses Gruselklassikers beitrug. Gleichwohl war er keineswegs der erste Spielfilm, in dem mit realen Drehorten gearbeitet wurde.



Abb. 4 Nosferatu, Salzspeicher (1922)

Von Anfang an hatten die Pioniere der Filmkunst mit ihrer neuen Technik auch Stadt- und Straßenszenen aufgenommen und ebenso das Typische wie das Besondere ihrer heimatlichen Umgebung erfasst und festgehalten. Doch schon das sogenannte Rummelkino der ersten Jahre setzte bald auf unterhaltsame Gegenstände, auf inszenierte Szenen, um zahlende Besucher in ihre Etablissements zu locken. Schnell setzte sich der zunächst stark vom Theater geprägte Spielfilm durch, der in den Studios einfacher und schneller zu produzieren war. Ambitionierte Regisseure und ihre kongenialen Szenographen aber orientierten sich daneben auch auf Originalschauplätze und nutzten ihre besondere Qualität für ausdrucksstarke Filmräume.

Für Ernst Lubitschs 1921 entstandenen komischen Film „Die Bergkatze“ sorgte Ernst Stern für Bauten und Kostüme. Er schuf eine bizarre Kunstwelt, die jedoch mit dem Naturschauplatz Bayerische Alpen scharf kontrastierte. Stern kritisierte nachträglich Lubitschs Beharren auf den Außenaufnahmen, die auf dem Kreuzeck bei Garmisch erfolgten: „Das war ein Fehler, denn die Natur kann man nur im Studio karikieren. Doch ich konnte Lubitsch davon nicht überzeugen.“<sup>13</sup>

## Symbolische Räume

Allgemein besteht die Auffassung, dass mit dem italienischen Neorealismus bzw. der Nouvelle vague die große Zeit der Filmarchitektur zu Ende gegangen sei.

Was aber bedeutete der verstärkte Übergang zur Nutzung von Originalschauplätzen für die Filme selbst? Der im Zuge des 11. Plenums 1966 verbotene Film "Jahrgang 45" von Jürgen Böttcher, eine melancholische Alltagsgeschichte, versuchte erstmals, völlig ohne Studioaufnahmen auszukommen. Die damit gewonnene dokumentarische Dimension war keineswegs eine "Heroisierung des Abseitigen"<sup>14</sup>, wie der Zensurbericht bemängelte, sondern erneuerte eine im besten Sinne realistische DEFA-Tradition, die bereits mit Filmen wie Gerhard Klein/Wolfgang Kohlhaases "Eine Berliner Romanze" (1956, Szenographie Karl Schneider) und "Berlin Ecke Schönhauser" (1957, Szenographie Oskar Pietsch) frühe Höhepunkte des programmatischen Umgangs mit überkommener und neuer Stadtarchitektur hervorgebracht hatte.

Im Falle des im Sommer 1961 unter der Regie von Konrad Petzold produzierten Films "Das Kleid", eine moderne Adaption des Andersen-Märchens "Des Kaisers neue Kleider", für den Egon Günther das Drehbuch geschrieben hatte, trug die Filmszenographie sogar direkt zu dem umgehenden Verbot bei.

Oskar Pietsch hatte für den Film eine märchenhafte Szenerie entworfen. Der Film spielt in einer Stadt hinter hohen Mauern, in der es angeblich nur zufriedene Menschen gibt. Zwei Tuchwebergesellen gelingt es nur mit List, in die Stadt hineinzukommen. Sie werden verjagt, niemand will ihnen etwas zu Essen geben. Dann aber geraten sie in das Schloss hinein, wo sie der tyrannische Kaiser dazu zwingt, für sich ein Kleid herzustellen, bei dessen Anblick alle in die Knie gehen. Der Rest der Geschichte ist bekannt: Die Spaßvögel kassieren ab und lassen ausrichten, dass das Kleid nur von denen gesehen werden kann, die nicht dumm sind und für ihr Amt taugen. Der Kaiser kann nicht mehr zurück, präsentiert sich seinem Volk nackt – und ist blamiert. Jochen Mückenberger, der zu jener Zeit gerade DEFA-

Direktor geworden war, erinnerte sich, dass es unmöglich war, diesen Film zu zeigen. "Nicht, weil er unkünstlerisch gewesen wäre oder Autor, Regisseur, Kameramann oder irgend jemand anderes versagt hätten, sondern weil er überhaupt nicht in die politisch aufgeheizte Situation nach dem Mauerbau gepasst hat. Ich weiß nicht, ob das stimmt, aber vierzig Prozent dieses Films spielten sich vor, auf und hinter einer Mauer ab. Es gab einige Tore, durch die man entweder kam oder nicht. Jeder Satz dort hatte eine Beziehung zur Gegenwart und der Situation, die gerade eingetreten war, von der weder der Autor noch der Regisseur, als sie zu drehen begonnen hatten, die leiseste Ahnung besaßen. Mir war klar: Wenn der Film zugelassen wird, musst du dir bald eine andere Aufgabe suchen ..." <sup>15</sup> Auch der Regisseur Egon Reisch urteilte später über die Arbeit an diesem Film, es sei "der pure Leichtsinn" gewesen: "Ich sah den Film vor zwei Jahren und war zu Tode erschrocken, weil er den Leuten an der Spitze einfach deutlich sagte: "Ihr seid absolute Unterdrücker, nicht fähig, zu gar nichts in der Lage. Die Realität gleicht diesem Märchen. Ihr seid nackt, und keiner traut sich es zu sagen. (...) Wir haben dann nur noch aufgepasst, dass der Film nicht vernichtet wurde." <sup>16</sup>



Abb. 5 Die Legende von Paul und Paula, Entwurf von Harry Leupold (1971)

Die im Film verwendete Architektur, die inszenierten Stadt- und Landschaftsräume blieben bis zum Ende der DEFA hochsymbolisch; der Gegensatz von Alt und Neu bei der "Legende von Paul und Paula" (1973, Regie Heiner Carow, Szenenbild Harry Leupold, Abb. 5) oder die Berliner Altbauwohnungen in "Solo Sunny" (1980, Regie Konrad Wolf, Szenenbild Alfred Hirschmeier) verwiesen immer auch auf dezidiert kritische Haltungen der Protagonisten.

Der Versuch des Regisseurs Peter Kahane, die alte Neubau-Utopie zum Ende der DDR in seinem 1989/90

gedrehten Film "Die Architekten" (Szenenbild Dieter Döhl) noch einmal mit Leben zu erfüllen, musste zwangsläufig vergeblich bleiben.

Diese Filmräume gilt es heute gleichwohl erneut zu befragen, insbesondere auch ihre Rolle innerhalb der System-Auseinandersetzungen des Kalten Krieges. So waren z.B. Westberliner "Schurkenwohnungen" in den ideologisch aufgeladenen DEFA-Filmen der Zeit des Kalten Krieges stilistisch stets sorgfältig von den Ostberliner Wohnungen unterschieden.

Größtmögliche Ähnlichkeit und Annäherung wurde hingegen gesucht, wenn es um Ersatzorte ging, v.a. bei Historienfilmen oder biographischen Filmen.

Es ist auffallend, dass die DEFA vergleichsweise viele Künstlerfilme und -biographien produzierte; sie alle bildeten seismographisch-aussagekräftige Kommentare zur aktuellen Situation von Kunst und den Künstlern - und damit auch generell zu individuellen Entfaltungsmöglichkeiten und Zwängen - in der DDR.

Zu Beginn der Siebziger Jahre produzierte Konrad Wolf gleich zwei sehr verschiedene Künstlerfilme



Abb. 6 Der nackte Mann auf dem Sportplatz (1974)

hintereinander, 1971 "Goya" als große dramatischesowjetisch-deutsche Koproduktion und 1974 "Der nackte Mann auf dem Sportplatz", einen kammerpielartigen Film über einen Bildhauer und seine Wirkungsmöglichkeiten in der Gesellschaft.

Beide Filme stattete Alfred Hirschmeier aus. Für "Goya" schuf Hirschmeier ein komplettes optisches Drehbuch mit circa 1600 Einstellungen. Verlangte der Goya-Film Ersatzorte - so wurde für Madrid das jugoslawische Dubrovnik ausgewählt, in das die Crew mit 6 Waggonladungen voller Requisiten reiste -, so

wurde der "nackte Mann auf dem Sportplatz", für dessen Protagonisten der mit dem Regisseur befreundete Bildhauer Werner Stötzer Pate stand, sogar in dessen Atelier gedreht, wenn auch mit dem Schauspieler Kurt Böwe in der Rolle des Bildhauers Kemmel (Abb. 6). Auch dieser behutsam-leise Film vermochte – gerade durch seine authentischen und sehr bedachtam ausgewählten Orte und Requisiten – zu einem Meilenstein in der ostdeutschen Filmgeschichte zu werden.

Im folgenden soll nun an drei Feldern exemplarisch durchexerziert werden, was eine bildwissenschaftliche Szenenbild-Analyse zu leisten vermag; am Kinderfilm, an Literaturverfilmungen und an einer Untersuchung figurativer Details aus drei Phasen der deutschen Filmgeschichte.

## Endnoten

1. Vgl. Geschichte des deutschen Films, hg. von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler. Stuttgart Weimar 2004; Hans Helmut Prinzler, Chronik des deutschen Films 1895-1994. Stuttgart Weimar 1995.
2. Z.B. filmportal.de; deutsches-filminstitut.de oder cinema.de; genannt werden die Szenographen u.a. in der Filmdatenbank der DEFA-Stiftung.
3. Helmut Weihsmann: Gebaute Illusionen. Architektur im Film, Wien 1988; ders.: Cinetecture. Film – Architektur – Moderne; Wien 1995. Ralph Eue übertrug Donald Albrechts Buch „Designing Dreams – Modern Architecture in the Movies“ ins Deutsche und ergänzte es um wesentliche Beiträge der deutschen Filmgeschichte. Auch Eues Frankfurter Ausstellungsprojekte waren wichtige Meilensteine in der Wahrnehmung der eminent wichtigen Rolle der Filmszenographie.
4. Thomas Meder: Produzent ist der Zuschauer. Prolegomena zu einer historischen Bildwissenschaft des Films, Berlin 2006; Tim Bergfelder/ Sue Harris/ Sarah Street: Film Architecture and the transnational Imagination. Set Design in 1930s European Cinema, Amsterdam 2007.
5. Vgl. Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-92, hg. vom Filmmuseum Potsdam, Berlin 1994.
6. Zit. n. Christiane Mückenberger: Zeit der Hoffnung 1946-1949. In: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg a.a.O., S. 14.
7. Vgl. Wolfgang Gersch: Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme, Berlin 2006, S. 17.
8. Der Morgen, Berlin, 19.12.1946. Zit. n. Zur DEFA-Geschichte. Spielfilme 1946-49, eine Dokumentation, hg. von Christiane Mückenberger, Potsdam 1976, S. 112.
9. Ralph Eue in: Donald Albrecht, Nachwort zur deutschen Ausgabe, S. 174.
10. Vgl. Gerald Ramm, Als Woltersdorf noch Hollywood war. Woltersdorf 1992; ders., Das Märkische Grabmal. Vergessene Filmlegenden zweier Drehorte, Woltersdorf 1997.
11. Vgl. Lotte H. Eisner, Die dämonische Leinwand. Frankfurt am Main 1975; Vgl. auch Helmut Weihsmann, Gebaute Illusionen. Architektur im Film, Wien 1988; ders.: Cinetecture. Film Architektur Moderne, Wien 1995; Donald Albrecht, Architektur im Film. Die Moderne als große Illusion, hg. von Ralph Eue, Basel, Boston, Berlin 1989.
12. Den Anlass bildete Leopold Jessners 1921 entstandener Film "Hintertreppe" mit der Szenographie von Paul Leni; zit. n. Anton Kaes, Film in der Weimarer Republik, in: Geschichte des deutschen Films, hg. von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler, Stuttgart, Weimar 2004, S. 54.
13. Ernst Stern: My Life. My Stage. London 1950, zit. n. Booklet zur Lubitsch-Filmbox, 2006, S. 18.
14. Zit. nach Gersch 2006, S. 128.
15. Jochen Mückenberger, Generaldirektor der DEFA, zu "Das Kleid" (1961/1991), in: Ingrid Poss/Peter Warnecke (Hg.): Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA. Berlin/Bonn 2006, S. 163.
16. Egon Günther, Regisseur, über "Das Kleid (1961/1991), In: Poss/Warnecke, Spur der Filme, 2006, S. 163f.

## Bibliographie

Donald Albrecht: Architektur im Film. Die Moderne als große Illusion, hg. von Ralph Eue, Basel, Boston, Berlin 1989.

Tim Bergfelder/ Sue Harris/ Sarah Street: Film Architecture and the transnational Imagination. Set Design in 1930s European Cinema, Amsterdam 2007.

Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-92, hg. vom Filmmuseum Potsdam, Berlin 1994.

Lotte H. Eisner: Die dämonische Leinwand. Frankfurt am Main 1975.

Wolfgang Gersch: Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme, Berlin 2006.

Geschichte des deutschen Films, hg. von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler. Stuttgart Weimar 2004.



Thomas Meder: Produzent ist der Zuschauer. Prolegomena zu einer historischen Bildwissenschaft des Films, Berlin 2006.

Hans Helmut Prinzler: Chronik des deutschen Films 1895-1994. Stuttgart, Weimar 1995.

Gerald Ramm: Als Woltersdorf noch Hollywood war. Woltersdorf 1992.

Ders.: Das Märkische Grabmal. Vergessene Filmlegenden zweier Drehorte, Woltersdorf 1997.

Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA, hg. v. Ingrid Poss, Peter Warnecke, Berlin, Bonn 2006.

Helmut Weihsmann: Gebaute Illusionen. Architektur im Film, Wien 1988.

Ders.: Cinetecture. Film – Architektur – Moderne, Wien 1995.

Zur DEFA-Geschichte. Spielfilme 1946-49, eine Dokumentation, hg. von Christiane Mückenberger, Potsdam 1976.

## Abbildungen

Abb. 1 Die Mörder sind unter uns (1946)

Abb. 2 Irgendwo in Berlin (1946)

Abb. 3 Sodom und Gomorrha (1922)

Abb. 4 Nosferatu, Salzspeicher (1922)

Abb. 5 Die Legende von Paul und Paula, Entwurf von Harry Leupold (1971)

Abb. 6 Der nackte Mann auf dem Sportplatz (1974)

## Zusammenfassung

Wie kein anderes Medium vermochte es der Film im 20. Jahrhundert, Träume und Phantasien freizusetzen und nicht zuletzt durch seine szenographischen Entwürfe wirkungsmächtige imaginäre Bildwelten zu schaffen, die sich in das kollektive Gedächtnis eingebrannt haben. Auch die Bildwissenschaft hat in den letzten Jahren wieder verstärkt den Film in den Blick genommen.

Der Beitrag skizziert ein in Kooperation mit dem Filmmuseum Potsdam vom Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin konzipiertes Forschungsprojekt, das sich auf der Basis bisher nicht erschlossener Archivbestände der Filmszenographie der DEFA und ihres UFA-Vorgängers widmen soll. Ausgehend von den derzeit diskutierten Theorien zum filmischen Raum gilt es, die Nachlässe von so bedeutenden Filmarchitekten wie Willy Schiller, Alfred Hirschmeier oder Harry Leupold mit dem methodischen Instrumentarium der Bildwissenschaft zu erschließen.

Ein Überblick über die Geschichte der vordigitalen Filmszenographie führt von den frühen Monumental- und Historienfilmen über die filmische Architektur des Expressionismus bis zu den symbolischen Filmräumen der DEFA, die in ihren „Original“-Schauplätzen und Studiobauten sozialräumliche Hüllen um die Akteure legten und dabei die jeweils aktuelle Gemengelage der Systemauseinandersetzungen des Kalten Krieges auf unterschiedlichste Art und Weise interpretierten.

## Autorin

Studium der Kunstgeschichte, klass. Archäologie und Kulturtheorie an der Humboldt-Universität zu Berlin, 1987 bis 1991 Mitarbeiterin des Instituts für Ästhetik und Kunstwissenschaften an der Akademie der Wissenschaften der DDR; seit 1992 am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität. 1996 Promotion mit einer Arbeit über das Künstlerehepaar Lepsius und die Berliner Porträtmalerei um 1900, 2008 Habilitation ("Strategien des Überdauerns. Das Grab- und Erinnerungsmal im frühen deutschen Landschaftsgarten"). Seit 2005 wiss. Mitarbeiterin am Sonderforschungsbereich 644 – „Transformationen der Antike“ mit einem Projekt zur Herausbildung des Englischen Gartens. Forschungsschwerpunkte: Kunst- und Raumfragen seit der frühen Neuzeit, Geschlechterkonstruktionen, Künstlermythen, Europäische Gartenkunst, Geschichte der Filmszenographie.

## Titel

Annette Dorgerloh, "Spielraum für Filme – haltbare Arbeit". Ein Forschungsprojekt zur Geschichte der Filmszenographie der DEFA und ihrer Vorläufer, in: kunsttexte.de, Nr. 2, 2010 (7 Seiten), www.kunsttexte.de.