

***DIE WICHTIGSTE ALLER KÜNSTE: DER FILM ALS MEDIUM DES
GEDÄCHTNISSES IN DER NACHKRIEGSPERIODE. DER
WIDERSTAND IN NEPOȚII GORNISTULUI UND DAS BEIL VON
WANDBECK***

***THE MOST IMPORTANT OF ALL ARTS: CONSTRUCTING THE FILM
AS A MEDIUM OF COLLECTIVE MEMORY IN THE POSTWAR
PERIOD: THE RESISTANCE IN NEPOȚII GORNISTULUI AND DAS
BEIL VON WANDBECK***

Antonela Gyöngy*

DOI:10.24193/subeuropaea.2018.1.09

Published Online: 2018-07-01

Published Print: 2018-07-15

Abstract:

The post-war period represented a time of political and social upheaval that largely affected collective memory. The present paper explores the question of how this collective memory was constructed by the medium of cinematography in Romania and GDR. On the basis of two film analysis, the topos of the resistance fighter is firstly examined as a main negotiation subject between filmmakers and party officials, in order to finally draw comparative conclusions on memory politics in both states.

Keywords: collective memory, resistance, cinematography, Romania, GDR

* Antonela Gyöngy is associated assistant professor at the Faculty of European Studies, Babeș-Bolyai University in Cluj-Napoca. She studied Journalism and European Studies, followed by doctoral studies in sociology. In her PhD thesis, she dealt with cinematic constructions of collective memory. Her main research interests are: contemporary- and cultural history, memory politics in Europe, visual culture, identity politics, media and communication, international relations.

Contact: gy_antonela@yahoo.com.

Zusammenfassung:

Die Nachkriegszeit stellte eine Zeitspanne der politischen und sozialen Umwälzungen dar, von denen das kollektive Gedächtnis weitgehend betroffen wurde. Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, wie dieses Gedächtnis durch das Medium Film in Rumänien und DDR konstruiert wurde und versucht dabei anhand zweier Filmanalysen den Topos des Widerstandskämpfers als Gegenstand der Aushandlung zwischen Filmschaffenden und Parteifunktionären zu erfassen, um schließlich die gedächtnispolitischen Verhältnisse in Rumänien und DDR komparativ beleuchten zu können.

Schlüsselwörter: kollektives Gedächtnis, Widerstand, Film, Rumänien, DDR

Einführung

Die schweren Spannungen der Nachkriegszeit, die teilweise auch von den im Zweiten Weltkrieg propagierten Feindbildern verstärkt wurden, kamen zum einen vor dem Hintergrund der Blockbildung und der damit einhergehenden Neugestaltung der internationalen Beziehungen, zum anderen durch die innerstaatlichen Machtkämpfe in den von der Roten Armee besetzten Staaten zum Ausdruck.¹ Die Gründung von Einparteien-Diktaturen, deren aus dem russischen Exil stammenden Vorsitzenden sich unter dem unmittelbaren sowjetischen Einfluss befanden, die Abschaffung der politischen Gegner sowie die Neuetafelierung sozialistischer Parteien bestimmten eine Phase des „sozialistischen Aufbaus.“²

Die Kultur- und Medienentfaltung vollzog sich jedoch in den einzelnen Ostblockstaaten auf unterschiedliche Weise. Während Jugoslawien unter Josip Broz Tito ohnehin einen politischen Einzelweg ging, wandten sich die anderen Ostblockstaaten dem „sozialistischen Aufbau“ sowjetischer Prägung und der damit einhergehenden Gründung zentralisiert eingerichteter, kultureller Institutionen zu.

¹ Vgl. über den Kalten Krieg: Yvan Vanden Berghe, *Der Kalte Krieg 1917-1991*, (Übers. Martine Westerman), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2002, hier: S. 97-112.

² Der „antifaschistisch-demokratischen Umwälzung“ folgte, nach der Gründung der DDR in 1949, eine andere kulturpolitische Periode, die als „Aufbau der Grundlagen des Sozialismus“ bezeichnet wurde. Siehe: Joachim Streisand, *Kultur in der DDR. Studien zu ihren historischen Grundlagen und ihren Entwicklungsetappen*, Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1981, S. 71-94.

Die neue legitimatorische Grundlage dieser Staaten stützte sich auf den Topos des Widerstandskämpfers, dessen Variationen in den einzelnen Ostblockländer von politischen Konstellationen und Konjunkturen, der Lebens- und Widerstandserfahrung der Gesellschaft und – insbesondere in der Nachkriegszeit – von der institutionellen und materiellen Zusammensetzung der „Medien des Gedächtnisses“ bestimmt waren. Somit ist von Widerstandsauffassungen auszugehen, die vor dem Hintergrund der Filmgestaltung ein Ergebnis kommunikativer Aushandlungsprozesse und gegenläufiger Erinnerungskonstruktionen sind.

Der vorliegende Beitrag setzt sich mit der filmischen Konstruktion dieser Topoi in zwei Ostblockländer – Rumänien und die DDR – auseinander. Dabei wird auf die Spielfilmproduktionen *Das Beil von Wandsbeck* [Falk Harnack, 1951] und *Nepotii gornistului* [Dinu Negreanu 1953/54] eingegangen, um dadurch erste visuelle Auffassungen kommunistischer Widerstandskämpfer, die Aushandlung der Vergangenheit im Kontext der Filmproduktion und schließlich die gedächtnispolitischen Verhältnisse in der Nachkriegs- und stalinistischen Periode in diesen zwei Ländern erfassen zu können.

Aus gedächtnistheoretischer Perspektive wird der Spielfilm als „Medium des Gedächtnisses“ im Sinne von Astrid Erll betrachtet, das einerseits durch seine materiale Dimension die Struktur der medialen Botschaft bestimmt und die Kommunikationssituation erweitern lässt, andererseits durch seine soziale Dimension auf der Produktions- und Rezeptionsebene eine prospektive Rolle und gedächtnisstützende Funktion übernimmt.³ Gleichwohl wird der Spielfilm als Aushandlungsplattform und als Mythen tradierendes Medium zwischen dem „kommunikativen“- und „kulturellen Gedächtnis“⁴ verortet. Somit wird die Frage nach den Entstehungsbedingungen des Films als Medium des Gedächtnisses in der Nachkriegszeit aufgestellt und diese mit der visuellen Konstruktion des

³ Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2005, S. 132-136.

⁴ Vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 3. Aufl. dieser Ausg., München: Beck, 2000, [1997] und Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 4. Aufl., München: Ch. Beck, 2009, [1999].

Widerstandskämpfers und mit den Aushandlungsprozessen zwischen den Film- und Parteifunktionären in Zusammenhang gebracht. Infolge der zwei Filmanalysen, die auf diese Fragen eingehen, werden in einem abschließenden Kapitel die politischen und sozialen Triebkräfte der filmischen Gedächtniskonstruktion vergleichend zusammengefasst.

***Das Beil von Wandsbeck* [Falk Harnack, 1950/51]**

Der Theaterregisseur und Künstlerischer Direktor der DEFA (1949-1952), Falk Harnack, versuchte mit seinem Debütfilm *Das Beil von Wandsbeck* [1951] an die unmittelbare Vergangenheit heranzugehen.

Der Spielfilm zieht als literarische Vorlage Arnold Zweigs gleichnamigen Roman heran und problematisiert die Entscheidung eines Schlächtermeisters Albert Teetjen (Erwin Geschonneck) anstelle des erkrankten Scharfrichters die Hinrichtung von vier kommunistischen Angeklagten im Reeperbahnprozess zu vollstrecken, um durch die erhaltene Kompensation seinen abgewirtschafteten Fleischladen wieder in Gang zu bringen. Auf diese Weise wird auch Hitlers Besuch in Hamburg ermöglicht. Doch die Hinrichtung der sich als unschuldig erwiesenen Kommunisten führt ihn zu seinem Scheitern. Nicht nur die Kunden, sondern auch seine Nachbarn und Bekannten schlagen in Verachtung um. Nachdem seine Frau Stine (Käthe Braun) kurz darauf Selbstmord begeht, nimmt sich auch Albert Teetjen zum Schluss des Films das Leben.

Arnold Zweigs Roman erschien während seiner Exilzeit in Palästina. Die Geschichte des Henkers Albert Teetjen fand ihren Ausgangspunkt in einem vom Autor entdeckten Zeitungsartikel, der über einen Schlächtermeister berichtete, der sich als Henker schuldig machte.⁵ Dass Arnold Zweig primär die Problematik des Mitläufertums während des Nationalsozialismus in Deutschland verarbeiten wollte und dabei die kommunistischen Widerstandskämpfer aufgrund ihrer vom Autor bezweifelte Tatkraft keine Erwähnung finden konnten, wurde in einem Briefwechsel mit Georg Lukács angesprochen.⁶

⁵ Vgl. Detlev Claussen, Schicksale eines Romans. Zu Arnold Zweig, «Das Beil von Wandsbek», in: Arnold Zweig, *Das Beil von Wandsbek*, Berlin: Aufbau Taschenbuch, 1994, S. 564-574, hier: 566.

⁶ Brief an Georg Lukács, 30.8.1951, in: Arnold Zweig, *Das Beil von Wandsbek*, S. 561.

Eine Akzentverschiebung wird durch die filmische Verarbeitung der literarischen Vorlage herangeführt. Mehr als der im Jahr 1937 angesetzte Roman weist die – jenseits ideologisch begründeter Interventionen – in Hamburg der 1934er Jahren vorgerückte Filmhandlung auf die Ereignisse um den „Altonaer Blutsonntag“ hin. Der Zusammenstoß zwischen SA-Truppen und Kommunisten in einem Altonaer Arbeiterviertel am 17. Juli 1932 führte auch durch den Eingriff der Polizei zu Todesfällen vor allem unter den dortigen Bewohnern. Dieser Vorfall wurde angeblich von dem Reichskanzler von Papen als Anlass zum „Preußenschlag“ 1932 genommen, um die preußische Regierung aufzulösen.⁷ Ein Sondergericht beschloss das Todesurteil von August Lüttgens, Karl Wolff, Walter Möller und Bruno Tesch, die für den Tod zweier SA-Männer zu Unrecht verantwortlich gemacht wurden. Ihre Hinrichtung, die vermutlich mit einem Beil durchgeführt wurde, fand nach der Machtergreifung Hitlers beim Amtsgericht Hamburg-Altona am 1. August 1933 statt.⁸

Die Filmhandlung beschränkt sich jedoch auf die Hinrichtung der vier Angeklagten und lässt die unter dem „Reeperbahnprozess“ einlaufenden Ereignisse nur auf der Dialogebene auftreten. So erfährt Käthe Neumeier (Gefion Helmke), die Ärztin der Frauenabteilung in Fuhlsbüttler Zuchthaus über die Wiedereröffnung des Prozesses von einer im Sterben liegenden Patientin Lene Prestow, die sich unter den angeklagten Kommunisten Otto Merzenich und Friedrich Timme auf der Reeperbahn befand (18.1.1933) und die aufgrund ihrer Ablehnung von Schuldzuweisungen wegen Meineid verurteilt wurde. Sie berichtet weiterhin über eine bewaffnete Auseinandersetzung unter den SA-Truppen. Dass aber die Schuld dafür den Kommunisten unterstellt wurde, betont sie unter Rückgriff auf den Reichstagsbrand. Mahnend wendet sie sich dem

⁷ Vgl. Hans Mommsen, *Aufstieg und Untergang der Republik von Weimar*, 2. Ausg., München: Propyläen Taschenbuch, 2001, S. 533-534.

⁸ Leon Schirmann deckt in seiner späteren Untersuchung sowohl die verzerrte Darstellung der Ereignisse als auch die gerichtlichen Fälschungen auf, die 1992 zur Aufhebung der Urteile gegen die vier Angeklagten führte. Vgl. Carsten Schröder, *Eine erweiterte Rezension zu Leon Schirmann: Altonaer Blutsonntag, 17. Juli 1932. Dichtungen und Wahrheit*. Hamburg: Ergebnisse Verlag 1994. 168 S., in:

<http://www.akens.org/akens/texte/info/29/29rez03.html#5>, Stand: 23.3.2016;

Vgl. auch „Altonaer Blutsonntag“ 17. Juli 1932 und „Preußenschlag“ 20. Juli 1932, in:

<http://www.betriebsgruppen.de/texte/altonaerblutsonntag.pdf> Stand: 16.11.2015.

Mitläufertum bzw. der Ärztin zu: „Ihr wisst nichts und ihr wollt nichts wissen. Ihr haltet euch die Ohren zu und schließt die Augen. [...] Nicht so viel schweigen, Frau Doktor, das ist auch nicht gut.“ [14,00-18,01].

Die kommunistischen Widerstandskämpfer

In diesem Erzählstrang, in dem die Ärztin Käthe Neumeier sich über den Reeperbahnfall dokumentiert, treten auch die vier politischen Häftlinge visuell am deutlichsten auf.⁹ Eine Parallelmontage schildert suggestiv einerseits Albert Teetjen beim Fleisch hacken in einem Schlachthaus, andererseits den Gefängnisbesuch der Ärztin Neumeier, die die vier Angeklagten über das Einlegen eines Gnadengesuchs zu überzeugen versucht [44,58-57,18]. Auf ihre Anfrage reagiert jeder Einzelne auf unterschiedlicher Weise: einerseits bezweifelt der sich als Jude vorstellende *Siegfried Mengers* (Fritz Wisten) die Vollstreckung der Hinrichtung aufgrund der angespannten außenpolitischen Lage und der Solidarität der Werktätigen angesichts der wachsenden Macht der Sowjetunion. Nach seiner politischen Ausführung fügt er friedlich hinzu, dass er sich vor dem Tod nicht fürchte und doch nicht glücklich sei: „nemo ante mortem beatus“. Wortkarg reagiert dagegen der jüngste Häftling *Willi Schröder* (Gert Schäfer), der unter Verzweiflung schon einen Gnadengesuch eingereicht habe. Voller Verachtung gegenüber dem politischen System und denjenigen, die auf „anständige Arbeiter“ geschossen haben, setzt *Otto Merzenich* (Albert Garbe) auf die Widerstandsbereitschaft der Bevölkerung und auf die „rote Fahne“, wodurch er auch sein politisches Credo äußert. Daher verlange er kein Gnadengesuch, sondern erhebe Anspruch auf sein Recht. Dass Merzenichs spöttischer, cholerischer Auftritt seinem Wesen dennoch nicht völlig entspricht, zeigt am Ende des Gesprächs seine sensible, fürsorgliche Haltung gegenüber Lene Prestow. Angespannt zeigt sich schließlich der Besuch des letzten Häftlings. *Friedrich Timme* (Hermann Stövesand), ein alter Bekannter aus der sozialistischen Jugend der Ärztin, hält ihre naive Intention für aussichtslos und erteilt ihr eine politische Lektion.

⁹ [Besuch Dr. Käthe Neumeier: 44,58-57,18]; [Haftverschärfung/Todeszelle: 26,58-28,52]; [Telegraphieren/nur Schröder: 38,00-39,54]; [Hinrichtung/nur Off-Stimme von Fr. Timme: 1,6,43-1,6,57]; [A. Teetjens Vision: 1,45,16-1,45,54].

Kommunisten, Pazifisten und teilweise auch die Kirche seien ein Hindernis für die sich kriegstreibend entwickelnde politische Macht. Die Bereitschaft Friedrich Timmes sich auf eigene Kräfte zu stützen, wozu er aber ein vollgetanktes Motorrad und eine Feile brauche, stößt bei Käthe Neumeier auf Ablehnung. Albert Teetjens fertiggestellte Arbeit und das Wegtransportieren der geschlachteten Rinder rundet schließlich die assoziative Parallelmontage ab.¹⁰

Trotz ihres episodischen Auftritts auf der visuellen Ebene, werden die vier Verurteilten im Reeperbahnprozess durch die Filmerzählung weitergetragen. Denn aufgrund ihrer Geschichte, werden die unterschiedlichen Einstellungen gegenüber dem politischen Regime ausdifferenziert. Politisch begründet handeln zwar nur einige Nebenfiguren, wie Tom Barfey, Karl Prestow und eine Arbeiterfrau, die die Hamburger Bevölkerung durch Flugblätter auf den Fall aufmerksam machen wollen. Auf der anderen Seite befinden sich die Systembefürworter. Sie werden insbesondere durch den Standartenführer Hans Peter Footh (Willy A. Kleinau) verkörpert, der seinen hilfeschuchenden ehemaligen Kriegskameraden Albert Teetjen für die Hinrichtung der vier Angeklagten skrupellos instrumentalisiert lässt. Darüber hinaus beschränkt sich die Einsatzbereitschaft der früheren Sozialdemokratin Käthe Neumeier auf die juristische Unhaltbarkeit dieses Urteils und nicht auf das Unrecht des politischen Systems. Doch auch ihr wohlwollendes Entgegenkommen schlägt schließlich in Mitschuld um, als sie zufälligerweise über Frau Barfey die Verbindung zwischen Albert Teetjen und Hans Peter Footh ermöglichte. Anders als die Ärztin Neumeier fügen sich die mehrheitlichen, die Hamburger Bevölkerung repräsentierenden Figuren, trotz moralischer Ansichten und Mitgefühl dem Mitläufertum bei.

In den Mittelpunkt der Filmerzählung steht jedoch die zwangsläufige Täterschaft, durch die Hauptfigur Albert Teetjen und seine Frau Stine dargestellt. Die identifikatorische Nähe wird dadurch mit

¹⁰ In dem Treatment haben außer Friedrich Timme alle Häftlinge Gnadengesuch eingereicht. Ebenfalls hier werden sie insofern umfangreicher dargestellt, als Mengers jüdische Familie an dem letzten Sonntag vor der Hinrichtung Gebete ausspricht und sich über ihn unterhält. Gleichwohl kommt auch Timmes Frau mit ihren zwei Kindern vor. Beim Spielen kommt das Abtrennen des Kopfes einer Puppe als Metapher für die Enthauptung vor, ein Vorfall die Frau Timme in Ohnmacht fallen lässt, in: Treatment „Das Beil von Wandsbeck“, undatiert, Bild 44-45, S. 20-21, in: BArch DR 117/10783, Treatment.

diesem durchschnittlichen Familienpaar aufgebaut, das sich aus Eigennutz und Unüberlegtheit sich des Mordes schuldig macht und die unmoralische Tat schließlich als politische Rechtfertigung heranzieht. Als tragische Protagonisten übernehmen sie durchaus keine Vorbildfunktion, sondern ihr Scheitern führt vielmehr zu einer gewissen empathischen Nähe. Albert und Stine Teetjen werden insofern als Handlung und Spannung vorantreibende Figuren filmisch in den Mittelpunkt gesetzt. Die beobachtende Kameraführung schlägt erst zum Schluss des Films in eine verfremdend wirkende interne Fokalisierung um. Die Vision Stines – die vor ihrem Selbstmord das Spiegelbild Albert Teetjens in Frack und Zylinder sieht und dabei Donnerschläge hört, wirkt ebenso sentenziös wie die spätere Vision A. Teetjens, der sich das Bild der vier Verurteilten und den letzten Aufschrei Friedrich Timmes in Erinnerung ruft [1,45,16-1,45,54]. Allerdings lassen sich kaum filmästhetische Konventionsbrüche oder Brüche in der filmischen Narration erkennen, die eine Distanz schaffende, zum Nachdenken bringende Wirkung auf die Zuschauer herbeiführen könnten. Die kritische Distanz ergibt sich vielmehr aus der „ungewöhnlichen“ Erzählung und aus den Assoziationen, die durch Ton- und Bildmontage hergestellt werden.

Die moralische Botschaft dieser Assoziationen hindert aber eine kritische Auseinandersetzung jedoch nicht. Denn der Spielfilm verzichtet auf eine eindeutige antagonistische Darstellungsweise eines in der Zwischenzeit schon filmisch eingeführten sozialistischen Realismus. Daher geht er unzeitgemäß anhand einer tragischen Figur, statt eines positiven Helden an die nahe Vergangenheit heran und betrachtet Täterschaft, Mitläufertum und Widerstand aus einer ausdifferenzierten Perspektive.

Die Aushandlung der Vergangenheit: Formalismus-Debatte und der sozialistische Realismus

Während die früheren DEFA-Spielfilme eine kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ermöglichten, fiel *Das Beil von Wandsbeck* während der Produktion den neuen kulturpolitischen Richtlinien zum Opfer. Die Beseitigung moderner Kunstausrichtungen innerhalb der Formalismusdebatte und die unmittelbare Einführung des sozialistischen Realismus prägten die erste Hälfte der 1950er Jahre. Der

Aufbau des Sozialismus und der Beginn des Kalten Krieges führten umso deutlicher zu einer Abgrenzung gegenüber der formorientierten Kunst des Westens und einer Anlehnung an das sowjetische Modell. „Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur“, der während der 5. Tagung des ZK der SED (15.-17. 3. 1951) verkündet wurde, blieb allerdings nicht nur auf der diskursiven Ebene, sondern leitete eine institutionelle Umstrukturierung staatlicher Kontrollinstanzen ein.¹¹ So wurde im Filmbereich die Verantwortung der „DEFA-Kommission“ des Politbüros durch Umbesetzungen gestärkt und der „künstlerische Beirat“ (1950), der dem SED unterstellt war, gegründet. Kurz darauf entstand das „Stattliche Komitee für Filmwesen“ (1952), das dem Ministerrat zugeordnet wurde und die gesamte Leitung des Filmwesens übernahm. Der starken Senkung der künstlerischen Qualität der DEFA-Produktionen und damit der Zuschauerzahlen, die ohnehin durch die Zentralisierung des gesamten Filmwesens unter dem Einflussbereich der Partei einhergegangen sind, trat die SED mit weiteren politischen Maßnahmen entgegen.¹²

Aufgrund der sich zuspitzenden kulturpolitischen Verhältnisse wurden die Filmproduktionen dieser Zeit von institutioneller Unsicherheit und von politischer Wachsamkeit geprägt, die nicht nur auf die künstlerische Qualität eine Auswirkung hatten, sondern auch auf eine wirksame Zusammenarbeit zwischen den unterschiedlichen Abteilungen. So traten auch während der Produktion des Spielfilms *Das Beil von Wandsbeck* einzelne Diskrepanzen zwischen Regisseur und Besetzungsabteilung oder bei den Dreharbeiten zwischen dem Produktionsleiter Kurt Hahne und dem DEFA-Produktionschef und technischer Direktor Albert Wilkening auf.¹³ Doch insbesondere der stillschweigende Konflikt zwischen Falk Harnack und dem ihm misstrauisch gegenüberstehenden DEFA-Vorstand Sepp Schwab hatte

¹¹ Vgl. Dagmar Schittly, *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Berlin: Ch. Links Verlag, 2002, S. 44-50.

¹² Vgl. *Ibidem.*, S. 47-50.

¹³ Vgl. Besetzung Dr. Reiche an Herrn Dir. Dr. Harnack, 21.8.1950; Besetzung Dr. Reiche an Herrn Dr. Falk Harnack, 14.9.1950; Mitteilung Besetzungsbüro an K. Hahne Produktion und Herrn Dr. Harnack, 6.10.1950, in: BArch DR 117/30004, Filmakten, Besetzung; Vgl. auch Schreiben Albert Wilkening an K. Hahne, 21.10.1950, „Das Beil von Wandsbek“, in: BArch DR 117/32659, Schriftverkehr, T. 2/2.

eine entscheidende Auswirkung auf die spätere politische Diskreditierung des Regisseurs gehabt.¹⁴

Als künstlerischer Direktor der DEFA zwischen Mai 1949 und April 1951 hatte **Falk Harnack** bereits früher eine Position inne, die ihm sowohl eine thematisch- als auch eine filmästhetisch motivierte Aushandlung der Vergangenheit ermöglicht haben sollte. Von besonderer Bedeutung war aber sein Erfahrungshorizont, denn er hat den Widerstand gegen den Nationalsozialismus nicht nur durch den Verlust seines in der „Roten Kapelle“ aktivierenden Bruders Arvid Harnack erfahren, sondern ihn auch durch Kontakte zu der Widerstandsgruppe „Weiße Rose“ und durch den Einsatz in der griechischen ELAS-Gruppe direkt ausgeübt. Vor diesem Hintergrund kann seine Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit der nahen Vergangenheit und somit die thematische Ausrichtung seiner filmkünstlerischen Aktivität erklärt werden.¹⁵

Für den Hauptdarsteller seines ersten Spielfilms schaffte er es in diesem Sinne den angesehenen Schauspieler Erwin Geschonneck zu gewinnen.¹⁶ In der **Besetzungsfrage** versuchte er größtenteils eigenständig, jedoch mit Unterstützung der Produktion zu handeln und dabei weniger Rücksicht auf die Vorschläge des Besetzungsbüros zu nehmen, das seinerseits „die künstlerische Eignung mit der politischen Sauberkeit [der Schauspieler] in Einklang zu bringen“ versuche.¹⁷

¹⁴ Vgl. Günter Jordan, *Der Verrat oder Der Fall Falk Harnack*, in: *apropos: Film 2004. Das 5. Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, Berlin: Bertz + Fischer, 2004, S. 148-173, hier: S. 149/ S. 167-172.

¹⁵ Nach dem *Beil von Wandsbeck* folgten weitere in Westdeutschland gedrehte Spielfilme, die die nahe Vergangenheit ansprechen. Vgl. *Der 20. Juli* [1955]; *Anastasia, die letzte Zarentochter* [1956], *Unruhige Nacht* [1958]. Falk Harnack erkannte seine künstlerische Aussichtslosigkeit in der DDR. Nach dem Verbot seines Debütfilms versuchte er zwar ohne Erfolg einen klassischen, auf Heinrich Kleists Novelle *Michael Kohlhaas* basierenden Filmstoff zu drehen. Ebenfalls erfolglos blieb auch der Versuch der DEFA-Kommission ihn für die Regie eines dem sozialistischen Realismus gerechten Spielfilm *Du mußt kämpfen* [endg. Filmtitel: *Gefährliche Fracht*, Gustav von Wangenheim, 1954] zu gewinnen. Doch die Aufforderung zur Selbstkritik und der darauffolgende Ausschluss aus der SED führten ihn zwangsläufig zur Aussiedlung nach Westdeutschland. – vgl. Jordan, *Der Verrat oder Der Fall Falk Harnack*, S. 159-172.

¹⁶ Mitteilung Bortfeldt an Dir. Dr. Wilkening, 20.7.1950, in: BArch DR 117/32659, Schriftverkehr, T. 1/2. Erwin Geschonneck musste auch die Rolle Holländer-Michel in *Das kalte Herz* [Paul Verhoeven, 1950] übernehmen.

¹⁷ Besetzung Dr. Reiche an Herr Dir. Falk Harnack, 25.8.1950, in BArch DR 117/30004.

Über die Besetzungsfrage hinaus rief aber das Szenarium und das **Drehbuch** Bedenken hervor, die insbesondere auf die mitleiderregende Figur Albert Teetjen ausgerichtet waren.¹⁸ Darauf konnte Falk Harnack während den nachfolgenden **Dreharbeiten** nur noch bedingt eingreifen, denn, jenseits des konkreten Inhalts, häufte sich nun die Kritik zusammen mit der Verschärfung der Kulturpolitik an. Die ersten Anmerkungen deuteten dagegen zunächst auf eine Auflockerung des Filmstoffes hin. Ersichtlich war diese Intention durch den Vorschlag des Produktionschefs und technischen Direktors Albert Wilkening (1948-1952) einerseits Albert Teetjen von Schuldzuweisungen zu befreien und ihn vielmehr als „ein Opfer der wirtschaftlichen Verhältnisse seiner Zeit“ darzustellen, andererseits auf die sentenziöse Beladung zu verzichten, die durch den Rückkehr des Beils und durch Blitz und Donner-Geräusche zum Schluss des Films entstanden gewesen sei. Dass die Andeutung einer „hohen Gerechtigkeit“ durch die Betonung der negativen Figur Footh vermieden werden könne, fügt er schließlich noch hinzu.¹⁹ Kurz darauf verlangte derselbe Albert Wilkening aufgrund finanzieller Einsparungen Kürzungen vorzunehmen, die selbst die Darstellung der kommunistischen Widerstandskämpfer betrafen. Dagegen widersetzte sich der Chefdramaturg und Drehbuchautor Hans Robert Bortfeldt, indem er punktuell auf die dramaturgische und politische Bedeutung dieser Figuren verwies. So erfahre man von der Vertreterin des Proletariats Lene Prestow die Wahrheit über den Reeperbahn. Gleichwohl sei Frau Timme und der Straßenbahner Prestow für die Kontinuität des Widerstandes wichtig und schließlich sei auch die Präsentierung der vier kommunistischen Häftlinge in der Zelle unvermeidlich, da ihre Enthauptung nicht darstellbar sei und die frühere längere Fassung in der sie im KZ Moor gezeigt wurden, gestrichen worden sei.²⁰

Der DEFA-Vorstand (Sepp Schwab) und die DEFA-Kommission des Politbüros der SED nahmen den Filmschaffenden gegenüber eine weitaus härtere Position ein, die insbesondere den Regisseur in einem ungünstigen Licht setzte. Weit über einfache Kürzungen hinaus wurde nun aller angehenden Neuaufnahmen zum Trotz eine andere Schauspielführung

¹⁸ Vgl. Jordan, *Der Verrat oder Der Fall Falk Harnack*, S. 152.

¹⁹ Schreiben von Dr. Wilkening an Herrn Dir. Harnack, 19.9.1950, BArch DR 117/32659, T. 1/2.

²⁰ Schreiben Albert Wilkening an Dramaturgie, Berlin, 3.11.1950; Schreiben Bortfeldt an A. Wilkening, „Das Beil von Wandsbeck“, 11.11.1950, in: BArch DR 117/32659, T. 1/2.

erfordert. Stine Teetjen und die Ärztin Neumeier seien nun als negative Figuren zu betrachten, wodurch die Auswirkung jeglicher Empathie vermieden werden solle. Auch weitere Nebenfiguren wie Footh, die Tochter Lemke, der SA-Mann Trowe, Frau Timme oder der Straßenbahner sollen so umgestellt werden, dass sie ihrer politischen Funktion entsprechen.²¹ Zwar stimmte Falk Harnack einiger minimalen Veränderungsvorschlägen zu und erklärte sich bereit in den weiteren Dreharbeiten eine realistischere Schauspielführung zu berücksichtigen, hielt aber an seiner bisherigen Auffassung insbesondere in der Darstellung der Hauptfigur Stine Teetjen fest. Aufgrund seiner Standhaftigkeit konnten Albert Wilkening und H. R. Bortfeldt die von dem Vorstand angeforderten Verhandlungen mit dem Regisseur nur noch abrechnen.²² Doch darüber hinaus führte die anhaltende, scharfe Aushandlung zwischen dem Regisseur und dem künstlerischen Beirat (repräsentiert durch Slatan Dudow) nur zu einer relativen Übereinstimmung. Denn die Umbesetzung der Figur Stine sei trotzdem erforderlich und die Darstellung der zuvor kritisierten Nebenrollen sei nicht zufriedenstellend. Die Konsenslosigkeit der Diskussionen führte dazu, dass der künstlerische Beirat schließlich nur noch Neuaufnahmen abverlangte:

„Da die neu festgelegte künstlerische Linie wesentlich von der alten abweicht, soll dem Regisseur die Möglichkeit gegeben werden, durch eine Neuinszenierung des 8. Bildes die Realisierungsmöglichkeit dieser neuen Linie mit der bisherigen Besetzung unter Beweis zu stellen. Nach Vorliegen der neuen Szene wird der künstlerische Beirat seine endgültige Meinung über diese Frage äussern.“²³

Dieser Zerlegung des bereits gedrehten Filmmaterials folgten nun seitens des Romanautors Arnold Zweig Veränderungsvorschläge. Neben den hinzuzufügenden Bilder, die u.a. auch die 1918 gegen die Obrigkeit sich wendenden sozialistisch gesinnten Landwehrmänner Timme, Merzenich und Schröder zeigen sollten, beschwerte sich Arnold Zweig über die

²¹ Aktennotiz, 29.11.1950, in: BArch DR 117/ 32659, T. 2/2.

²² *Ibidem*. Dass Falk Harnack sich der Umbesetzung der Rolle Stine Teetjen widersetzte, kann vermutlich auch darauf zurückgeführt werden, dass die Schauspielerin Käthe Braun seine Ehefrau war.

²³ Protokoll der Sitzung vom 1.12.1950, in: BArch DR 117/32659, T. 2/2.

naturalistischen Aufnahmen und setzte sich für eine stärkere Betonung der beiden Hauptprotagonisten ein.²⁴

Infolge der aus beiden Richtungen kommenden Veränderungsvorschläge veränderte sich das Drehbuch grundlegend.²⁵ Die kurz darauf bei dem DEFA-Vorstand eingegangenen Veränderungen betrafen eine stärkere politisch-heroische Profilierung der vier angeklagten Kommunisten sowie die Einführung einer neuen Szene, die durch Friedrich Timmes Abschiedsbrief und die darauffolgende Flugblätteraktion eine direkte Verbindung zwischen den Angeklagten und dem weiteren Widerstandskampf der Parteigenossen hergestellt wird. Dass diese Veränderung das „[daß es] Maximum dessen ist, was wir erreichen können ohne eine künstlerische Verbiegung des ganzen Films durchzuführen“ deutete darauf hin, dass eine weitere Kompromissbereitschaft der Filmemacher nicht mehr in Frage stehe.²⁶

Filmrezeption

Das Beil von Wandsbeck kam am 11. 5. 1951 im DEFA-Filmtheater Kastanienallee und im Filmtheater Babylon auf der Leinwand. Ungeachtet der in diesen Spartenkinos stattfindenden Filmvorführung zeigte sich die Filmkritik wesentlich gespalten. Deutlich positiv fielen einige Pressestimmen aus. Die gelungene filmische Bearbeitung des Romans beruhe demzufolge auf ein sauberes Drehbuch, auf eine behutsame Regie und auf plastische schauspielerische Leistungen. Ihr Verdienst sei weiterhin die dramaturgische Kohärenz, „ohne daß Wesentliches an den Menschen und Ereignissen verzerrt oder verzeichnet wäre.“²⁷ Sogar die fehlende Profilierung der

²⁴ Abschrift Arnold Zweig an das Produktionskollektiv der DEFA in Sachen „Das Beil von Wandsbek“, 30.12.1950, in: BArch DR 117/32659, T.1/2.

²⁵ Dramaturgie, Manfred Schulz, 24.1.1951, in: BArch DR 117/ 32659, T. 1/2.

²⁶ Schreiben von Bortfeldt an Sepp Schwab, Berlin, 17.3.1951; Produktion K. Hahne, Film „Das Beil von Wandsbek“, 15.3.1951, in: BArch DR 117/ 32659, T. 1/2. Die Veränderungen betrafen auch noch die Streichung von Dialogteilen, die die sowjetische Einsatzbereitschaft abgeschwächt hätten oder die Einführung von Dialogteilen, die auf Merzenichs Verzicht auf ein Gnadengesuch hinweisen sollen. Weiterhin wurde ein „flammender Satz“ von Timme sowohl bei der Hinrichtung als auch zum Schluss des Films (als A. Teetjens Vision) eingefügt.

²⁷ „Neue Teetjens zu verhindern“, Hans Ulrich Eylau, Berliner Zeitung, 13.5.1951, in: BArch, FILMSG 1/1382, Filmmappe „Das Beil von Wandsbeck“, Zeitungsausschnitte (ZA).

Widerstandskämpfer wurde uminterpretiert: „Der Film handelt nicht vom Widerstand, sondern vom fehlenden Widerstand; [...] Und eben darin beruht seine starke, aus der Vergangenheit, die er schildert, in die Gegenwart herüberstrahlende Wirkung.“²⁸ Der Film erfülle somit die zu der Zeit aufgestellten Forderungen „nicht nur Abbild einer Wirklichkeit (gibt), sondern auch Lehre und Beitrag zur Umformung des Bewußtseins“ zu sein.²⁹

Ganz im Gegenteil wurde der Spielfilm andererseits im Sinne der Produktionsdiskussionen einer scharfen Kritik unterzogen. Der Kernpunkt lag auf die mitleiderregenden Hauptfiguren, die weniger den negativen Nationalsozialisten als den sympathischen Figuren zugeordnet werden könnten.³⁰ Unzufriedenstellend sei auch die „kleinbürgerliche Haltung“ der schwankenden Figur der Ärztin Käthe Neumeier. Die zweideutige Darstellung der negativen Figuren und die unzureichende Profilierung der Arbeiterklasse rückten somit in den Mittelpunkt der Kritik und wurden dem Versagen eines erforderlichen Gegenwartsbezugs und damit einer politischen Bedeutung des Films unterstellt.³¹ Aufgrund dessen wurde auch die Zurückziehung des Spielfilms aus dem Verleih mit Ungerührtheit betrachtet, da er ohnehin weder zu einem Kassenerfolg noch zu Diskussionen geführt hätte.³²

Obwohl der Spielfilm mit 800.000 Zuschauern einen Publikumserfolg versprach,³³ wurde er infolge kritischer „anonymer Leserbriefe“ schon einige Wochen nach der Premiere zurückgezogen.

Dieses erste Filmverbot der DEFA ging aber auf einige Mitglieder des ZK der KPdSU zurück, die sich gegen die antifaschistisch-ferne Filmgestaltung

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ „Nicht nur der Henker ist schuldig. Zum DEFA-Film «Das Beil von Wandsbek»“, Sonntag, 20.5.1951, in: Deutsches Rundfunkarchiv (DRA), Pressedokumentation „Das Beil von Wandsbek“ (Presseartikel aus diesem Archivbestand werden im Folgenden unter Verwendung von: „DRA, B.“ angegeben).

³⁰ „Das hat Arnold Zweig nicht verdient“, Neue Zeit, 12.5.1951, in: DRA, B.

³¹ „«Das Beil von Wandsbek» Ein DEFA-Film nach dem gleichnamigen Roman von Arnold Zweig“, Neues Deutschland (ND), 13.5.1951, in: DRA, B.

³² „Das «Beil» geht, der «Unterbau» kommt...“, Neue Zeit, 13.6.1951, in: DRA, B.

³³ Zuschauerzahl bis zur Zurückziehung des Spielfilms, Ende Juni 1951 (4-5 Wochen), in: „Schnittwunden“, Hamburger Rundschau, 17.11.1988, in BArch, FILMSG 1/1382, ZA; Vgl. auch Ingrid Poss, Peter Warnecke (Hrsg.), Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA, Berlin: Ch. Links, 2006, S. 67.

äußerten. Auf den Verbotsvorschlag des sowjetischen DEFA-Beraters Igor Tschekin und nach einer Filmvorführung im Politbüro des ZK der SED folgten dementsprechend die verachtenden Beiträge in der „Berliner Zeitung“, „Leipziger Volkszeitung“, „Sächsische Zeitung“ und „Neue Zeit“ und schließlich die Zurückziehung des Spielfilms.³⁴ Die einzelnen Rechtfertigungsansprüche seitens der Autoren wurden durch die zurückhaltende Position der DEFA-Kommission und durch die Filmresolution des Politbüros am 22.7.1952 zurückgewiesen:

„Noch krasser offenbaren sich die Fehler des kritischen Realismus in dem Film *Das Beil von Wandsbek*, der nicht die Kämpfer der deutschen Arbeiterklasse zu den Haupthelden macht, sondern ihren Henker. [...] Die Verfilmung dieses Stoffes war ein ernster Fehler der DEFA-Kommission und des DEFA-Vorstandes.“³⁵

Doch unter den Kulturschaffenden fand der Film einen weiteren Anklang, denn sobald sich eine gewisse Tauwetterperiode versprechen ließ, wurde er von Arnold Zweig in der Akademie der Künste erneut zur Diskussion herangezogen. Zusammen mit Bertold Brecht, Erich Engel, Hans Rodenberg und Wolfgang Langhoff versuchte er den Filmstoff für eine Wiederaufführung zu verändern. Die Mitglieder der Akademie verwiesen dabei auch auf die damalige widersprüchliche Haltung der entscheidungstreffenden Instanzen, die vor dem Filmverbot zunächst die Drehgenehmigung, dann die Filmabnahme und schließlich den Beifall in dem zentralen Presseorgan bewilligt haben. Die filmische Hervorhebung der Arbeiterklasse und Beseitigung aller mitleiderregenden Abschnitte waren die vorgeschlagenen Veränderungen mit denen sie sich nun an den

³⁴ Vgl. Gerhard Schoenberner, „Vom Roman zum Film – «Das Beil von Wandsbek»“, S. 220-221, in: Arnold Zweig, Berlin-Haifa-Berlin. *Perspektiven des Gesamtwerks. Akten des III. Internationalen Arnold-Zweig-Symposiums*, Hrsg. v. Arthur Tilo Alt, Julia Bernhard, Hans-Harald Müller, Deborah Vietor-Engländer, Berlin: Peter Lang-Verlag, 1993, in: BArch, FILMSG 1/ 1382. Vgl. auch Stenografische Niederschrift. Akademie der Künste. Aussprache in den Sektionen Darstellende Kunst und Literatur über den DEFA-Film „Das Beil von Wandsbek“ am Montag, den 17.5.1954, S. 11, in: BArch DR 117/ 25932, Stenographische Niederschrift; Poss, Warnecke (Hrsg.), *Spur der Filme*, S. 66-67/ 78-79; Jordan, *Der Verrat oder Der Fall Falk Harnack*, S. 157.

³⁵ Politbüro, Protokoll Nr. 122 vom 22.7.1952, Anlage 3. SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/2/222; Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst, Neues Deutschland, 27.7.1952, zitiert nach: Jordan, *Der Verrat oder Der Fall Falk Harnack*, S. 159.

Minister für Kultur Johannes Becher wandten.³⁶ Doch die Diskussion über die Wiederaufführung des Films zog sich zwischen 1954 und 1962 über acht Jahre hin.

Erst am 9. 11. 1962 wurde *Das Beil von Wandsbeck* anlässlich des 75. Geburtstags Arnold Zweigs in einer gekürzten Fassung erneut aufgeführt. Die Umgestaltung des Films erfolgte durch Schnitte, die vornehmlich den Schluss bzw. die Selbstmord-Szene betrafen, da Neuaufnahmen aufgrund der Unverfügbarkeit oder veränderten Körperlichkeit der Schauspieler nicht mehr realisierbar waren.³⁷ Die Erfahrungen aus der früheren Filmproduktion führten nun zu einem vorsichtigeren Umgang auch seitens der Entscheidungsinstanzen. So wurde die veränderte Fassung von dem Minister für Kultur Alexander Abusch und dem Staatssekretär im MfK Erich Wendt in einem engeren Kreis gesichtet, bevor sie dann der Staatlichen Abnahmekommission vorgeführt wurde. Vorsichtig ging man auch mit der Begründung der Wiederaufführung um, indem man einerseits die Bedeutung des Films angesichts der veränderten politischen Lage vergegenwärtigte, andererseits seine Wiederaufführung durch Arnold Zweigs Geburtstag motivierte.³⁸ Auf die gekürzte Fassung reagierte die Presse jedoch nur marginal, indem sie subtiler auf früher angeführte Kritikpunkte oder auf politische Gegenwartsbezüge einging.³⁹

³⁶ Stenografische Niederschrift. Akademie der Künste in: BArch DR 117/ 25932.

³⁷ Vgl. Schnitte in: Schreiben Prof. A. Wilkening an MfK., VVB Film, Kosielski – Kürzungen des Films „Beil von Wandsbek“; Kürzungen „Beil von Wandsbek“, o.D.; „Beil von Wandsbek“, Kürzungen Rolle 10, o.D.; „Beil von Wandsbek“- Schlusszene, o.D.; Schnitte, 30. 10. 1956; Schreiben A. Wilkening, Direktor für Produktion und Technik an Hans Bentzien, MfK, 2.11. 1962, in: BArch DR 117/ 25932.

³⁸ Vgl. Schreiben A. Wilkening, Studiodirektor an Beling, Staatliche Abnahmekommission des MfK, 28.10.1959, in: BArch DR 117/ 25932; Protokoll Nr. 161/62, in: BArch, 351 HV, Fiche 191.

³⁹ Vgl. „Das Verbrechen des Kleinbürgers Teetjen“, Neue Zeit, 13.11.1962; „Aktuell wie eh und je – Wiederaufführung von «Das Beil von Wandsbek»“, Johanna Rudolph, Schweriner Volkszeitung, 13.11.1962; „Anlässlich des 75. Geburtstags von Arnold Zweig auf der Leinwand: «Das Beil von Wandsbek»“, Märkische Volksstimme, 9.11.1962; „Das Beil von Wandsbek“, Thüringsche Landeszeitung, 30.11.1962 usw. in: BArch FILMSG 1/1382, ZA. Die westdeutsche Presse rückte dagegen den Verbot der ersten Filmfassung in den Vordergrund: vgl. „Wieder erlaubt“, Die Welt, 6.11.1962; „Ein Film wird rehabilitiert“, Heinz Kersten, Tagesspiegel, 2.12.1962, in: BArch, FILMSG 1/1382, ZA.

Fernerhin blieb *Das Beil von Wandsbeck* in dem kulturellen Gedächtnis haften und wurde 1981 erneut zum Revidieren aufgenommen. Nach der Sichtung der ursprünglichen Fassung durch den Leiter der HV Film Horst Pehnert und anderen Filmverantwortlichen wurde die Entscheidung zur Wiederaufführung des Spielfilms aus dem Jahr 1949 anlässlich des 75. Geburtstags des Schauspielers Erwin Geschonneck und Zurückziehung der gekürzten Fassung aus dem Jahr 1962 getroffen.⁴⁰

Die darauffolgende Aufführung der Originalfassung in der westdeutschen Öffentlichkeit, der ohnehin die Arnold Zweig-Verfilmung erst in den 1970er Jahren weitläufiger bekannt wurde, veranlasste einen kritischen Überblick der dort anzutreffenden Presse auf die Entstehungsgeschichte des Spielfilms und auf die Filmpolitik der DEFA.⁴¹ Allerdings traf *Das Beil von Wandsbeck* von Falk Harnack nun auf eine unterschiedliche filmische Auseinandersetzung mit dem „Altonaer Blutsonntag“ in Westdeutschland, die durch den 1982 erschienenen gleichnamigen Fernsehfilm von Horst Königstein und Heinrich Breloer⁴² auf eine dokumentarisch-fiktionale Rekonstruktion hinauslief.

Schließlich kann festgehalten werden, dass der Topos des kommunistischen Widerstandskämpfers als Aushandlungs- und Kompromissobjekt zwischen den noch dem kritischen Realismus zugewandten Kulturschaffenden und den bereits auf starre Richtlinien des sozialistischen Realismus angewiesenen Kader deutlich in den Vordergrund trat. Er fand zwar weder in Arnold Zweigs Roman noch in der ursprünglichen Filmkonzeption der Filmschaffenden eine wesentliche Bedeutung, übernahm sie aber während der Filmproduktion, infolge der neu eingeführten, mit der Formalismus-Debatte einhergehenden kulturpolitischen Richtlinien.

⁴⁰ Vgl. Schreiben Dr. Kranz; Protokoll Nr. 371/81, Berlin, 16.10.1981, in: BArch, 351 HV, Fiche 191.

⁴¹ „Wegbereiter und Opfer“, Sueddeutsche Zeitung, 19.4.1974, in: DRA, B.; „Das Beil von Wandsbek“, Marcel Reich-Ranicki, Frankfurter Allgemeine, 22.4.1974; „Nach 32 Jahren“, Der Tagesspiegel, 5.3.1983; „Schnittwunden“, Hamburger Rundschau, 17.11.1988, in: BArch, FILMSG 1/ 1382, ZA; „Einer der stillen und aufrechten“, *Der Tagesspiegel*, 2.3.1988, in: DRA, B.

⁴²<http://www.dra.de/online/datenbanken/fernsehspiele/vollinfo.php?pk=174569&back=1>
Stand: 14.6.2017.

Nepoții gornistului [Dinu Negreanu, 1953/54]
Răsare soarele [Dinu Negreanu, 1954]

Durch den Übergang von einer kritischen Vergangenheitsauffassung zu den kulturpolitischen Vorgaben des sozialistischen Realismus wurde in der DDR bereits eine grundlegende Etappe in der filmischen Konstruktion des kollektiven Gedächtnisses durchquert. In Rumänien schien die filmische Auseinandersetzung mit der nahen Vergangenheit währenddessen gefehlt zu haben. Der erste vergangenheitsthematisierende Spielfilm der kommunistischen Zeitspanne, *Nepoții gornistului*,⁴³ wurde in zwei Teilen *Nepoții gornistului* und *Răsare soarele* erst nach der Stalin-Zeit in 1953/1954 aufgeführt. Einer der in Sowjetrußland geschulten Filmpioniere, Dinu Negreanu, der früher selbst zur illegalen kommunistischen Partei gehörte⁴⁴ und, wie die meisten rumänischen Filmschaffenden, aus der Theaterlandschaft kam, übernahm die Regiearbeit.

In Form einer Familiengeschichte setzte er die Ereignisse um den russisch-türkischen Krieg von 1877, den Bauernaufstand von 1907, den Kampf aus Oituz in dem ersten Weltkrieg und den Einmarsch sowjetischer Truppen in 1944 in Zusammenhang. Als gemeinsame Grundlage wurde diesen Ereignissen einen Befreiungskampf sei es politischer oder ökonomischer Natur und teilweise ein Bündnis mit Russland beigemessen.⁴⁵ Das heroische Pathos wurde in dieser Familiengeschichte auf patriarchalische Linie weitergeführt. So läutete Oprea Dorobanțu (Andrei Codarcea) das Hornsignal in dem Kampf von Grivița (1877) und starb

⁴³ Allerdings sollten hier noch die Spielfilme *Viața învinge* [Dinu Negreanu, 1951] und *Mitrea Cocor* [Marietta Sadova, Victor Iliu, 1952] erwähnt werden, die aber durch Vergangenheitsbezüge vielmehr auf die Gegenwart hinausgehen. Andererseits sind noch die I.L.Caragiale-Verfilmungen anlässlich des 100. Jahrestages des Schriftstellers bemerkenswert: die von Jean Georgescu 1952 gedrehten Kurzfilme *Arendașul român*, *Lațul slăbiciunilor* und *Vizita* sowie die Wiederaufführung des Spielfilms *O noapte furtunoasă* [Jean Georgescu, 1942].

⁴⁴ CNSAS, Dosar R 3320, Dinu Negreanu, Fișă personală.

⁴⁵ So wurde die rumänische Armee auf der Seite Russlands in dem russisch-türkischen Krieg 1877 eingesetzt. Der Bauernaufstand von 1907 richtete sich gegen die Landbesitzer und den von ihnen durchgesetzten ungünstigen Arbeitsbedingungen. In dem Kampf von Oituz kämpfte Rumänien unterstützt von Russland gegen die österreich-ungarische und deutsche Armee in dem ersten Weltkrieg. Derartige Kontinuitätsnarrative werden später vor allem zur Zeit des Personenkults Nicolae Ceaușescu und des Nationalkommunismus eingesetzt.

später während des Bauernaufstandes von 1907. Sein Sohn, Pinte Dorobanțu (Andrei Codarcea) kam in dem ersten Weltkrieg auf dem Schlachtfeld in Oituz ums Leben, nachdem er wegen Kontaktaufnahme mit einem pazifistisch gesinnten russischen Soldaten von dem eigenen General erschossen wurde. Schließlich setzte sich Cristea Dorobanțu (A. Codarcea) als kommunistischer Widerstandskämpfer ein, konnte aber den Einmarsch sowjetischer Truppen in Rumänien und damit die Ereignisse um den 23. August 1944 (üb)erleben.

Jede Epoche zieht somit den von der kommunistischen Propaganda definierten Prototyp des Helden heran. Einerseits beruht Oprea Dorobanțu auf die reale Person Ștefan Furtună, die in den 1950er Jahren zum Helden des Bauernaufstandes von 1907 verehrt wurde. Andererseits erweist der Soldat Pinte Dorobanțu eine antimilitaristische Haltung, dafür aber eine Einsatzbereitschaft für die russische revolutionäre Bewegung. Schließlich erreicht Cristea Dorobanțu durch seinen bewaffneten, von der kommunistischen Partei geführten Widerstandskampf den Kern heroischer Entfaltung. Fern von einer isolierten Präsentation sollten diese historischen Zusammenhänge insbesondere die Figur des kommunistischen Widerstandskämpfers stärken und seinem Heroismus einen geschichtlichen Hintergrund verleihen. Denn zum einen wird in dem ersten Teil *Nepoții gornistului* durch den Umzug der armen Bauernfamilie Pinte und Stanca Dorobanțu (Corina Constantinescu) in die Stadt, die Arbeit in der Fabrik „Racoviceanu“ und der Einsatz in den Krieg nur eine längere Vorgeschichte eingeleitet. Zum anderen finden die weiter zurückliegenden Ereignisse um Oprea Dorobanțu nur auf der Dialogebene und durch eine kurze Einblendung in dem zweiten Teil des Spielfilms eine Erwähnung. Der kommunistische Widerstandskämpfer tritt also in den Mittelpunkt der Handlung. Als Arbeiter in der Fabrik „Racoviceanu“ kommt Cristea Dorobanțu im Umfeld der kommunistischen Partei, die durch einen alten Bekannten seines Vaters, Andronie Ruja (Nucu Păunescu), repräsentiert wird. Er verteilt Flugblätter und nimmt an den Arbeiterstreik teil, infolge dessen er in der Haftanstalt „Doftana“ eingekerkert wird. Der erste Teil des Spielfilms endet mit der Aufnahme des Hauptprotagonisten in die kommunistische Partei, die visuell durch einen Seitenschwenk auf die Tür der Gefangenzellen und durch Cristea Dorobanțus Nahaufnahme geschildert wird. Diese elliptische Darstellung

des Parteieintritts wird durch das männliche, sphärisch klingende *voice over* (des Parteikomitees aus Doftana) nur verstärkt und deutet auf einen sakralen Akt hin, der einerseits die patriarchalische Kontinuität zwischen Oprea, Pinteä und Cristea betont, andererseits den Zusammenhang zwischen den entsprechenden historischen Ereignissen schafft. [„Îți este dat, tovarășe Cristea, să duci mai departe lupta în care au murit și bunicul și tatăl tău.“/ „Es ist für dich vorgesehen, Genosse Cristea, den Kampf weiterzuführen, in dem dein Großvater und dein Vater gestorben sind.“ (Übers.d.Verf.)].

Der zweite Teil des Spielfilms *Răsare soarele* beginnt mit einem Zeitsprung im Jahr 1941. Cristea Dorobanțu beobachtet aus dem Fenster den Einmarsch deutscher Truppen. Rumänien tritt in den Krieg ein. Die sich in der Illegalität befindende kommunistische Partei agiert weiterhin in „Racoviceanus“ Fabrik. Flugblätter werden verteilt. Die Widerstandskämpfer um Andronie Ruja planen die Sabotierung der Fabrik und führen eine Explosion durch. Cristea Dorobanțu wird in seinem Versteck mithilfe eines Verräters von dem Sicherheitsdienst *Siguranță* aufgefunden und infolge eines Gefechtes zwischen den Widerstandskämpfern und den *Siguranță*-Agenten erneut verhaftet. In dem Gerichtssaal betont er ein weiteres Mal den Kampf seiner Vorfahren. Die bisherige chronologische narrative Struktur wird nun durch eine kurze retrospektive Einstellung unterbrochen. Diese Einstellung stellt in einem feuerverflamenden Rahmen, in Frontalansicht, die Exekution einiger traditionell gekleideten Bauern dar, wodurch auf die Hinrichtung Oprea Dorobanțus während des Bauernaufstandes von 1907 hingewiesen wird. Ohne noch auf eine visuelle Darstellung des Vaters, Pinteä Dorobanțu, einzugehen, wechselt dieses Bild der Heldenverehrung zu Cristea Dorobanțu im Gerichtssaal zurück, dessen Todesurteil nun mit der vorangehenden Hinrichtung in Zusammenhang gebracht wird. Doch die Befreiung Cristeas aus dem Gefängnis durch den bewaffneten Einsatz der Widerstandskämpfer leitet die „optimistische Schlusszene“ ein, in der er zusammen mit Andronie Ruja den Einmarsch sowjetischer Panzer und damit den „Sonnenaufgang“ betrachtet [Cristea: „Tovarășe Ruja, răsare soarele!“/ „Genosse Ruja, die Sonne geht auf!“ Ruja: „Da, de noi depinde să intre în fiecare casă.“/ „Ja, uns bleibt es überlassen, dass sie in jedem Haus eindringt.“ (Übers.d.Verf.)].

Filmfiguren: die Illegalisten

Unter dem Zeichen des sozialistischen Realismus mussten die positiven Helden und insbesondere die Hauptfigur Cristea Dorobanțu nicht nur das Typische betonen, sondern eine Vorbildfunktion übernehmen. Hiermit war die Schaffung einer identifikatorischen Nähe unabdingbar, denn Cristea Dorobanțu war als Nachläufer des Kommunistenführers Ruja eine zum kommunistischen Widerstandskämpfer sich entwickelnde Figur, die den Zuschauern gerade zur Zeit des sozialistischen Aufbaus eine identifikatorische Projektionsfläche anbieten konnte. Diese wurde nicht nur durch eine klassische Kameraführung und eine realistische Darstellungsweise unterstützt, sondern insbesondere durch die Erzählung selbst ermöglicht. Der Übergang von Pintea zu Cristea Dorobanțu schildert die soziale Entwicklung vom Bauerntum zur Arbeiterschaft, die ein Großteil der rumänischen Bevölkerung selbst durchgehen musste. Umso mehr wird die identifikatorische Nähe zu diesen Filmfiguren durch die gleiche Besetzung mit dem Schauspieler Andrei Codarcea verstärkt, wenn auch eine deutliche Begründung dieser dreifachen Rolle nicht vorliegt.⁴⁶ Diese Assoziation wird darüber hinaus in mehrfacher Weise betont: einerseits durch die unterstützende Einstellung seiner jedoch leidenden Mutter Stanca Dorobanțu, die ihn in seinem Verhalten ohnehin mit seinem Vater gleichsetzt [Teil II.: „Dacă tata ar trăi, ar face ca voi“/ „Wenn Vater noch leben würde, würde er dasselbe machen“ (Übers.d.Verf.)]. Die Charakterisierung durch andere meist negative Figuren erfolgt wiederum durch den Rückgriff auf seine Vorfahren, insbesondere auf den Hornisten, worauf auch seine Tapferkeit bzw. Bedrohlichkeit zurückgeführt wurde [II. Teil.: „Der Leiter der Siguranță: Dar cei mai periculoși nu sunt în fabrică, ci comuniștii care se ascund. Cel mai periculos este unu Cristea Dorobanțu, nepotul gornistului“/ „Die Gefährlichsten befinden sich nicht in der Fabrik, sondern

⁴⁶ Bemerkenswert ist Ähnlichkeit der Figurenbesetzung durch Andrei Codarcea mit der des Schauspielers Wilhelm Koch-Hooge in der Rolle Hans Löning in dem Spielfilm *Stärker als die Nacht* [Slatan Dudow, 1954]. Dabei lassen sich nicht nur physische Charakteristika anführen, sondern auch ihr pathosvoller Filmauftritt sowie ihre weitere schauspielerische Entwicklung als positive, kommunistisch gesinnte Filmfiguren, die den Zuschauern Wiedererkennungselemente anbieten können. Die Szene in dem Gerichtssaal stellt auch eine Ähnlichkeit in der Dramaturgie beider Spielfilme dar.

es sind die Kommunisten, die sich verstecken. Der Gefährlichste ist einer, Cristea Dorobanțu, der Sohn des Hornisten“ (Übers.d.Verf.).]. Selbst Cristea betont seine familiale Deszendenz, wodurch er seine Kampfbereitschaft motiviert [Teil II.: „A venit vremea să facem socotelile [...] și pentru bunic și pentru tată [...]“/ „Die Zeit der Abrechnung ist gekommen, sowohl für den Großvater als auch für den Vater.“ (Übers.d.Verf.)].⁴⁷ Darin besteht auch die Widersprüchlichkeit in der Motivation des Widerstandskampfes, die bei Cristea Dorobanțu im Gegensatz zu seinem Wegweiser Andronie Ruja weniger politisch als privat ausfällt und von den Gegnern dennoch als eine größere Bedrohung betrachtet wird.

Dass neben der Vorbildfunktion auch die antagonistische Darstellung der Filmfiguren sowohl in ihrer Konstruktion als auch bei der Rezeption eine bedeutende Rolle spielen sollte, erwies sich bereits bei der Veröffentlichung des Drehbuches in 1952.⁴⁸ In der Zeitung „Contemporanul“⁴⁹ wurde darauf hingewiesen, dass die literarische Fassung die Filmhelden auf eine Präsentation einschränke, wohingegen ihre weitere heroische Entwicklung in dem zweiten Teil ausgespart bleibe. Andererseits sei die antagonistische Darstellung der Figuren insofern gescheitert, als die kommunistischen Widerstandskämpfer nicht einer ausreichend bedrohlichen Gegenmacht gegenübergestellt wurden.⁵⁰ Insbesondere der Kampf gegen die Sozialdemokraten sei durch die einflusslose Figur Scripcă unterminiert und seinem bei dem V. Kongress der PCR definierten Verständnis – als „wichtigste aus der Arbeiterklasse

⁴⁷ In dem literarischen Szenarium: „Acum trebuie să-i doborâm, să le plătim și pentru bunic și pentru tata, pentru toți...Înțelegi?“ / „Jetzt müssen wir sie niederschlagen, mit ihnen für Großvater, für Vater, für alle abrechnen... Verstehst du?“ (Übers.d.Verf.), Cezar Petrescu, Mihai Novicov – scenariu cinematografic, Nepoții gornistului, Partea II., București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1952, S. 112.

⁴⁸ Vgl. Cezar Petrescu, Mihai Novicov, Nepoții gornistului, scenariu cinematografic, București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1952.

⁴⁹ Arhiva Națională de Filme (ANF), „Nepoții gornistului“ - mapă de producție, „Cezar Petrescu și Mihai Novicov: Nepoții gornistului“, Dumitru Micu, Contemporanul, 6.7.1952. Das Szenarium wurde in der literarischen Zeitschrift „Viața Românească“ veröffentlicht. (Presseartikel und filmbegleitende Materialien aus diesem Archivbestand werden im Folgenden unter Verwendung von: „ANF, Ng.“ angegeben).

⁵⁰ Hier ist es anzumerken, dass die Legionäre – die wichtigsten Gegenspieler der Illegalisten – erst in den späteren Filmproduktionen auftreten.

hervortretende Stütze der Bourgeoisie“ (Übers. d. Verf./ „principal sprijin social al burgheziei în rândurile clasei muncitoare“) – entzogen.⁵¹ Während die Aufmerksamkeit auf die Filmfiguren gerückt wurde, versuchten die Filmemacher auf filmästhetische Gestaltungsmöglichkeiten einzugehen, um dadurch die absehbare starre Darstellung der nahen Vergangenheit aufzulockern.

Die Aushandlung der Vergangenheit: Formalismus-Debatte und der sozialistische Realismus

Dass der Filmstoff über die Nachfolger des Hornisten schon 1951 in die Diskussion gebracht wurde und mit dessen literarischen Bearbeitung die Autoren Mihail Novicov und Cezar Petrescu beauftragt wurden, legte der Regisseur Dinu Negreanu in einer retrospektiven Erfassung der Filmproduktion dar.⁵² Nach der Fertigstellung des Drehbuches in mehr als zwei Jahren durchlief der Film bis zu seiner Endfassung weitere Veränderungen, die der Regisseur insbesondere auf die Schlusszene zurückführte. So sei für die Parteifunktionäre aufgrund der pessimistischen Betrachtung des Widerstandskampfes weder das Besteigen des Doftana-Berges durch Häftlinge noch der Parteieintritt des Hauptprotagonisten in dem verdunkelten Innenhof der Haftanstalt zufriedenstellend gewesen.⁵³ Jedoch fiel der Spielfilm *Nepoții gornistului*, weit über die Schlusszene hinaus, der Formalismuskritik zum Opfer.⁵⁴ Durch Kritik und Selbstkritik mussten sich Dinu Negreanu und der Bühnenbildner Liviu Ciulei von ihrer ursprünglichen künstlerischen Auffassung distanzieren. Dass einerseits der Regisseur zugunsten einer authentischeren Darstellung der Berglandschaft sich für die Aufnahme der Frontszene in den Predeal-Gebirgen einsetzte,

⁵¹ Vgl. ANF, Ng.: „Cezar Petrescu și Mihai Novicov: Nepoții gornistului“, Dumitru Micu, *Contemporanul*, 6.7.1952.

⁵² ANF, „Nepoții gornistului“, Dinu Negreanu, *Flacăra*, nr. 13/15.10.1953.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Das Drehbuch wurde sowohl von dem Produktionsleiter als auch von den sowjetischen Beratern V.V. Nemoliaev und D. I. Vasiliev angegriffen, in: Bujor Tudor Rîpeanu, *Filmul în România. Repertoriul filmelor de ficțiune 1911-1969*, Vol. 1, București: Editura Fundației PRO, 2004, S. 70.

wurde von den Parteifunktionären als dekadente Auffassung betrachtet.⁵⁵ Bei der Tagung der Filmschaffenden in März 1953 erwähnte der Filmemacher Victor Iliu in seinem kritischen Referat weiterhin, dass Dinu Negreanu nicht nur die Kamera- der Figurenführung bevorzugt hätte, sondern auch Liviu Ciuleis Ausstattungskonzeption gegen die Kritik des Filmkomitees abgeschirmt hätte. Darauf sei auch die Überschreitung des Fertigstellungstermins vom 30.12.1952 zurückzuführen.⁵⁶

Unter dem Formalismusvorwurf stand auch Liviu Ciulei, der durch die Versetzung einer Szene im Haus eines Antiquars die visuelle Monotonie der sechs klandestinen Zusammenkünfte der Widerstandskämpfer in einem Arbeiterhaus zu vermeiden beabsichtigte.

„Aber diese pittoreske und düstere Atmosphäre war zur Handlung so unpassend, dass sie zerstörte. Die Ausstattung hatte „Atmosphäre“, aber eine falsche, untypische. [...]. Hier wurde falsch gehandelt, indem die Ausstattungselemente zu Ungunsten der dramatischen Idee vorgezogen wurden. In solchen Fällen wird die Form zum Selbstzweck [...]. Die Szene wurde in einem einfachen Arbeiterraum neu aufgenommen und der Text erhielt seinen Wert zurück.“⁵⁷ (Übers.d.Verf.)

Die Ablehnung seiner Skizzen durch sowjetische Berater sei nach den späteren Erinnerungen von Liviu Ciulei einerseits als Ausdruck ideologischer Einschränkung zu betrachten. Die übermöblierten, naturalistisch wirkenden Innenräume mussten in der Tat durch eine angeforderte Überdetaillierung der dargestellten politischen Wirklichkeit ersetzt werden. Andererseits habe er durch Selbstzensur versucht, sein künstlerisches Schaffen weiterhin zu ermöglichen.⁵⁸

⁵⁵ ANF, Victor Iliu, „Pentru ridicarea nivelului ideologic și al măestriei artistice în producția de filme, Referat la Consfătuirea muncitorilor, artiștilor, tehnicienilor și activiștilor din cinematografie“, martie 1953, in: *Probleme de cinematografie*, nr. 2-3/1953, S. 51-75.

⁵⁶ ANF, Iliu, „Pentru ridicarea nivelului ideologic...“, in: *Probleme de cinematografie*, nr. 2-3/1953, S. 51-75.

⁵⁷ Im Original: „Dar atmosfera aceasta, pitorească și stranie, era atât de nepotrivită cu acțiunea, încât o anihila. Decorul avea «atmosferă», dar una greșită, netipică. [...] Aici s-a greșit dîndu-se precădere elementului decorativ, în dauna ideii dramatice. În astfel de cazuri, forma devine un scop în sine [...]. Scena a fost refilmată într-o încăpere simplă de muncitori și textul și-a recăpătat valoarea.“, in: ANF, „Funcția dramatică a decorului“, Liviu Ciulei, *Probleme de cinematografie*, nr. 6/1955.

⁵⁸ Liviu Ciulei, Mihail Lupu, *Liviu Ciulei: Cu gândiri și cu imagini. Texte de Liviu Ciulei și Mihail Lupu*, București: Igloo, 2009, S. 44-49.

Die Aushandlung der Vergangenheit, sei es aus ästhetischer- oder inhaltlicher Perspektive, gelangte damit an ihre Grenzen. Nachdem der Spielfilm in der künstlerischen Sitzung des Studios wegen seiner formalistischen Herangehensweise kritisiert wurde, rückte die offizielle, dem sozialistischen Realismus zugewandte Vorstellung in den Mittelpunkt.

So wurden am 11.9.1953 in einer Sitzung des Filmkomitees die Individualisierung des Helden und das Typische an den Figuren als Bestandteil der einzuhaltenden Kunstausrichtung in den beiden Filmteilen problematisiert.⁵⁹ Demzufolge hätte nicht nur eine dialektische Differenzierung zwischen negativen und positiven Figuren erreicht werden müssen, sondern auch innerhalb dieser Figurengruppen hätten größere und kleinere Konflikte aufgebaut werden müssen. Jenseits der durch die Familie des Industriellen Racoviceanu repräsentierten negativen Figuren wurden insbesondere die Unzulänglichkeiten in der Konkretisierung der kommunistischen Widerstandskämpfer betont. Nicht unproblematisch erwies sich zunächst aus schauspielerischer Perspektive der Übergang von Oprea zu Pintea und schließlich zu Cristea Dorobanțu, die von dem Schauspieler Andrei Codarcea differenziert repräsentiert werden mussten.

Auch sein Bruder Ilie, der als zögerlicher Arbeiter eine politische Transformation erlebe, rücke manchmal in einem negativen Licht. Seiner Starrheit konnte auch der Kommunistenführer Andronie Ruja nicht entgehen, der während der gesamten Filmhandlung ein politischer Aktivist bleibe und dafür auch sein privates Leben aufopfere. Die filmische Ausblendung seines in dem literarischen Szenarium noch erwähnten Familienlebens wurde schließlich eingebüßt. Ihrer menschlichen Charaktereigenschaften ohnehin beraubt, sei die Figur Andronie Ruja auch hinsichtlich der wenig artikulierten politischen Charakterzüge unzufriedenstellend. Neben der unklaren Konkretisierung weiterer Widerstandskämpfer wie der voreilige Miron oder der parteilose Arbeiter Vijelie wurde weiterhin die politische Funktion der Frauenrollen in Betracht gezogen. Bis auf die Mutter Stanca, die ursprünglich die

⁵⁹ ANF, Ng.: Comitetul Cinematografiei: Cercul de Studii din 11. Septembrie 1953 – „Personagii tipice în filmul *Nepoții gornistului*.“ Die Teilnehmer waren Dinu Negreanu, tov. Fehrer, tov. Gore (Grigore Ionescu, 2. Kameramann), tov. Bob Călinescu, tov. Jeanette, tov. Popescu, Suru Titus (Tonmeister), Valentin Silvestru (künstlerischer Direktor), tov. –a Blance, Ovidiu Gologan (2. Kameramann), tov. Almașu.

Hauptrolle einer aktiven Widerstandskämpferin hätte übernehmen müssen⁶⁰ und der schließlich unter Rückgriff auf Gorkis „Mutter“ doch noch eine unterstützende Funktion verlieht wurde, wurde der unpolitische, starre Auftritt der Frauenfiguren Simina und Mura kritisiert.⁶¹

Indem sämtliche filmkünstlerische Gestaltungsmöglichkeiten unter der Formalismuskritik fielen, erweiterte sich das Ringen um eine stärkere inhaltliche Politisierung auch auf die Lichtgestaltung und Ausstattung. Die Darstellung der Russen sei weiterhin unzufriedenstellend, da sie auf einen Bart, eine Mütze und auf eine flüchtige Replik reduziert seien. „Nu este pur și simplu rus. Nu este suficient să aibă barbă și să aibă mustăți, o căciulă în cap [...]“ („Er ist einfach kein Russe. Ein Bart, ein Schnurrbart, eine Mütze auf den Kopf reichen nicht [...].“ Übers.d. Verf.).⁶² Andererseits solle die positive oder negative Konnotation der Szenen durch hell-dunkel Kontraste bestimmt werden sowie die rote Fahne, über ihre dekorative Funktion hinaus, eine politische Bedeutung übernehmen. Schließlich ließ diese verordnete Politisierung des Filminhaltes und der Filmgestaltung aufzeigen, dass die Auseinandersetzung innerhalb des Filmkomitees von politischen Funktionären geleitet wurde, wohingegen der Regisseur Dinu Negreanu vielmehr eine passive, fügsame Einstellung übernahm. Schließlich wurden die bisherigen Abweichungen auf die nur indirekt erlebte Vergangenheit der Autoren zurückgeführt.⁶³

Obwohl der Spielfilm laut Victor Iliu ein Jahr zuvor in die Öffentlichkeit erscheinen musste, die „formalistischen Tendenzen“ der Filmschaffenden und die Veränderungsvorschläge der politischen Funktionäre aber zu einer weiteren Verzögerung der Dreharbeiten führten, wurde der Produktionsstab wiederum gedrängt, den Spielfilm für die im August 1953 in Bukarest stattfindenden Weltfestspiele der Jugend und Studenten (al IV-lea Festival Mondial al Tineretului și Studenților pentru Pace și Prietenie) fertigzustellen. Die rumänische Uraufführung des ersten Filmteils *Nepoții gornistului* fand am 17. 10. 1953, des zweiten Teils *Răsare*

⁶⁰ Das literarische Szenarium lässt nicht Cristea Dorobanțu, sondern seine Mutter Anca Dorobanțu als Opfer politischer Verfolgung und Angeklagte im Gerichtssaal auftreten. Vgl. Novicov, Petrescu, *Nepoții gornistului*, S. 132-152.

⁶¹ ANF, Ng.: Comitetul Cinematografiei: Cercul de Studii din 11. Septembrie 1953 – „Personagii tipice în filmul *Nepoții gornistului*.“

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

soarele am 30.10.1954 statt.⁶⁴ Die vorhandene, bis 2013 geführte Zuschauerzählung deutet mit 1.733.469 bzw. 1.224.413 Zuschauern auf einen verhältnismäßig geringen Publikumserfolg hin.⁶⁵ Gespalten erwies sich auch die Filmkritik, die angesichts der bedeutenden erzieherischen Rolle des Films und der ohnehin schwachen rumänischen Produktion einerseits die politische Botschaft extrahierte, andererseits die schon während des Produktionsprozesses unterlaufende Kritik dennoch nicht ausfallen ließ. Schwerpunktmäßig wurden die vorausgehend formulierten Figurentypen u.a. auch in dem zentralen Presseorgan „Scînteia“ dargelegt.⁶⁶ Zum anderen kritisierten einzelne Beiträge die Theatralisierung, worauf sich der Regisseur einließ, bemängelten aber die unzureichende Verwendung der Satire in der Gestaltung negativer Figuren. Fernerhin wurde die mangelnde Spannungssituation zwischen den Figuren nicht nur auf die hinsichtlich satirischer Verhöhnung unzureichend eingesetzte Kameraarbeit zurückgeführt, sondern auch auf den allgemein unpersönlich klingenden Dialog.⁶⁷

Die Aushandlung der Vergangenheit verlief schließlich nach den einschränkenden Bestimmungen der Parteifunktionäre, die in den neuen Filminstitutionen die Vormacht hatten. Der Versuch der Filmschaffenden die starre Darstellung der Filmfiguren auf der filmästhetischen Ebene abzumildern, war erfolglos. Denn vor dem Hintergrund auszuschaltender Formalismustendenzen und des richtungsweisenden Kanons des sozialistischen Realismus wurden Kritik und Selbstkritik als Praxis

⁶⁴ Der Spielfilm wurde allerdings am 8.7.1954 bei dem Filmfestival in Karlovy Vary und am 14.8.1954 innerhalb einer Gala in Bukarest uraufgeführt, in: Rîpeanu, *Filmat în România*, Vol. 1, S. 73.

⁶⁵ „Spectatori film românesc“, in: <http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2014/12/Total-spectatori-film-romanesc-la-31.12.2013.pdf>, Stand: 19.10.2015. Mit Ausnahme von *Viața învinge* [Dinu Negreanu, 1951] und *Brigada lui Ionuț* [Jean Mihail, 1954] befand sich die Zuschauerzahl der 1950-1954 erschienenen Spielfilme zwischen 2-3 Mio. Obwohl ein genaues Datum der Zurückziehung von *Nepoții gornistului* aus dem Verleih nicht vorliegt, ist die Zuschauerzahl über die kommunistische Periode hinaus vermutlich nicht mehr gestiegen.

⁶⁶ ANF, Ng.: „Nepoții gornistului« (Seria I-a)“, M. Pop, *Scînteia*, 25.10.1953.

⁶⁷ ANF, Ng.: „Un nou film românesc în cadrul festivalului: «Nepoții gornistului»“, Munca, 13.8.1953; „Un film artistic românesc pe ecranele Festivalului – Nepoții gornistului“, Mihail Gospodin, *Viața Capitalei*, 16.8.1953; „O evocare cinematografică a trecutului de luptă al poporului nostru“, Suzanna Voinescu, *Scînteia Tineretului*, 18.8.1953.

politischer Erziehung eingesetzt. Die bevorzugte Kameraarbeit, die atmosphärische Authentizität oder eine abwechslungsreiche, jedoch mit Kunstobjekten verzierte Ausstattung wurden als formalistisch betrachtet. Demgegenüber waren der politische Inhalt und seine erzieherische Rolle ausschlaggebend. Die Vorbildfunktion der positiven Helden, das Typische der Figuren und ihre antagonistische Darstellung waren Kernpunkte in der Aushandlung der nahen Vergangenheit, die die Konstruktion des kommunistischen Widerstandskämpfers zwar nach der Stalinzeit aber immer noch nach stalinistischer Prägung bestimmten.

Der Film als Medium des Gedächtnisses: institutioneller- und filmkünstlerischer Rahmen

Die Analyse dieser zwei unterschiedlichen Spielfilmproduktionen ist nicht nur deswegen relevant, weil sie erste filmische Auseinandersetzungen mit dem bedeutendsten Topos der kommunistischen Zeitspanne aufzeigt. Die visuelle Konstruktion dieser Topoi ist zum einen mit der Gedächtnispolitik, den neu eingeführten ideologischen und politischen Grundlagen, zum anderen aber auch mit den technischen Bedingungen der Nachkriegszeit und der Widerstandserfahrung der Gesellschaft eng verbunden. Durch eine „antifaschistische Erneuerung“ ließ sich in der Nachkriegszeit die Gründung beider sozialistischen Staaten legitimieren. Die Formel stammte von Georgi Dimitroff, der 1935 den Faschismus auf „die offene terroristische Diktatur der reaktionärsten, am meisten chauvinistischen, am meisten imperialistischen Elemente des Finanzkapitals“ zurückführte. Allerdings wurde diese Definition von den Machthabern umgedeutet und ihren eigenen Interessen angewandt. Der „Antifaschismus-Begriff“ der DDR war vornehmlich auf Westdeutschland ausgerichtet, während in Rumänien damit insbesondere die Beseitigung der alten, gesellschaftlich verankerten Parteien ideologisch untermauert wurde. Das Selbstverständnis beider Länder und ihre Positionierung innerhalb des Ostblocks standen jedoch ursprünglich unter sowjetischem Einfluss und daher unter dem Anspruch einer zu nivellierenden Gedächtnispolitik. Trotzdem erwiesen sich wesentliche Unterschiede in der filmischen Auseinandersetzung mit der nahen Vergangenheit.

Die *Widerstandserfahrung* und die kommunistischen Leitgedanken verfügten in Rumänien über eine weitaus geringe gesellschaftliche Verankerung. Anders in der DDR, wo die direkte oder indirekte Widerstandserfahrung, das Exil vieler Kulturschaffenden sowie großer Teile der Bevölkerung die Tendenz zur *kritischen Vergangenheitsaufarbeitung* seitens der DEFA-Filmschaffenden in den Vordergrund rückten, die jedoch nicht direkt auf autobiographische Aspekte, sondern vielmehr auf das Opferverständnis der Gesellschaft, auf Kriegserfahrungen und kollektive Traumata, also auf einen viktimologischen Diskurs hinauslief, der den Topos des kommunistischen Widerstandskämpfers noch in den Hintergrund drängte.

Ein weiteres Motiv für die Entwicklung des Films als Medium des Gedächtnisses in der Nachkriegszeit waren die *technischen Grundlagen*. Die Sowjetische Militäradministration (SMAD) zeigte ein großes Interesse für das Filmwesen. Denn die Gründung der DEFA erfolgte bereits am 17. Mai 1946, als einigen Filmemachern die Lizenz für die Filmproduktion erteilt wurde. Die Vorarbeiten wurden von einem der Zentralverwaltung für Volksbildung (ZfV) unterstellten Filmaktiv von 6 Personen durchgeführt. In einer Zeit der „antifaschistisch-demokratischen Erneuerung“, die gegenüber linksorientierten Kulturschaffenden eine integrative Einstellung aufweisen ließ, und in einzelnen von Bombenangriffen verschonten Filmateliers sowie auf dem Filmgelände der Ufa wurde den Filmemachern aus der SBZ – anders als in den anderen Ostblockstaaten, die fast ausschließlich auf sowjetische Filme angewiesen waren oder sich erst einmal die notwendige Technik einrichten mussten – relativ früh die Filmproduktion ermöglicht. Bis zur Gründung der DDR am 7. 10. 1949 und dem darauffolgenden „Aufbau der Grundlagen des Sozialismus“ konnte sich die DEFA mit der jüngsten Vergangenheit kritisch auseinandersetzen.

Dass die entstandenen „Trümmerfilme“ das Trauma der Kriegsüberlebenden und die Kontinuität einflussreicher Nationalsozialisten (Vgl. *Die Mörder sind unter uns* [Wolfgang Staudte, 1946]) problematisieren durften, ist schließlich sowohl auf den integrierenden Antifaschismuskurs zurückzuführen, als auch auf die Einsatzbereitschaft sowjetischer Offiziere, auf künstlerische Freiräume und insbesondere auf die bereits von der Ufa zurückgelassene technische Ausstattung, die eine Filmproduktion vorerst ermöglichte.

Aufgrund der sich überschneidenden Organisationsstrukturen aber vor allem aufgrund finanzieller und technischer Unzulänglichkeiten trat die Spielfilmproduktion in Rumänien weit in den Hintergrund zurück. In den Anfangsjahren des Sozialismus verfügte man weder über „spezialisierte Kader“ noch über technische Ausrüstung und noch weniger über Filmstudios. Die sowjetische Schulung der rumänischen Filmemacher, der sowjetische Import von Filmtechnik und der sowjetische Bauprojekt der Filmstudios von Buftea, das erst 1958 vollständig in Betrieb gesetzt wurde, sollten zunächst ein rumänisches Filmwesen ermöglichen. Diese waren beachtliche Gründe dafür, dass die Filmproduktion in Rumänien, ohne eine Übergangsphase zu durchlaufen, von Anfang an unter sowjetischem Einfluss stand und dem sozialistischen Realismus als bestimmende Stilrichtung ausgeliefert wurde. Der erste rumänische Spielfilm der Nachkriegszeit *Rasună Valea* [Paul Călinescu] kam erst 1950 auf der Leinwand und setzte sich mit der gegenwartsbezogenen Thematik der Brigadenarbeit auf der Baustelle der Eisenbahnlinie Bumbesti-Livezeni auseinander. Vor dem Hintergrund der schwierigen Filmproduktion spielten Gegenwartsstoffe während dem Aufbau des Sozialismus eine umso wesentliche Rolle, zwar legitimierte sich die PMR von Anfang an durch Narrative der jüngsten Vergangenheit. Der Widerstandskampf der Arbeiterbewegung, die in der Illegalität kämpfenden kommunistischen Aktivisten und nicht zuletzt die „Glorifizierung der Waffenbrüderschaft mit der Sowjetunion“ waren der internationalistischen Parteiausrichtung entsprechende Narrative.

Der sozialistische Realismus und die Legitimation der politischen Regime durch sozialistische Helden kamen in den beiden Ländern mit der sogenannten „Formalismuskritik“ einher, die weitere unpolitische Kunstausrichtungen auszuschalten vermochte. Ihre Ambivalenz ließ sich sowohl bei dem DEFA-Spielfilm *Das Beil von Wandsbeck* als auch in dem rumänischen Spielfilm *Nepoții gornistului* erkennen. Denn damit leitete man den Kampf auch gegen andere „Ismen“ der bürgerlichen und imperialistischen Mächte ein, gegen den Modernismus und Abstraktionismus, gegen die Kunst, die dem Realismus-Begriff der neuen Machthaber nicht entsprach. Dass dem Übergang von einem kritischen- zu einem sozialistischen Realismus in der DDR eine scharfe Aushandlung zugrunde lag, zeigte die Filmproduktion des Spielfilms *Das Beil von*

Wandsbeck. Denn die fehlende Kompromissbereitschaft des Regisseurs führte zum Eingriff der politisch höheren Instanz des ZK der SED und schließlich zum Verbot des Spielfilms. In Rumänien versuchten der Regisseur Dinu Negreanu und der Bühnenbildner Liviu Ciulei auf ästhetische Fragen einzugehen und die Aufmerksamkeit, über deren vorrangigen Inhalt hinaus, auf die stilistische Darstellung zu lenken, zwar mussten sie schließlich ihre Intention durch Kritik und Selbstkritik einbüßen. Das „duplizitäre Verhalten“ der Filmschaffenden endete zeitweilig in zwangsläufiger Anpassung.

Diese einschränkende Politik wurde aber durch die Entstehung anderer Mythen und Meistererzählungen weitergeführt. In dieser Hinsicht gewannen die „Helden des kommunistischen Widerstands“ eine erhebliche Rolle. In der Kategorie der sozialistischen Helden eingeebnet, boten die Widerstandskämpfer der orientierungslosen Gesellschaft eine Projektionsfläche und eine Identifikationsfigur an.

Schließlich führten die politischen- und institutionellen Konstellationen der rumänischen- und deutschen Nachkriegszeit aber auch das Vergangenheitsverständnis der Filmemacher zu einer unterschiedlichen filmischen Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit bzw. mit dem kommunistischen Widerstand. Während in Rumänien aufgrund ideologischer und technischer Einschränkungen keinen Gestaltungsraum und alternative Erinnerungen zugelassen wurden, kamen die ersten filmischen Vergangenheitskonstruktionen in der SBZ bzw. DDR dem kommunikativen Gedächtnis der Gesellschaft und dem ihr inhärenten Opferverständnis entgegen. Diese „strukturelle Amnesie“, die einen Wiederaufbau der Nachkriegsgesellschaft zuallererst ermöglichen sollte, schwenkte kurz darauf mit dem Aufbau des Sozialismus und der Stilrichtung des sozialistischen Realismus in einer intentionalen Verdrängung um. Das kulturelle Gedächtnis und die damit einhergehende „Mythomotorik“ griffen als Korrektiv in den Aushandlungsprozess ein und verstellten damit den Blick auf die Vergangenheit zugunsten der hervorrückenden sozialistischen Helden des Widerstandes. Darin waren sich Rumänien und die DDR durchaus ähnlich.

Bibliographie:

„Arnold Zweig an Georg Lukács“, 30. August 1951 in: Zweig, Arnold (1994), *Das Beil von Wandsbek*, Berlin: Aufbau Taschenbuch, 561-562.

„Stenograma ședinței care a avut loc la Biroul Cultural cu privire la lipsurile care se înregistrează în domeniul cinematografiei și epurările care au avut loc în acest sector, în lumina recentei demascări a „deviatorilor de dreapta““, 21.7.1952, in: Cătănuș, Dan (Hrsg.) (2006), *Intelectuali români în arhivele comunismului*, București: Nemira, 188-198.

Assmann, Jan (2000), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 3. Aufl. dieser Ausg., München: Beck, [1997].

Assmann, Aleida (2009), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 4. Aufl., München: Ch. Beck, [1999].

Assmann, Aleida; Assmann, Jan (1988), *Schrift, Tradition und Kultur*, in: W. Raible (Hrsg.): *Zwischen Festtag und Alltag*, Tübingen, S. 25-50 zitiert nach Assmann, Jan (2000), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, 3. Aufl. dieser Ausg., München: Beck.

Bauerkämper, Arnd (2012), *Das umstrittene Gedächtnis: die Erinnerung an Nationalsozialismus, Faschismus und Krieg in Europa seit 1945*, Paderborn: Schöningh.

Ciulei, Liviu; Lupu, Mihail (2009), *Liviu Ciulei: Cu gândiri și cu imagini. Texte de Liviu Ciulei și Mihai Lupu*, București: Igloo.

Claussen, Detlev (1994) „Schicksale eines Romans. Zu Arnold Zweig, «Das Beil von Wandsbek»“, in: Zweig, Arnold, *Das Beil von Wandsbek*, Berlin: Aufbau Taschenbuch, 564-574.

Dimitroff, Georgi (1935), „Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampf für die Einheit der Arbeiterklasse gegen den Faschismus“ in: Pieck, Wilhelm; Dimitroff, Georgi; Togliatti, Palmiro, *Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunisten im Kampf für die Volksfront gegen den Krieg und Faschismus, Referate auf dem VII. Kongreß der Kommunistischen Internationale*, Berlin: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, 1957, 85-125 zitiert nach Finke, Klaus (2007), *Politik und Film in der DDR*, Teilband 1, Oldenburg: BIS-Verlag.

- Erll, Astrid (2005), *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Finke, Klaus (2007), *Politik und Film in der DDR, Teilband 1*, Oldenburg: BIS-Verlag.
- Gries, Rainer (2002), *Die Heldenbühne der DDR. Zur Einführung*, in: Satjukow, Silke; Gries, Rainer (Hrsg.), *Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR*, Berlin: Ch. Links, 84-100.
- Jordan, Günter (2004), „Der Verrat oder Der Fall Falk Harnack“ in *apropos: Film 2004. Das 5. Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, Berlin: Bertz + Fischer, 148-173.
- Kligman, Gail (2000), *Politica duplicității: controlul reproducerii în România lui Ceaușescu*, București: Humanitas.
- Mommsen, Hans (2001), *Aufstieg und Untergang der Republik von Weimar, 2. Ausg.*, München: Propyläen Taschenbuch.
- Mückenberger, Christiane (1994), „Zeit der Hoffnungen. 1946 bis 1949“ in: Schenk, Ralf (Red.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*, Berlin: Henschel, 8-49.
- Petrescu, Cezar; Novicov, Mihai (1952), *Nepoții gornistului, scenariu cinematografic*, București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Politbüro, Protokoll Nr. 122 vom 22.7.1952, Anlage 3. SAPMO-BArch, DY 30/IV 2/2/222; „Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst“, *Neues Deutschland*, 27.7.1952, zitiert nach Jordan, Günter (2004), „Der Verrat oder Der Fall Falk Harnack“ in *apropos: Film 2004. Das 5. Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, Berlin: Bertz + Fischer, 148-173.
- Poss, Ingrid; Warnecke, Peter (Hrsg.) (2006), *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*, Berlin: Ch. Links.
- Rîpeanu, Bujor, Tudor (2004), *Filmat în România. Repertoriul filmelor de ficțiune 1911-1969, Vol. 1*, București: Editura Fundației PRO.
- Schittly, Dagmar (2002), *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Berlin: Ch. Links Verlag.
- Streisand, Joachim (1981), *Kultur in der DDR. Studien zu ihren historischen Grundlagen und ihren Entwicklungsetappen*, Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften.
- Vanden Berghe, Yvan (2002), *Der Kalte Krieg 1917-1991*, (Übers. Martine Westerman), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

Elektronische Quellen

Carsten Schröder, Eine erweiterte Rezension zu Leon Schirmann: Altonaer Blutsonntag, 17. Juli 1932. Dichtungen und Wahrheit. Hamburg: Ergebnisse Verlag 1994. 168 S.,

[<http://www.akens.org/akens/texte/info/29/29rez03.html#5>], 23. März 2016.

„Altonaer Blutsonntag“ 17. Juli 1932 und „Preußenschlag“ 20. Juli 1932 [<http://www.betriebsgruppen.de/texte/altonaerblutsonntag.pdf>], 16. November 2015.

Deutsches Rundfunkarchiv,

[<http://www.dra.de/online/datenbanken/fernsehspiele/vollinfo.php?pk=174569&back=1>], 14. Juni 2017.

„Spectatori film românesc“,

[<http://cnc.gov.ro/wp-content/uploads/2014/12/Total-spectatori-film-romanesc-la-31.12.2013.pdf>], 19. Oktober 2015.

Archivquellen

BArch DR 117/10783, Treatment:

Treatment „Das Beil von Wandsbeck“, undatiert, Bild 44-45, 20-21.

BArch DR 117/30004, Filmakten, Besetzung:

Besetzung Dr. Reiche an Herrn Dir. Dr. Harnack, 21.8.1950;

Besetzung Dr. Reiche an Herrn Dr. Falk Harnack, 14.9.1950;

Mitteilung Besetzungsbüro an K. Hahne Produktion und Herrn Dr. Harnack, 6.10.1950;

Besetzung Dr. Reiche an Herr Dir. Falk Harnack, 25.8.1950;

BArch DR 117/32659, Schriftverkehr, T. 2/2:

Schreiben Albert Wilkening an K. Hahne, 21.10.1950, „Das Beil von Wandsbek“

Aktennotiz, 29.11.1950

Protokoll der Sitzung vom 1.12.1950

BArch DR 117/32659, Schriftverkehr, T. 1/2:

Mitteilung Bortfeldt an Dir. Dr. Wilkening, 20.7.1950;

Schreiben von Dr. Wilkening an Herrn Dir. Harnack, 19.9.1950;

Schreiben Albert Wilkening an Dramaturgie, Berlin, 3.11.1950;

Schreiben Bortfeldt an A. Wilkening, „Das Beil von Wandsbeck“, 11.11.1950;

Abschrift Arnold Zweig an das Produktionskollektiv der DEFA in Sachen „Das Beil von Wandsbek“, 30.12.1950,

Dramaturgie, Manfred Schulz, 24.1.1951,
Schreiben von Bortfeldt an Sepp Schwab, Berlin, 17.3.1951;
Produktion K. Hahne, Film „Das Beil von Wandsbek“, 15.3.1951;
BArch DR 117/ 25932, Stenographische Niederschrift:
Stenografische Niederschrift. Akademie der Künste. Aussprache in den
Sektionen Darstellende Kunst und Literatur über den DEFA-Film „Das Beil
von Wandsbek“ am Montag, den 17.5.1954, S. 11;
Schreiben Prof. A. Wilkening an MfK., VVB Film, Kosielski – Kürzungen
des Films „Beil von Wandsbek“; Kürzungen „Beil von Wandsbek“, o.D.;
„Beil von Wandsbek“, Kürzungen Rolle 10, o.D.; „Beil von Wandsbek“ -
Schlußszene, o.D.; Schnitte, 30. 10. 1956;
Schreiben A. Wilkening, Direktor für Produktion und Technik an Hans
Bentzien, MfK, 2.11. 1962;
Schreiben A. Wilkening, Studiodirektor an Beling, Staatliche
Abnahmekommission des MfK, 28.10.1959.
BArch, 351 HV, Fiche 191:
Protokoll Nr. 161/62;
Schreiben Dr. Kranz; Protokoll Nr. 371/81, Berlin, 16.10.1981.
BArch, FILMSG 1/ 1382, Filmmappe „Das Beil von Wandsbeck“,
Zeitungsausschnitte (ZA):
„Schnittwunden“, Hamburger Rundschau, 17.11.1988;
„Das Beil von Wandsbek“, Marcel Reich-Ranicki, Frankfurter Allgemeine,
22.4.1974;
„Nach 32 Jahren“, Der Tagesspiegel, 5.3.1983;
„Wieder erlaubt“, Die Welt, 6.11.1962;
„Ein Film wird rehabilitiert“, Heinz Kersten, Tagesspiegel, 2.12.1962;
„Das Beil von Wandsbek“, Thüringische Landeszeitung, 30.11.1962;
„Anlässlich des 75. Geburtstags von Arnold Zweig auf der Leinwand: «Das
Beil von Wandsbek»“, Märkische Volksstimme, 9.11.1962;
„Das Verbrechen des Kleinbürgers Teetjen“, Neue Zeit, 13.11.1962;
„Aktuell wie eh und je – Wiederaufführung von «Das Beil von
Wandsbek»“, Johanna Rudolph, Schweriner Volkszeitung, 13.11.1962;
„Neue Teetjens zu verhindern“, Hans Ulrich Eylau, Berliner Zeitung,
13.5.1951;

BArch, FILMSG 1/ 1382: Gerhard Schoenberner, „Vom Roman zum Film – «Das Beil von Wandsbek»“, S. 220-221, in: Arnold Zweig. Berlin-Haifa-Berlin. Perspektiven des Gesamtwerks. Akten des III. Internationalen Arnold-Zweig-Symposiums, Hrsg. v. Arthur Tilo Alt, Julia Bernhard, Hans-Harald Müller, Deborah Vietor-Engländer, Berlin: Peter Lang-Verlag, 1993.

Deutsches Rundfunkarchiv (DRA), Pressedokumentation „Das Beil von Wandsbek“:

„Nicht nur der Henker ist schuldig. Zum DEFA-Film «Das Beil von Wandsbek»“, Sonntag, 20.5.1951;

„Das hat Arnold Zweig nicht verdient“, Neue Zeit, 12.5.1951;

„«Das Beil von Wandsbek» Ein DEFA-Film nach dem gleichnamigen Roman von Arnold Zweig“, Neues Deutschland (ND), 13.5.1951;

„Das «Beil» geht, der «Unterbau» kommt...“, Neue Zeit, 13.6.1951;

„Wegbereiter und Opfer“, Sueddeutsche Zeitung, 19.4.1974;

“Einer der stillen und aufrechten“, Der Tagesspiegel, 2.3.1988.

CNSAS, Dosar R 3320, Dinu Negreanu, Fișă personală.

Arhiva Națională de Filme (ANF), „Nepoții gornistului“ - mapă de producție:

„Cezar Petrescu și Mihai Novicov: Nepoții gornistului“, Dumitru Micu, Contemporanul, 6.7.1952;

„Nepoții gornistului“, Dinu Negreanu, Flacăra, nr. 13/15.10.1953;

Victor Iliu, „Pentru ridicarea nivelului ideologic și al măestriei artistice în producția de filme, Referat la Consfătuirea muncitorilor, artiștilor, tehnicienilor și activiștilor din cinematografie“, martie 1953, in: Probleme de cinematografie, nr. 2-3/1953, S. 51-75;

„Funcția dramatică a decorului“, Liviu Ciulei, Probleme de cinematografie, nr. 6/1955.

Comitetul Cinematografiei: Cercul de Studii din 11. Septembrie 1953 – „Personajii tipice în filmul Nepoții gornistului.“

„«Nepoții gornistului» (Seria I-a)“, M. Pop, Scînteia, 25.10.1953.

„Un nou film românesc în cadrul festivalului: «Nepoții gornistului»“, Munca, 13.8.1953;

„Un film artistic românesc pe ecranele Festivalului – Nepoții gornistului“, Mihail Gospodin, Viața Capitalei, 16.8.1953;

„O evocare cinematografică a trecutului de luptă al poporului nostru“, Suzanna Voinescu, Scânteia Tineretului, 18.8.1953.

Arhivele Naționale Istorice Centrale:

ANIC, Fond CC al PCR – Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 5/1949, Proces verbal despre ședința ținută în ziua de 15.11.1949 în problema cinematografiei, S. 23-34.

ANIC, Fond CC al PCR – Propagandă și Agitație, Dosar Nr. 87/1949, Notă. Problemele principale din sectorul cinematografiei, 24-28.

ANIC, Fond PCM, Dosar Nr. 55/1950, Notă informativă, Comitetul Cinematografiei de pe lângă Consiliul de Miniștri, 17.7.1950, 16-22.

