

Jeanpaul Goergen

Beschädigungen

Wie der DEFA-Dokumentarfilm **Memento** (1966) von Karlheinz Mund über die jüdischen Friedhöfe Berlins entsteht und was ihm nach dem SED-Kahlschlagplenum widerfährt

Am 18. Dezember 1965 endet das 11. Plenum des Zentralkomitees der SED. Nach einer Phase der Liberalisierung nach dem Bau der Berliner Mauer leitet das so genannte »Kahlschlagplenum« eine deutliche Verschärfung der Kulturpolitik ein. Sowohl Leitungsgremien als auch Künstler sind von dem neuen harten Kurs betroffen, der rigoros umgesetzt wird. Im Bereich der Filmproduktion werden zahlreiche DEFA-Spielfilme der Saison 1965/66 verboten und in die Regale verbannt: Von insgesamt rund zwanzig geplanten Premieren des Jahres 1966 finden neun statt; zehn kritische Gegenwartsfilme verschwinden vor der Premiere im Archiv. **Spur der Steine** (R: Frank Beyer) und **Der Frühling braucht Zeit** (R: Günter Stahnke) werden zwar zunächst im Kino gestartet, anschließend jedoch verboten.

Auch der Dokumentarfilm, wenngleich deutlich weniger, ist von der neuen Parteilinie betroffen. So übt Rolf Schnabel, von 1966 bis 1968 Direktor des DEFA-Studios für Wochenschau und Dokumentarfilme, im September 1966 in einem Rechenschaftsbericht über die politisch-ideologische Situation nach dem 11. Plenum scharfe Selbstkritik: »Die meisten Filme bleiben thematisch und gestalterisch in der Erfassung von ›Randscheinungen‹ stecken. Andere bringen nur allgemeinhumane, humanistische Positionen zum Ausdruck.« Die »ideologische Kampfbereitschaft« müsse »wesentlich erhöht werden«.¹

Als einer der ersten wird der am 30. Dezember 1965 noch ohne Einschränkungen von der Hauptverwaltung Film beim Ministerium für Kultur zugelassene Kurzfilm **Memento** von Karlheinz Mund über die jüdischen Friedhöfe Berlins und das Schicksal der Jüdischen Gemeinde Berlins unter dem Nationalsozialismus erneut geprüft und jetzt nur mit Auflagen freigegeben. Da das DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme den Film für eine Aufführung bei den XII. Westdeutschen Kurzfilmtagen 1966 in Oberhausen vorgeschlagen hat, will man sich offenbar angesichts der politisch veränderten Lage absichern. Aber auch einige von Munds Dokumentarfilmkollegen im Studio verlangen Änderungen und Schnitte an dem Film.

Der Beitrag zeichnet die Produktions- und Zensurschichte von **Memento** anhand der Studio-Unterlagen und auf Grundlage mehrerer Gespräche mit Karlheinz Mund zum Jahreswechsel 2016/17 nach; er schildert die Dreharbeiten und wertet die westdeutschen Pressereaktionen nach der Aufführung 1966 in Oberhausen aus. **Memento** kann auch als Beispiel für Filme angesehen werden, deren Thematik von der vorherrschenden Systemauseinandersetzung überlagert wird; es ist der Kalte Krieg, der im Hintergrund bewusst und unbewusst sowohl die Konzeption als auch die Rezeption mitbestimmt. Am Beispiel von **Memento** lässt sich auch zeigen, wie Mitte der 1960er-Jahre bei der DEFA Dokumentarfilme konzipiert und umgesetzt werden und in



Titelbild **Memento**

welchen Kontexten sie ihre endgültige Form finden.

Aus der Filmakte D 30/65 des VEB DEFA Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme² ist ersichtlich, dass die Idee zu **Memento** auf Bodo Schulenburg³, den Leiter der Künstlerischen Arbeitsgruppe (KAG) IV zurückgeht. Die Einrichtung dieser Künstlerischen Arbeitsgruppen im Studio für Dokumentarfilme hatte zu einer Dezentralisierung und zu einer größeren Autonomie und künstlerischen Gestaltungsfreiheit geführt, wozu auch kollegiale Diskussionen und gemeinsame Entscheidungen gehörten. Zur KAG IV gehören 1965 die Regisseure Jürgen Böttcher, Joachim Hadaschik, Joachim Hellwig, Harry Hornig, Joop Huiskens und Heinz Müller sowie als Regie-Assistent Karlheinz Mund. Redakteure sind Paul Thyrêt und Hans Goldschmidt, Produktionsleiter ist Gerhard Radam.⁴

Der unter dem Arbeitstitel »Friedhof – Berlin-Weißensee« geführte Film beruht auf den 1960 erschienenen Erinnerungen von Martin Riesenburger »Das Licht verlöschte nicht«. ⁵ Riesenburger wohnte und arbeitete ab Juni 1943 als Rabbiner auf dem Friedhof der Jüdischen Gemeinde in Berlin-Weißensee; er starb am 14. April 1965 in Ost-Berlin. Es ist anzunehmen, dass Schulenburg in diesem Zusammenhang auf diesen erschütternden Erlebnisbericht aufmerksam wird, denn bereits am 2. Juni 1965 schließt das Studio einen Vertrag mit ihm über die Ausarbeitung eines Exposés für einen kurzen Dokumentarfilm. ⁶ Vielleicht kannte Schulenburg auch die eindringliche Reportage von Klaus Schlesinger mit Fotos von Barbara Meffert über den damals weitgehend vergessenen Friedhof, die im März 1965 in der Neuen Berliner Illustrierten erschien. ⁷

In Film und Fernsehen waren die jüdischen Friedhöfe bis dahin kaum präsent. Eine Ausgabe des **DEFA-**

Augenzeugen (Nr. 3/1964) zeigte ein Kurzporträt des Friedhofs und verknüpfte dabei die Erinnerung an den Holocaust mit einem Bericht über den Auschwitz-Prozess in Frankfurt am Main. Der Deutsche Fernsehfunksendete 1962 und 1965 zwei kurze Sujets über Gedenkfeiern an die Reichspogromnacht auf dem Friedhof in Weißensee; am 16. April 1965 berichtete er zudem von der Beisetzung Martin Riesenburgers in Weißensee.

Am 28. Juni liegt Schulenburgs vierzehnteitiges Exposé »Geschichte eines Friedhofes (Berlin-Weißensee)« vor. ⁸ Es enthält bereits viele Elemente, die im fertigen Film ihren Niederschlag finden, etwa der Hinweis auf die »ruhige, ausgeglichene, beobachtende, fast epische Form« seiner Gestaltung, der kurzzuhaltende Kommentar sowie die eindrucksvollsten Zitate aus den Erinnerungen von Riesenburger. Propagandistisch wollte der Film darauf hinweisen, »dass die gleichen Kräfte, die Deutschland gestern ins Verderben gestürzt und den Tod von Millionen Menschen verursacht haben, in der Bundesrepublik wieder in Macht und Ansehen stehen und sich darauf vorbereiten, unseren Kontinent abermals mit einem Meer von Blut zu überschwemmen«. Die Fälle antisemitischer Aktionen, wie etwa in Bamberg, seien ein Beleg für die »neonazistische Entwicklung in Westdeutschland«. In Bamberg hatten in der Nacht zum 15. Juni 1965 unbekannte Täter zahlreiche Grabsteine des jüdischen Friedhofs mit Hakenkreuzen und Nazi-Parolen beschmiert; auch die DDR-Presse berichtete. ⁹ Schulenburg verweist auch auf die 1965 in der Bundesrepublik geführte Verjährungsdebatte über die ungesühnten nationalsozialistischen Verbrechen. Mit einem Zitat von Walter Ulbricht zur offiziellen Beurteilung Israels sichert er sich zudem gegen mögliche Einwände bezüglich des Themas ab. Die Bewilligung des Films könnte auch den Hintergedanken gehabt haben, die jüdischen Gemeinden in der DDR stärker an den Staat zu binden und sie in die Diffamierungskampagnen gegen die Bundesrepublik einzubeziehen, die auf die sich dort häufenden neonazistischen Umtriebe und antisemitischen Vorkommnisse Bezug nehmen. ¹⁰

Im Juli/August 1965 wird dann die nicht aktenkundige Hinzuziehung von Karlheinz Mund als Regisseur gefallen sein, denn am 19. August werden die Verträge mit Schulenburg und Mund über die gemeinsame Ausarbeitung eines Szenariums geschlossen. Wie bereits im Exposé angelegt, enthält der Sprecherteil des Szenariums noch lange Zitate aus der antijüdischen Gesetzgebung des Nazis. Diese werden im Laufe der Diskussion um das Szenarium fallen gelassen. Auch die im Exposé so stark betonten Angriffe auf die Bundesrepublik sollen jetzt nur noch in der Schlusssequenz kurz angesprochen werden. Zu Bildern von Grabschändungen aus Westdeutschland (»Lange stehen diese Bilder stumm und anklagend«) ist folgender Kommentar vorgesehen:

»Bamberg, Neuss, Rheinland, Westfalen, Bundesrepublik. Schweige nicht!«¹¹ Der fertige Film enthält noch einige dieser Fotos, verzichtet aber ganz auf plakative Aufrufe und propagandistische Angriffe auf die Bundesrepublik.

Ende August 1965 bespricht Schulenburg das Szenarium mit Ernst Kusch, Abteilungsleiter im Staatssekretariat für Kirchenfragen, und sichert sich dessen generelle Zustimmung zum Filmprojekt: »Gen. Kusch stimmte der politischen Konzeption des vorgesehenen Films zu und bestätigte überhaupt die Notwendigkeit und Berechtigung zu einem Dokumentarfilm mit diesem Thema.« Unter den Hinweisen, die Kusch gibt, ist aber auch die Warnung, dass »auf keinen Fall eine ›Urwald-Atmosphäre‹, der Eindruck des vollkommenen Verwilderns« entstehen darf. Dies sei auch für einen Auslandseinsatz besonders wichtig. Auf die Rolle der Widerstandsgruppe Baum sowie auf die Verdienste Riesenburgers bei der Wiederherstellung der Synagoge in der Rykestraße solle ausführlicher eingegangen werden. Schließlich schlägt er vor, am Schluss des Films die Zahl der insgesamt in Deutschland und Europa ermordeten Juden anzuführen. Auch das Grabmal der Märzgefallenen¹² solle einbezogen werden.¹³

Am 9. September wird das Szenarium innerhalb der KAG IV diskutiert. Empfehlungen einzelner Gruppenmitglieder, die aber am Konzept nichts Grundsätzliches verändern wollen, werden an die Leiterin des DEFA-Studios für Wochenschau und Dokumentarfilm Inge Kleinert¹⁴ mit der Bitte um Bestätigung des Szenariums weitergeleitet; Mund wird darauf verpflichtet, den Hinweis von Ernst Kusch zur »Urwald-Atmosphäre« zu beachten.¹⁵

Regieauftrag Mund

Nach einer Lehre als Kfz-Schlosser macht der 1937 in Eberswalde geborene Karlheinz Mund 1958 das Abitur an der Arbeiter-und-Bauern-Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin. Anschließend arbeitet er als Beleuchter im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme. 1959 nimmt er ein Regiestudium an der Deutschen Hochschule für Filmkunst auf. In seinem Diplom-Film **15000 Volt** (1963) porträtiert er eine Lokführerin, die auf E-Loks im Bahnbetriebswerk Halle arbeitet.

Ab 1963 ist Mund als Regie-Assistent im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme angestellt; er arbeitet u. a. für Joachim Hellwig und Walter Heynowski und realisiert Sujets für die DEFA-Wochenschau **Der Augenzeuge**. 1964 dreht er mit **Harlekin, Pantalone und wir** über das erste Engagement junger Schauspieler seinen ersten Dokumentarfilm. 1965 entsteht der

Fernsehdokumentation **Canto de Fé – Das Lied der Hoffnung** über spanische Emigranten in der DDR.¹⁶

Es dürften diese beiden Filme gewesen sein, die Schulenburg motivierten, Mund mit der Regie zu **Memento** zu beauftragen. Mund empfindet dieses Angebot als »kollegiale Geste«: »Ich hätte auch aus eigener Initiative auf diese Thematik kommen können, aber Weißensee war nicht mein Kiez. Ich bin auch nicht bei Spaziergängen auf diesen Friedhof gestoßen, wusste nicht, dass er so groß war. Was mich an der Thematik fasziniert hat, war nicht nur, dass sich die Natur den Friedhof wiedererobert hatte, sondern auch die dort dokumentierte Geschichte des Berliner Judentums.«

Mit dem Ende 1965 fertiggestellten Kurzfilm **Memento** gelingt Karlheinz Mund eine eindringliche und feinfühligte Annäherung an das Thema der Judenverfolgung im Nationalsozialismus. Mit Beharrlichkeit und Eigensinn drückt er dem Film seinen Stempel auf und entfernt sich, durchaus mit Billigung der KAG IV und der Studioleitung, deutlich von der ursprünglich vorgesehenen propagandistischen Stoßrichtung. Die vier am Schluss des Films einmontierten Fotos von geschändeten jüdischen Gräbern nutzt Mund aber nicht zu einer Polemik gegenüber der Bundesrepublik – dadurch, dass er nicht sagt, wo diese Aufnahmen entstanden, weist **Memento** vielmehr unmissverständlich darauf hin, dass der Schoß überall noch fruchtbar sein kann. Mund vertraut auf die Wirkungsmacht der Aufnahmen und den stark zurückgenommenen Kommentar, der sich auf die Mitteilung der wichtigsten Fakten beschränkt. Besonders bewegende Passagen aus dem Buch von Martin Riesenburger zusammen mit dem im Szenarium noch nicht vorgesehenen Gedicht »Die niedrigen grünen Hügel« von Günter Kunert¹⁷ appellieren an unser Mitgefühl, wecken Empathie. Die berührenden, protokollartigen Texte von Riesenburger und die poetische Annäherung Kunerts lassen das Grauen unmissverständlich aufscheinen und öffnen Raum für Mitgefühl und Trauer, für ein **Memento** im Sinne von Gedenken, aber auch im Sinne von Mahnung.

Der Film

Memento beginnt mit einem O-Ton spielender Kinder auf Schwarzfilm. Ein älteres Ehepaar blickt aus einem Hinterhofenster – die Kamera zoomt langsam zurück und schwenkt nach unten auf eine verfallen wirkende Mauer, auf der der Filmtitel **Memento** erscheint. Eine Kamerafahrt in Untersicht entlang dieser Mauer zeigt auch einen Davidstern und signalisiert: Wir befinden uns auf einem jüdischen Friedhof, mitten in der Stadt, von gründerzeitlichen Mietshäusern umgeben. Ist das ältere Ehepaar nur neugieriger Beobachter, Zeitzeuge



Jüdische Grabsteine auf freiem Feld

oder gar Täter? Ortswechsel: Inmitten von Neubauten sind jüdische Grabsteine zu einer Gruppe zusammengestellt, auf freiem Feld steht, wie verloren, eine einzelne Reihe Grabsteine. Der Film sagt nicht, wo wir uns befinden; es geht ihm nicht um einen Friedhof im Besonderen, sondern um das Gedenken und Erinnern an sich. Erst nach zwei Minuten erfolgt der erste Sprechereinsatz: »Jüdische Friedhöfe in Berlin.« Mehr erfahren wir noch nicht. Und doch wird damit bereits das Wissen um das große Verbrechen aufgerufen. Zu einer langen Kamerafahrt entlang einer Gräberreihe die nachdenklichen Zeilen: »Die niedrigen grünen Hügel / Bergen die verlorene Zeit, die / Vergessenen Erinnerungen / An alle, die lebten.« Es ist die erste Strophe des Gedichts »Die niedrigen grünen Hügel« von Günter Kunert. Der Autor wird nicht genannt, die emotionale Einstimmung nicht durch Sachinformationen gebrochen.

Herbstlaub bedeckt eine lange Allee. Einzelne Gräber, Steinchen auf Grabsteinen, eingemeißelte segnende Hände, zerbrochene Schrifttafeln, umgekippte Steine, prunkvolle Grabmale neben einem schlichten Holzstern. Dann beginnen die Grabinschriften zu sprechen: »verschleppt«, »ermordet«, »deportiert 1942 und ermordet«, »umgekommen Mauthausen«, »gest. in Theresienstadt«, »vergas in Sachsenhausen 1942«, »verblieben in Auschwitz«, »KZ«.

Zum zweiten Mal setzt der Kommentar ein: »1933 lebten in Berlin 160.564 jüdische Mitbürger. Sie gehörten dazu. Bis dahin wurden sie geachtet. Unter ihnen bedeutende Namen. Sind sie uns noch bekannt?« Die Kamera zeigt ihre Grabstätten, zählt weitere jüdische Persönlichkeiten auf.

Anschließend zitiert **Memento** ausführlich aus den Erinnerungen von Riesenburger. Hier nennt der Film die

Das schlichte Grab von Martin Riesenburger



Quelle, als Beleg für die Authentizität der Aussagen: »Dr. Martin Riesenburger. Prediger und Seelsorger in schwerster Zeit, schrieb dies in seinem Buch ›Das Licht verlöschte nicht‹.« Riesenburger beschreibt die Schikanen der Gestapo, denen die Friedhofsbesucher beim Verlassen des Jüdischen Friedhofs in Weißensee ausgesetzt waren. Dazu Aufnahmen von leeren Straßen vor dem Friedhof. Dann verharrt die Kamera bei seinem einfachen Grab.

Riesenburger schildert die zahlreichen Selbstmorde innerhalb der jüdischen Gemeinde. Die Kamera zoomt auf die Todesangaben auf den Grabsteinen. Riesenburger berichtet, wie in der großen Grabstätte des Berliner Kammersängers Joseph Schwarz in der Illegalität lebende Juden nächtigten, erzählt vom Schicksal der Widerstandsgruppe Baum, junge Kommunisten, zumeist jüdischer Herkunft, die nach einem Brandanschlag auf die antisowjetische Ausstellung »Das Sowjetparadies« im Lustgarten im Mai 1942 verhaftet werden. Die Kamera kreist um den Gedenkstein für Herbert Baum, zeigt die Namen der Hingerichteten seiner Gruppe. Riesenburger schildert aber auch das berührende Einzelschicksal eines jüdischen Mannes, der wegen des unerlaubten Besitzes eines Wellensittichs denunziert wurde. Die Kamera schwenkt über ein Feld mit kleinen Grabstellen: »Allein 55.000 jüdische Bürger aus Berlin wurden verschleppt. Sie kehrten nicht zurück. 809 Urnengräber sind die einzigen Zeugen auf diesem Friedhof.«

Der Gesang des Kantors Estrongo Nachama leitet über zu einem Gottesdienst in der Synagoge in der Rykestraße. Die Kamera zeigt eine stark verrostete schmiedeeiserne Blume, eine verfallene Bethalle, Gräber – dann Stille. Zum letzten Mal setzt der Kommentar

ein: »1933 lebten in Berlin 160.564 jüdische Mitbürger. 1945 3.500.« Herbststimmung. Zwei Frauen fegen Laub, ein kleine Trauergemeinde folgt einer Beerdigung, einige Besucher pflegen Gräber. Am Gedenkstein für die zwischen 1933 und 1945 Ermordeten findet eine kleine Trauerfeier statt. Über den Gesang von Nachama wird nun das vollständige Gedicht von Günter Kunert vorgetragen, mit dem Schluss: »Über der Stadt ballt sich eine Wolke: die / Vergangenheit. Immer wieder / Verflossen, kehrt unaufhaltsam / Auf neu sie zurück.« Ein Steinmetz bearbeitet einen Grabstein, dazu sind im O-Ton die Hammerschläge zu hören. Hier sind die vier Fotos von den neonazistischen Grabschändungen eingeschnitten. Der Steinmetz arbeitet weiter an dem Schriftzug »umgekommen in«. Abblende auf Schwarzfilm; langsam verhallen die Hammerschläge.¹⁸

Die Produktion

Anfang Oktober wird der Filmstudent Werner Kohlert als Kameramann für **Memento** verpflichtet.¹⁹ Mund hatte mit Kohlert bereits während seines Diplom-Films zusammengearbeitet. »Ich kannte auch seine erste Filmarbeit **Der Maler Albert Ebert** von 1964. Ich habe ihn dann der Studioleitung vorgeschlagen, er wurde eingeladen und zeigte diesen Film. Damals war ich überzeugt: Ich kann **Memento** nur mit Werner Kohlert machen! Wir waren ja auch eine Generation. Ich hatte das Gefühl, dass er mich versteht und mir auch vielleicht einige Anregungen geben kann – und dem war denn auch so, denken sie an die langen Kamerafahrten über den Friedhof. Unsere älteren, erfahrenen Bühnenhandwerker waren glücklich über diesen Aufwand, so dass sie ohne Murren auf all unsere Wünsche etwa nach noch mehr Schienen oder einer Kreisfahrt eingegangen sind und alles versucht haben, die Ausrüstung zusammen zu bekommen.« Mund sieht sich nicht als ein Regisseur, der den Kameraleuten seine Bildempfindung aufdrückt: »Ich möchte vielmehr das Temperament des Kameramanns für meine Ideen und Filmthemen ausnutzen, ihn also entsprechend seiner Handschrift mitwirken lassen.«

Kohlerts Kameraarbeit wird auch vom Studio geschätzt. So loben Kleinert und Schulenburg in einem Brief an die Deutsche Hochschule für Filmkunst seinen Verzicht auf »vordergründige Effekte« und heben seine Einstellungen mit »besonders starkem Symbolcharakter«²⁰ hervor. Kohlert bevorzugt einfach gehaltene, frontale Einstellungen, ist stets um Zurückhaltung bemüht. Lange Kamerafahrten führen einen erzählenden Duktus ein. In einem Interview bekannte Kohlert, dass »alles Raffinierte« in der Konfrontation mit der Wirklichkeit »in den meisten Fällen nicht mehr die Glaubwürdigkeit des

Dokuments« habe.²¹ Seine Einstellungen verleihen dem Film »Würde«, wie Wilhelm Roth feststellt.²² 1966 verfasst Kohlert nachträglich eine Konzeption²³ und reicht **Memento** als seinen Diplomfilm an der Deutschen Hochschule für Filmkunst ein. Dies führte dazu, dass der Film gelegentlich fälschlich als Eigenproduktion der Hochschule ausgegeben wurde.

Grundlage für seinen Zugang zu **Memento** war, so Mund, »die gründliche, mehrfache Lektüre des Buchs von Riesenburger.« Er spricht mit dessen Witwe und recherchiert bei der Jüdischen Gemeinde in der Oranienburger Straße.²⁴ »Das war sehr bewegend, ich traf dort einige stille, ältere Leute, die sich offensichtlich freuten, dass auch mal ein Außenstehender zu ihnen kam. Ich musste mich sachkundig machen, denn ich



wusste doch so wenig über das Judentum. Ich wurde von der Jüdischen Gemeinde auch eingeladen, an einer Sabbat-Feier teilzunehmen. Über das Schicksal der Baum-Gruppe, die Riesenburger erwähnt und die mich besonders interessierte, habe ich bei der Jüdischen Gemeinde wenig erfahren. Ich konnte damals außerdem in den heiligen Hallen des Parteiarchivs recherchieren, wo einiges, wenn auch lückenhaftes Material überliefert war. In ihrer sachlichen Nüchternheit und Kälte sind mir die Hinrichtungsprotokolle aus Plötzensee in besonderer Erinnerung.«

Mund begleitet auch einen jüdischen Antifaschisten aus Pankow, der regelmäßige Führungen auf dem Jüdischen Friedhof in der Schönhauser Allee anbot: »Es war mir sehr wichtig, was er an historischen Einzelheiten zu den Grabstellen erzählen konnte. Eine Überlegung war,

Bereits am frühen Morgen des 12. September 1965, einem Sonntag, finden am Antonplatz und der Herbert-Baum-Straße mit Kameramann Christian Lehmann Voraufnahmen statt, um diese Örtlichkeiten am Jüdischen Friedhof in Weißensee völlig unbelebt aufzunehmen.²⁶ Die eigentlichen Dreharbeiten beginnen am 20.

Gedreht wird mit Arriflex und einem Pilotonggerät. Eingesetzt wird auch ein kleiner Kran, wegen des schlechten Wetters an einem Tag zudem ein Lichtwagen. Kameradefekte sowie Filmmaterialschäden verlängern die Dreharbeiten. »Es reizte mich auch, bestimmte Dinge des Verfalls aufzunehmen, etwa den blühenden Rost auf einem prachtvollen Eisengitter.

Ein wichtiges Gestaltungselement von **Memento** sind auch die Tonaufnahmen. »Wir haben Nachama auch häufig auf dem Friedhof aufgenommen. Sobald er bei einer Trauerfeier auf dem Friedhof anwesend war, habe ich den Tonmeister hingeschickt, um den Gesang auf-



zunehmen. Nachama war sehr entgegenkommend, so dass wir an verschiedenen Stellen des Friedhofs Tonaufnahmen mit ihm machen konnten. Am 9. November gab es an dem Gedenkstein vor der Trauerhalle eine kleine Feier zur Erinnerung an die Pogromnacht. Da wir diese Gedenkveranstaltung nicht mit unseren lauten Kameras stören wollten, haben wir sie nur aus einer respektvollen Entfernung in einer Totalen aufgenommen. Später haben wir den Original-Ton eines Nachama-Gesangs drübergelegt. Das waren ja intime Situationen, da wollten wir nicht so dicht dabei sein. Rund um den Friedhof gab es außerdem zahlreiche kleine Werkstätten, so dass wir Schwierigkeiten hatten, einen sauberen Ton zu bekommen. Ich habe meine Tonmeister richtig gefordert; bestimmte Geräusche waren mir sehr wichtig, zum Beispiel zu Beginn des Films die Geräusche spielender Kinder hinter der Friedhofsmauer.«

106

metz. Durch den Film *Im Himmel, unter der Erde* (2011) von Britta Wauer²⁸ kam es nun dazu, dass Angehörige von Kindermann – es hatte sie in den Westen verschlagen – auf der Suche nach diesem Stein waren, den sie auf dem Friedhof vermuteten. Der Steinmetz hatte die Inschrift aber nur für unseren Dreh angefertigt. Er hatte einen besonders schönen Stein ausgesucht, dabei jedoch vergessen, die seitlich angebrachte ehemalige Inventarnummer zu entfernen, die zu einem anderen Grab gehörte.«

Auch die Idee, das Gedicht von Kunert in *Memento* zu verwenden, entsteht erst während der Arbeit am Film. »In meiner Filmografie ist häufig zu lesen: ›Ein Film nach einem Buch von Günter Kunert‹. Dem ist aber nicht so: Ich habe nur sein Gedicht verwendet. Ich hatte es in seinem Gedichtband ›Der ungebetene Gast‹ entdeckt, der damals gerade herausgekommen war. Es hat mich sofort angesprochen und mir war klar: Das muss ich im Film einsetzen! Wichtig war die richtigen Sprecher zu finden. Ich setze lieber Stimmen von Schauspielern ein als die oft sehr bekannten Kommentarsprecher im Dokumentarfilm. Ich habe Kunert angerufen, um ihn über unser Filmvorhaben zu informieren, denn es war mir wichtig, ihn um sein Einverständnis zu bitten. Er war sofort interessiert, aber der Film war ja noch nicht fertig. Vor der Abnahme führte ich ihm den Film vor. Er war vom Rohschnitt angetan und das Gedicht fand er sehr gut eingesetzt. Damals hatte sich Kunert noch nicht öffentlich zum jüdischen Teil seiner Familie bekannt.«

Abnahme

Am 3. Dezember 1965 wird der Film in der KAG IV diskutiert und abgenommen; neben dramaturgischen Fragen etwa zur Länge des Filmanfangs und zu einzelnen Einstellungen schlagen auch einige Teilnehmer vor, auf die Fotos mit den Grabschändungen zu verzichten.²⁹ Sie würden stören, gibt der Kameramann Christian Lehmann zu bedenken, »denn im Grunde genommen schwingen Traurigkeit und Mahnung immer mit.«³⁰ Diese Anregung wird allerdings nicht aufgegriffen. *Memento* wird insgesamt als »sehr positiv« bewertet. Bei einer Sitzung mit den Leitern und stellvertretenden Leitern der Künstlerischen Arbeitsgruppen am 10. Dezember 1965 wird er dem Club der Filmschaffenden für die Teilnahme in Oberhausen vorgeschlagen.³¹ Am 15. Dezember reicht die Studioleiterin Kleinert den Antrag auf Filmzulassung bei der für die Filmzensur zuständigen Hauptverwaltung Film beim Ministerium für Kultur ein. »Der Film beeindruckt vor allem durch seine Schlichtheit und seine hervorragende Fotografie. Bild, Text und Ton verschmelzen zu einer starken emo-

tionellen Einheit.« Mit dem Hinweis auf die Schändungen jüdischer Gräber in Westdeutschland sichert sie *Memento* auch politisch ab: »Die feinfühligste Art, in der Regisseur und Kameramann ihren Stoff behandeln, gibt auch Zeugnis davon, dass in unserer Republik Rassendiskriminierungen und nationale Überheblichkeit ein für alle Mal überwunden sind.«³²

Am 28. Dezember beantragt auch der Progress Film-Vertrieb die Filmzulassung. *Memento* solle möglichst gleichzeitig mit der Premiere des Stücks »Der Stellvertreter« im Deutschen Theater in Berlin am 6. März 1966 starten, als Beiprogramm »zu einem Problemfilm, möglichst antifaschistischer Thematik«. Er könne auch mit einem der zum 20. Jahrestag der DEFA wieder eingesetzten Spielfilme wie etwa *Ehe im Schatten* (R: Kurt Maetzig, 1947) gekoppelt werden.³³ Tatsächlich läuft er ab dem 24. Juni 1966 und erneut ab dem 9. November als Beifilm zu *Lebende Ware* (R: Wolfgang Luderer, 1966), einem Film über die erpresserischen Praktiken des SS-Obersturmbannführers Kurt Andreas Becher in Budapest 1944, der den jüdischen Eigentümern eines Konzerns gegen die Übereignung ihres Besitzes freies Geleit gewährt.³⁴ Im Informationsblatt zu *Memento* empfiehlt Progress zudem, den Film zu Sonderveranstaltungen wie dem Tag der Befreiung, dem Gedenktag für die Opfer des Faschismus oder zum Jahrestag der Reichspogromnacht einzusetzen.³⁵

Am 30. Dezember 1965 schließlich wird *Memento* von der Hauptverwaltung Film für den öffentlichen Einsatz für die Dauer von fünf Jahren zugelassen und auch für den Export freigegeben. Diese Freigabe wird in der Folgezeit immer wieder verlängert, zuletzt bis zum 30. April 1989.³⁶

Nachzensur und Kürzungen

In seinem Rechenschaftsbericht für das Jahr 1966 beruft sich das DEFA-Studio für Dokumentarfilme in seiner inhaltlichen Positionierung ausdrücklich auf das 11. Plenum der SED. Der Dokumentarist wird definiert als »politischer Publizist, der rationelle Inhalte in ästhetische Formen gießt«. Die meisten Filme – so die Selbstkritik des Studios – seien »thematisch und gestalterisch in der Erfassung von Randerscheinungen« steckengeblieben oder hätten »subjektive Betrachtungsweisen« widerspiegelt. Dokumentaristen jedoch seien »Helfer der Partei« – dieses Leitmotiv des Studios sei »nach wie vor« gültig.³⁷ Kein Wunder also, dass auch ein so stiller und nachdenklicher Film wie *Memento* auf diese Vorgaben hin neu geprüft wird, zumal er in Oberhausen die DDR repräsentieren soll.

In den ersten Januartagen 1966 sichtet Günter Witt, Stellvertretender Minister für Kultur und Leiter der HV



Herausgeschnitten:
Totalblick auf marode Hauswände

Film, die für Oberhausen vorgeschlagenen Filme. In einer Hausmitteilung gibt Studiodirektorin Kleinert am 6. Januar seine Auflagen bekannt: »Damit nicht der Eindruck entsteht, dass die jüdischen Friedhöfe in Berlin völlig verwildert sind, sind zwei Einstellungen (Goldruten) herauszunehmen. Ebenfalls in der Exposition die Häuserwand, wo der Putz völlig abgeblättert ist. [...] Es muss klar zum Ausdruck gebracht werden, dass es sich um Friedhöfe in unserem Teil Berlins handelt, und es wäre wünschenswert, wenn ein Weg gefunden wird, um auszudrücken, dass auch Westberlin von antisemitischen Ausschreitungen nicht verschont bleibt.«³⁸

Witt will auch geprüft wissen, ob der Film nicht etwa durch die Herausnahme der Beerdigung gekürzt werden könne. Außerdem schlägt er vor, die Namen der Mitarbeiter an den Anfang des Films zu setzen – ein glücklicher Vorschlag, denn der neue Schluss mit den verhallenden Hammerschlägen des Steinmetzes auf Schwarzfilm und ohne Ende-Titel stützt den nachdenklichen Charakter des Films.

Die erste Schnittauflage in Bild und folglich auch im Ton betrifft die Stelle aus den Erinnerungen von Martin Riesenburger, wo er den Selbstmord von Martha Liebermann schildert und fortfährt: »1.907 jüdische Menschen wählten so die Flucht aus einer Zeit des Grauens. Viele ungepflegte Hügel auf unserem Friedhof künden heute der Nachwelt, dass von diesen Menschen kein Angehöriger mehr am Leben ist.« Zu diesem Text, so Karlheinz Mund, »zeigten wir eine ziemliche Wildnis, kein üppiges Grün wie im Sommer, es war eigentlich nur trockenes Gestrüpp, Gräser, junge, wuchernde Bäume. Wir haben dort, wo ein Grabstein zu erkennen

war, einen großen Strauß weißer Astern hineingestellt. Das wurde als böswillige Inszenierung kritisiert, weil der Asternstrauch das Ungepflegte und das Durcheinander von wucherndem Unkraut und Bäumen noch extra betonen würde. Das ist heute gar nicht mehr nachvollziehbar! »Viele ungepflegte Hügel« – das war der Stein der Anstoßes. Leider habe ich von dieser Einstellung kein Foto mehr.«

Dem zweiten Schnitt fällt eine Aufnahme der von der Zeit gezeichneten Brandmauer mit den eingelassenen Grabsteinen auf dem alten jüdischen Friedhof an der Großen Hamburger Straße zum Opfer. Derartige Zensuränderungen hatten Tradition. Bereits 1956 hatte man *Träumt für morgen* (R: Hugo Hermann) vorgeworfen, seine Kindergeschichte in einem der schäbigen Berliner Hinterhöfe der Gründerzeit spielen zu lassen, die damals noch das Stadtbild prägten. 1958 richtete sich der gleiche Vorwurf an *Meister Zacharias und seine acht goldenen Zeiger* (R: Bernhard Thieme): die »ramponierten Hinterhöfe« würden sich dem Zuschauer als »Ausdruck der Verwahrlosung« einprägen.³⁹

Die Anregung von Witt aufgreifend, legt Inge Kleinert am 6. Januar 1966 neue Vor- und Abspanntitel fest.⁴⁰ Die Produktionsakte des Films weist verschiedene Formulierungen nach: »Wie westdeutsche Zeitungen meldeten, wurden in den letzten 11 Jahren in der Bundesrepublik nicht weniger als 200 jüdische Friedhöfe geschändet. / Gestaltet nach dem Buch »Das Licht verlöschte nicht« von Dr. Martin Riesenburger / Die Aufnahmen entstanden auf jüdischen Friedhöfen in der Hauptstadt der DDR.«⁴¹ Möglicherweise bezogen sich diese den Charakter des Films mit dem Holzhammer propagandistisch verzerrenden Titel »ausschließlich auf den Einsatz des Films in Oberhausen«, wie eine Mitteilung an den Progress Film-Vertrieb vom 11. Januar 1966 nahelegt.⁴² In einer Aktennotiz vom 12. Januar 1966 über die Änderungen an *Memento* werden sie nicht mehr erwähnt; vielmehr sollen »die vorhandenen, aber nicht verwendeten Titel im Positiv und Negativ dem Archiv« übergeben werden.⁴³ Auch in den überlieferten Filmkopien sind sie nicht enthalten, so dass offen bleiben muss, ob sie damals tatsächlich eingefügt wurden.

Nicht in den Akten erwähnt ist auch eine weitere Kürzung, an die sich Mund erinnert: »Als wir in der oberen Hälfte des Friedhofs in Weißensee drehten – dort, wo jetzt noch die Ehrengräber für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs sind – entdeckten wir die Ruine eines kleineren Gebetstempels, der vielleicht auch für Beerdigungen genutzt wurde. Nachdem wir die Tür aufgemacht hatten, sahen wir an der Innenseite der Tür ein hingeschmiertes weißes Hakenkreuz. Die Einstellung mit der geschlossenen Tür ist noch im Film enthalten, aber das Hackenkreuz musste herausgeschnitten werden. Da es eine Doppeltür war, haben wir sie geöffnet



Herausgeschnitten:

Hakenkreuz auf dem Jüdischen Friedhof Weißensee

und dann auf das weißgeschmierte Hakenkreuz auf der Rückseite geschnitten. Diese Schmiererei in der Tempelruine war ja der Beweis, dass auch die Jugendlichen der DDR nicht immun waren. Da waren im Studio zwei eifrige Genossen doch plötzlich sehr besorgt um meine Filmabsichten und erklärten mir, wie man in unserem Beruf auch die aktuellen Bedingungen in der Agitation und Propaganda berücksichtigen muss. Ich weiß nicht, welcher Teufel sie geritten hat, einem jüngeren Kollegen nicht nur inquisitorische Fragen zu stellen, sondern auch gleich noch ihre Forderungen durchzusetzen. Vielleicht war es auch ungeschickt von mir zu sagen: Wenn ihr das rausschneidet, dann nehme ich auch die Fotos von den Schmierereien auf dem westdeutschen Friedhof heraus! Fast wäre mir das sogar als Provokation ausgelegt worden. Ich habe auch meinen persönlichen Presstext zum Anliegen von **Memento** für die Aufführung in Oberhausen, in dem ich mich auf die westdeutschen Fotos bezog, zurückgezogen. Ich war ja auch nicht für eine Reise zum Festival in Oberhausen vorgesehen.»

Anfang März 1966 schlägt die KAG IV der Direktorin Kleinert vor, für **Memento** das Prädikat »wertvoll« zu beantragen, da der Film als eine »sehr gute Arbeit« eingeschätzt wird. Für den Regisseur hatte dieses Prädikat nicht nur einen ideellen Wert, sondern es war auch mit einer finanziellen Zuwendung verbunden.⁴⁴ Kleinert lehnt aber ab – es handele sich nur um einen »guten« Film.⁴⁵

Vergleicht man die Länge der überlieferten Kopien (446 m) mit der ursprünglichen Zensurlänge (466 m), so

belaufen sich die offiziell verfügbaren Kürzungen auf 20 Meter, also auf weniger als eine Minute. Leider wurden nicht nur die bereits gezogenen Positivkopien gekürzt, sondern – ganz unprofessionell – auch das Negativ geschnitten.

Die Neuzensur von **Memento** belegt die Angst des Staates, »das antifaschistische Image der DDR könnte in Frage gestellt werden«⁴⁶. Man fürchtete, Aufnahmen ungepflegter jüdischer Friedhöfe könnten im Ausland ein negatives Bild vom Verhältnis der DDR zum Judentum nahelegen. Unter dem Eindruck des »Kahlschlagplenums« wollte man nun offenbar besonders genau hinschauen. **Memento** markiert somit auch die Schnittstelle zwischen einer »Periode der Entspannung filmpolitischer Richtlinien«⁴⁷ und einer neuen repressiven Phase nach dem »Kahlschlagplenum« 1965. Anlässlich einer ersten Aufführung von Verbotsfilmen bei den 36. Internationalen Westdeutschen Kurzfilmtagen 1990 wies Kurt Tetzlaff darauf hin, dass Filmverbote oder Einsprüche »selten direkt, sondern meist über Umwege« erfolgten. In der anschließenden Diskussion wurde unterstrichen, dass die Eingriffe zumeist von »aktuellen Empfindlichkeiten«⁴⁸ beeinflusst waren.

Die Vorgänge um **Memento** zeigen aber auch, dass es innerhalb der KAG Aktivitäten gab, die aktenmäßig nicht belegt sind, etwa der Druck von Kollegen auf den Regisseur, bestimmte Einstellungen herauszunehmen. Zu dieser Grauzone gehört wohl die folgende Episode: 1969 sollte **Memento** im Rahmen der vom Staatlichen Filmarchiv der DDR organisierten Retrospektive in Leipzig gezeigt werden. Dazu kam es aber nicht. Mund erinnert sich an die Aussage eines Archiv-Mitarbeiters: »Stell dir vor, dein Film steht auf dem Index!« Offenbar war **Memento** zumindest inoffiziell eine Zeitlang gesperrt.

Erstaufführung in Oberhausen

Memento ist einer von drei DEFA-Produktionen, mit denen die DDR auf den XII. Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen vom 13. bis 19. Februar 1966 vertreten ist. Den ebenfalls vorgesehenen Film **Kommando 52** (1965) von Walter Heynowski hatte das Festival abgelehnt. Am 16. Februar laufen neben **Memento** noch **Leben – wofür?** (1965) von Peter Ulbrich sowie **Pankoff** (1966) von Harry Hornig.⁴⁹

Die Rezeption von **Memento** in der westdeutschen Presse leidet darunter, dass fast alle Kritiker den DEFA-Filmen voreingenommen gegenüberstehen und sie vor allem unter dem Propagandaaspekt beurteilen. Im Umfeld der bewusst polemisch gehaltenen Reportage **Pankoff** von Harry Hornig und des die Lebensbedingungen in der DDR optimistisch bejahenden Interview-

films **Leben – wofür?** von Peter Ulbrich musste eine nachdenkliche Darstellung der Verfolgung der jüdischen Berliner im Nationalsozialismus fast zwangsläufig untergehen. So wird **Memento** fast ausschließlich negativ kommentiert; kaum einer der Rezensenten erkennt die Bedeutung des Themas und würdigt die Leistung des Films.

Für das »Film-Telegramm« ist **Memento** »ein äußerst langweiliger Film über einen jüdischen Friedhof«⁵⁰, für Die Welt ein »sentimentaler Füller«⁵¹. Fast alle Kritiker stoßen sich an den Fotos von den Grabschändungen. Sie werden nicht als Warnung vor einem Wiedererstarken nationalsozialistischen Gedankenguts gelesen, sondern gedankenfaul als Polemik abgetan. **Memento**, so Peter W. Jansen in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, »wäre ein sauberer und notwendiger, ein dankenswerter Film – wenn er auf einen bössartigen polemischen Zwischenschnitt verzichtet hätte: Ein Foto von mit Naziparolen beschmierten jüdischen Grabsteinen in der Bundesrepublik.«⁵² Der Film gehe »an einem agitatorischen Zwischenschnitt zuschanden«, heißt es auch in Europäische Begegnungen. Mund zerstöre »durch die hier unangebrachte Polemik Stil und Atmosphäre seines Films. Sie wirkt wie eine Auflage.«⁵³ Auch für die Westdeutsche Allgemeine schiebe **Memento** »der Bundesrepublik mit der Anspielung auf geschändete jüdische Gräber wie gehabt den ›Schwarzen Peter‹ zu.«⁵⁴

Allerdings beachtete die westdeutsche Filmkritik auch den im gleichen Jahr in Oberhausen gezeigten tschechischen Kurzfilm **Žalm / Der Psalm** (1965) von Evald Schorm über den jüdischen Friedhof in Prag kaum. Dieser Film spricht den Holocaust zwar nur indirekt an: »Glücklich waren die, die noch an diesen Orten ruhen konnten, und nicht die unlängst geschehene Tragödie erleben mussten oder von ihrem Heim nur tote Häusermauern und die Grabsteine der jüdischen Friedhöfe fanden.«⁵⁵ Obschon in Farbe aufgenommen, ist er aber mit seiner Behutsamkeit und Zurückhaltung und seiner Grundstimmung von Trauer und Verlust durchaus mit **Memento** vergleichbar.

In der Berichterstattung der DDR-Presse über Oberhausen wird **Memento** zwar erwähnt, ohne aber inhaltlich behandelt zu werden. Allerdings fügen Walter Heynowski und Gerhard Scheumann den Schlussteil des Films mit den Fotos der Grabschändungen in ihre Reportage **Wink vom Nachbarn** ein – eine polemische Abrechnung mit dem Festival, die der Deutsche Fernsehfunk am 29. März 1966 sendet.

Spätere Rezeption

Nach seinem Einsatz als Beifilm zu **Lebende Ware** (R: Wolfgang Luderer, 1966) bleibt **Memento** auch weiterhin im Verleihangebot von Progress, Themengruppe »Kampf gegen Faschismus, Imperialismus, Krieg«.⁵⁶ Er wird allerdings kaum rezipiert. Wie in der Bundesrepublik nimmt auch die DDR-Filmkritik die Beiprogrammfilme nur selten zur Kenntnis. Einzig Rolf Liebmann geht 1969 in einem Porträt von Karlheinz Mund ausführlicher auf den Film ein.⁵⁷ Er macht auf die Schwierigkeit aufmerksam, bei der Beschreibung der Eigenschaften von Dokumentarfilmen »Fragen der Bildkultur«⁵⁸ angemessen zu behandeln, was nicht zuletzt auf das Verhältnis des Regisseurs zu seinem Kameramann abzielt. Er verweist auf die Abfolge »einfachster Bildlösungen« in **Memento**, die keine Sentimentalität aufkommen lassen: »Der Rhythmus ist auf ruhige Betrachtung angelegt. Die Sachlichkeit der Fotografie reinigt unsere Emotionen.«⁵⁹ Zu ergänzen wäre, dass diese Sachlichkeit mit einer Haltung einhergeht, die nicht verordnet ist, sondern von Menschlichkeit und Mitgefühl geprägt ist.

Nach der Wende wird **Memento** häufiger, allerdings meist nur kurz, erwähnt. Bei **Memento** »durfte man aufhorchen«, so Hans-Jörg Rother 1996, denn »bislang hatte der staatsdoktrinaire Antifaschismus der DDR den Holocaust nur beiläufig erwähnt.«⁶⁰ Ralf Schenk schätzt **Memento** als »Munds formal geschlossenster Film zur antifaschistischen Thematik.«⁶¹ Mund, so Christiane Mückenberger, habe in der Behandlung der Holocaust-Thematik »einen neuen Ton«⁶² angeschlagen. Jürgen Moises würdigt **Memento** als »Filmpoem«⁶³. Als »beeindruckende Erinnerung an die jüdische Bevölkerung Berlins und ihre Ermordung im Holocaust«⁶⁴ würdigt ihn schließlich 2016 Andreas Kötzing.⁶⁵ ■





Zum Film *Memento* (Karlheinz Mund, DDR, 1965)

Produktion: DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme, Künstlerische Arbeitsgruppe IV – Schulenburg/Verleih: Progress Film-Vertrieb/Regie: Karlheinz Mund/Drehbuch: Karlheinz Mund, Bodo Schulenburg/Kamera: Werner Kohlert, Christian Lehmann/Kameraassistent: Jochen Hoffmann/Schnitt: Inge Dochow/Ton: Rolf Rolke, Otto Koch/Sprecher: Hilmar Thate, Hans Hardt-Hardtloff/Produktionsleitung: Gerhard Radam/Aufnahmeleitung: Ruth Albers/Redaktion: Paul Thyrêt

Anmerkungen: Zitate aus Martin Riesenburger: *Das Licht verlöschte nicht. Dokumente aus der Nacht des Nazismus.* Berlin: Union Verlag 1960; Gedicht: *Die niedrigen grünen Hügel*, von Günter Kunert, aus: *Der ungebetene Gast. Gedichte.* Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1965. – Von Werner Kohlert als Abschlussfilm an der Deutschen Hochschule für Filmkunst im Studienjahr 1965/66 eingereicht.

Credits laut Vorspann: Ein Film des DEFA Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme/Auf ORWO KINEFILM/An diesem Film arbeiteten Werner Kohlert, Inge Dochow, Günter Kunert, Bodo Schulenburg, Karlheinz Mund/*Memento*

Staatliche Zulassung: 30.12.1965, Nr. 324/65, 35mm, s/w, 466 m, für Kinder unter 6 Jahren nicht zugelassen. Dauer der Zulassung: 5 Jahre. Für den Export freigegeben. Jeweils verlängert bis 30.4.1989. – Länge nach der Nachzensur 1966: 446 m.

Festival: 16.2.1966, Oberhausen, XII. Westdeutsche Kurzfilmtage

Einsatztermine: Ab 24.6.1966 sowie ab 9.9.1966 als Beifilm zu *Lebende Ware* (DDR 1966, R: Wolfgang Luderer)

Digitalisierungen:

1. Als Bonus auf der DVD *Ehe im Schatten*. Ein Film von Kurt Maetzig mit Paul Klinger und Ilse Steppat. Icestorm, [undatiert], Bestell-Nr. 19157. Die verwendete

Kopie von *Memento* enthält in der Szene mit dem Steinmetz einen deutlichen, vermutlich durch einen Filmriss entstandenen Schnitt. www.spondo.de

2. 2016 bei der Digital Heritage Service GmbH im Auftrag der DEFA-Stiftung. Quelle für die digitale Bearbeitung waren das 35mm Original-Bild- und Tonnegativ. Zum Vergleich wurde die Benutzerkopie des Bundesarchivs, ein Duppositiv, herangezogen. Nach dem Scannen des ORWO-Negativs über Wetgate in 2K erfolgte eine digitale und manuelle Retusche und Dichtekorrektur. Das Bild wurde etwas stabilisiert, bildseitig Schmutz, ein Bildriss und weitere mechanische Beanspruchungen digital gemildert bzw. korrigiert. Der Ton wurde durch Entfernung von Tonknackern und der teilweisen Milderung eines 50Hz Brummes bearbeitet. Grundsätzlich zeigte sich das Originalnegativ als sehr schwieriges Ausgangsmaterial für die digitale Bearbeitung. Eine Anpassung im digitalen Grading war recht schwierig und wurde bestmöglich im Rahmen der Beauftragung und des Budgets bearbeitet; ein Kinograding erfolgte allerdings nicht. In der digitalen Fassung verblieben sowohl in Lichtern als auch in dunklen Flächen fehlende Zeichnung, im Ton Auffälligkeiten wie Rauschen, Knistern und Knacken von der Vorlage. Da die Digitalisierung problematisch war, wurde der DCP der Hinweis »Aufgrund von Mängeln im überlieferten Material kommt es in der vorliegenden Version zu Einschränkungen in der Bild- und Tonqualität« vorangestellt. – Auf der Edition Babelsberger Freiheiten. absolut MEDIEN, 2018, Bestell-Nr. 8024. www.absolutmedien.de

3. 2018 durch die Filmuniversität Babelsberg von einem 35mm-Positiv.

Verleih: Bundesarchiv-Filmarchiv und Stiftung Deutsche Kinemathek: 35mm, s/w, 443,46 m (= 16'13"); Deutsche Kinemathek: DCP, deutsch, Untertitel englisch; DVD, deutsch, DVD digitalisierte Fassung von 2016.



■ ■ ■ ■ ■ ■ ■
Grabinschriften



Der respektvolle Blick aus der Distanz



Schändungen jüdischer Friedhöfe in Westdeutschland; Gedenken und Grabpflege in der DDR

- 1 BArch DR 118/3451.
- 2 BArch DR 118/2655.
- 3 Bodo Schulenburg (* 1934), Redakteur und Regisseur im DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme und daselbst auch Parteisekretär der SED. Seit 1979 freischaffender Schriftsteller. Vgl. Elke Schieber: Einleitung, in: Dies.: Tangenten. Holocaust und jüdisches Leben im Spiegel audiovisueller Medien der SBZ und der DDR 1946 bis 1990 – Eine Dokumentation. Berlin 2016, S. 11–35, hier S. 16. Vgl. auch die filmografischen Angaben zu Memento S.134f.
- 4 BArch DR 118/2693.
- 5 Martin Riesenburger: Das Licht verlöschte nicht. Dokumente aus der Nacht des Nazismus. Berlin/DDR 1960.
- 6 BArch DR 118/2655.
- 7 Klaus Schlesinger: Fragen, gestellt aus einem Grab. In: Neue Berliner Illustrierte, Nr. 13, 4. März-Heft 1965, S. 20–24.
- 8 BArch DR 118/2655.
- 9 Pest in Bamberg, in: Berliner Zeitung, Nr. 190, 13.7.1965, S. 3.
- 10 Vgl. Jutta Illichmann: Die DDR und die Juden. Frankfurt am Main u.a. 1997 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXI Politikwissenschaft; 336), S. 214–217.
- 11 BArch DR 118/2655.
- 12 Gemeint sind vermutlich die beiden Grabsteine für jüdische Kämpfer auf dem Friedhof der Märzgefallenen in Berlin-Friedrichshain.
- 13 BArch DR 118/2665.
- 14 Inge Kleinert, geb. Lichtenstein (1923–1972), war von 1962–1966 Direktorin des DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme. (Freundlicher Hinweis von Ralf Schenk.)
- 15 BArch DR 118/2665.
- 16 DR 118/3119. Zu Karlheinz Mund und seinen Arbeiten vgl. auch das von Ralf Schenk geführte Zeitzeugengespräch: Karlheinz Mund (2001, 158').
- 17 Günter Kunert: Der ungebetene Gast. Gedichte. Berlin, Weimar 1965, S. 21.
- 18 Ausführliches Einstellungsprotokoll auf der Website des Projekts Cinematographie des Holocaust <http://www.cine-holocaust.de/>
- 19 BArch DR 118/2665.
- 20 BArch DR 118/2665.
- 21 Kamera im Dokumentarfilm. Meinungen der Dokumentarfilm-Kameraleute Hans-Eberhard Leupold, Christian Lehmann, Werner Kohlert, in: Filmwissenschaftliche Beiträge, 1/1968, S. 260–284, hier S. 278.
- 22 Wilhelm Roth: Dokumentaristen. Wege zur Wirklichkeit, in: Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (Hg.): Film in der DDR. München, Wien 1977 (= Reihe Film; 13), S. 167–202, hier S. 192.
- 23 Werner Kohlert: Memento. Jüdische Friedhöfe in Berlin. hs. dat. 14. 1.1966. Kopie im Archiv von Karlheinz Mund.
- 24 Zur Situation der jüdischen Gemeinden in der DDR vgl. Michael Brenner (Hg.): Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart. Politik, Kultur und Gesellschaft. München 2012, S. 175–182.
- 25 Entsprechende Sujets in Der Augenzeuge 1952/37, Der Augenzeuge 1956/11 und Der Augenzeuge 1960/A5.
- 26 BArch DR 118/2665.
- 27 Ebd.
- 28 Britta Wauer: Im Himmel, unter der Erde (2011). Auf DVD bei der Edition Salzgeber, Nr. D 270. Vgl. Britta Wauer: Der jüdische Friedhof Weißensee. Momente der Geschichte. Berlin 2010, S. 108f.
- 29 Zur Filmzensur ausführlich Astrid Hartmann: Filmzensur und -politik in der DDR – Untersuchung an ausgewählten Filmen von Jürgen Böttcher in den sechziger Jahren. München 2002.
- 30 Ebd.
- 31 BArch DR 118/2915.
- 32 BArch DR 118/2665. Auch in BArch, DR 1-Z/3723, Memento.
- 33 BArch, DR 1-Z/3723, Memento.
- 34 Progress Film-Vertrieb: Einsatzpläne Juni und September 1966 (Bundesarchiv-Filmarchiv).
- 35 Progress Film-Vertrieb: Filmlblätter (Bundesarchiv-Filmarchiv).
- 36 BArch, DR 1-Z/3723, Memento.
- 37 DR 118/3010. Vgl. Inge Kleinert: Dokumentaristen sind Helfer der Partei, in: Neues Deutschland, Nr. 104, 16.4.1966.
- 38 DR 118/3119.
- 39 BArch, DR 1-Z/3721 Meister Zacharias und seine acht goldenen Zeiger.
- 40 BArch DR 118/3119.
- 41 BArch DR 118/2655.
- 42 Ebd.
- 43 Ebd.
- 44 Vgl. Hartmann: Filmzensur und -politik in der DDR, S. 81.
- 45 BArch DR 118/2927.
- 46 Schieber: Einleitung, S. 16.
- 47 Vgl. Hartmann: Filmzensur und -politik in der DDR, S. 58.
- 48 Diskussion zum Programm verbotener Filme aus der DDR, in: Stadt Oberhausen (Hg.): 36. Internationale Westdeutsche Kurzfilmtage »Weg zum Nachbarn«. Bericht 1990. Redaktion: Christel Gregor. Oberhausen 1990, S. 171–172, hier S. 171.
- 49 XII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. 13. Februar bis 19. Februar 1966 [Programmübersicht].
- 50 Film-Telegramm, Nr. 8, 22.2.1966.
- 51 Die Welt, 19.2.1966.
- 52 Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.2.1966, zit. n. Hilmar Hoffmann (Hg.): XII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen »Weg zum Nachbarn«. Berlin 1966. Oberhausen 1966, S. 152.
- 53 Manfred Jäger, Heinz Klunker: Im Dutzend nicht billiger. Zu den XII. Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen, in: Europäische Begegnungen, Nr. 4, April 1966, S. 236–241, hier S. 237.
- 54 Michael Lentz, in: Westdeutsche Allgemeine, 17. und 21.2.1966, zit. n. XII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen »Weg zum Nachbarn«, S. 156.
- 55 Übersetzung für die XII. Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen, zur Verfügung gestellt vom Filmarchiv Prag.
- 56 Progress Film-Vertrieb (Hg.): Kino-Information 1973/74. Kurz- und Dokumentarfilme im Verleihangebot, Berlin: Mai 1973, S. 15.
- 57 Rolf Liebmann: Karlheinz Mund, in: Filmdokumentaristen der DDR. Berlin 1969, S. 375–382.
- 58 Ebd., S. 375.
- 59 Ebd., S. 380.
- 60 Hans-Jörg Rother: Auftrag: Propaganda 1960 bis 1970, in: Günter Jordan, Ralf Schenk (Hg.): Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946–92. Berlin 1996, S. 93–127, hier S. 118.
- 61 Ralf Schenk: »Belästigungen«. Die Filme des Dokumentaristen Karlheinz Mund, in: film-dienst, 15/1998, S. 4–7, hier S. 5.
- 62 Christiane Mückenberger: Auseinandersetzung im DEFA-Dokumentarfilm mit dem deutschen Faschismus unter besondere Berücksichtigung der fünfziger Jahre, in: Peter Zimmermann, Gebhard Moldenhauer (Hg.): Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film. Stuttgart 2000 (= Close up; 13), S. 43–55, hier S. 54.
- 63 Jürgen Moises: Respekt vor der Wirklichkeit, in: Freitag, 16.10.2014.
- 64 Andreas Kötzing: Blinde Flecken. Das Jahr 1966 und die deutsch-deutschen Filmbeziehungen. In: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.): Deutschland 1966. Filmische Perspektiven in Ost und West. Begleitband zur Retrospektive der 66. Berlinale, Berlin 2016, S. 82–95, hier S. 92.
- 65 Der Text entstand im Rahmen des vom Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart, der Universität Hamburg und der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf durchgeführten DFG-Forschungsprojekts »Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005« (Gesamtkoordination: Kay Hoffmann).

Rückblick 2018

.....

Neue DVD-Editionen

Konrad-Wolf-Filmedition

Mit allen 14 Kinofilmen des Regisseurs, neu digitalisiert, darunter *Genesung* (1955), *Leute mit Flügeln* (1960), *Der kleine Prinz* (1966) und *Ich war neunzehn* (1967).

Icestorm Entertainment

DEFA-Verbotsfilme Box 2

Auch jenseits des 11. Plenums der SED im Jahr 1965 haben filmzensensorische Maßnahmen die öffentliche Vorführung unterschiedlicher DEFA-Produktionen verhindert. Darunter sind Filme wie *Das Beil von Wandsbek* (Falk Harnack, 1951), *Jadup und Boel* (Rainer Simon, 1981) und *Die Russen kommen* (Heiner Carow, 1968/1987).

Icestorm Entertainment

DEFA-Dokumentarfilme von Joris Ivens

Begleitend zur Buchpublikation umfasst die Edition wichtige Dokumentationen des Regisseurs: *Die Windrose* (1956), *Freundschaft siegt* (1951) und *Friedensfahrt 1952 Warschau–Berlin–Prag* (1952). Enthalten ist auch Joachim Hadaschiks Filmporträt *Joris Ivens – Er filmte auf 5 Kontinenten* (1963).

Icestorm Entertainment

Filmjuwelen

2018 wurde die Reihe fortgesetzt mit den Spielfilmen *Der Kahn der fröhlichen Leute* (Hans Heinrich, 1949), *Wer seine Frau lieb hat* (Kurt Jung-Alsen, 1954) und *Die Abenteuer des Till Ulenspiegel* (Gérard Philipe, 1956).

Filmjuwelen

Digitalisierung

Neben den im Journal erwähnten Filmen konnten viele weitere DEFA-Produktionen digital Neubearbeitet werden, darunter sind Unterhaltungsfilme wie *Nicht schummeln, Liebling!* (Joachim Hasler, 1972) und

Maibowle (Günter Reisch, 1959), die Historienfilme *Der Biberpelz* (Erich Engel, 1949) und *Die Gerechten von Kummerow* (Wolfgang Luderer, 1981), Gegenwartsfilme wie *Seitensprung* und *Das Fahrrad* (Evelyn Schmidt, 1979 & 1981) oder auch *Vorspiel* (Peter Kahane, 1987), zahlreiche Dokumentarfilme mit Berlin-Bezug, darunter *Einheit SPD-KPD* (Kurt Maetzig, 1946) und *Ich und die Berliner* (Bruno Kleberg, 1957) sowie die Animationsfilme der beliebten Serie *Kasper* oder *Sieben Rechte des Zuschauers* (Marion Rasche, 1980) und *Feuer des Faust* (Katja Georgi, 1976).

Neues in der Schriftenreihe

beim Bertz+Fischer Verlag

Ein Arbeitsleben für die DEFA. Der letzte Generaldirektor des Spielfilmstudios im Gespräch

Dorett Molitor spricht mit Gert Golde über seine mehr als dreißigjährige Tätigkeit bei der DEFA: Ein Einblick in den vielschichtigen Produktionsapparat.

Start in Moskau – Regiestudenten der Moskauer Filmhochschule erinnern sich

Iris Gusner berichtet von jungen Regiestudierenden und ihren Lehrern in Moskau der 1960er-Jahre und versucht die Atmosphäre dieser Jahre noch einmal einzufangen.

Unbekannter Ivens

Günter Jordan porträtiert einen der bedeutendsten Dokumentaristen des 20. Jahrhunderts und seine zum Teil unbekannte Beziehung zur DEFA.

Mehr Kunst als Werbung – Das DDR-Filmplakat 1945–1990

Eine umfangreiche Übersicht zu rund 6.400 Filmplakaten von rund 400 Grafikern bietet der hochwertig illustrierte und sorgfältig recherchierte Plakatband von Detlef Helmbold.