

Baumeister der neuen Gesellschaft? Chemiker und chemische Industrie im DEFA-Spielfilm

Uwe Fraunholz

Einleitung

Mit hohem propagandistischem Aufwand bemühte sich die SED-Führung seit 1958 intensiv darum, die chemische Industrie mit der Parole „Brot, Wohlstand und Schönheit“ zu popularisieren, um den industriellen Ausbau mit der Verheißung eines besseren Lebens zu verbinden. Ein Großteil der im Zweiten Weltkrieg aufgebauten Synthesekapazitäten befand sich nach 1949 auf dem Territorium der DDR. Daher war es durchaus nachvollziehbar, dass die chemische Industrie zu einem die Struktur der Volkswirtschaft bestimmenden Bereich erklärt wurde, den es weiter zu entwickeln galt. Das Chemieprogramm sah schließlich exorbitante Wachstumsraten vor, welche die „Chemisierung“ der Gesellschaft voranbringen und dazu dienen sollten, den westlichen „Klassenfeind“ hinsichtlich des Lebensstandards zu überholen.¹

Auch Filmindustrie und -publikum blieben von der staatlich geförderten Euphorie für die chemische Industrie nicht unberührt. Der fünfteilige Fernsehfilm *Dr. Schlüter* wurde zum Bildschirmereignis und begeisterte 1965/66 ein Millionenpublikum. Auch unter den DEFA-Produktionen für das Kino finden sich erstaunlich viele Filme, in denen die chemische Industrie thematisiert wird oder in denen Chemiker tragende Rollen spielen. Diese Spielfilme sollen im Folgenden näher betrachtet werden, um DDR-typischen Innovationsdiskursen und -ikonen auf die Spur zu kommen. Daneben hoffe ich, deutlich machen zu können, dass Spielfilme gerade auch für Wissenschafts- und Technikhistoriker eine interessante Quelle sein können.

(Bewegte) Bilder als Quellen

Seit geraumer Zeit wird eine stärkere Einbeziehung bildlicher Quellen in die geschichtswissenschaftliche Forschung gefordert, die über die bloße Verwendung als Illustration oder Mittel zur realienkundlichen Erschließung der materiellen Kultur, bei der die Aufgabe des Historikers in der Auslotung des Verhältnisses der Bilder zur „Realität“ gesehen wird, hinausgeht.² Derartige Impulse kamen vor allem aus der Kunstgeschichte und sind eng mit den Namen Erwin Panofsky und Aby Warburg verbunden. Während Panofsky für die Etablierung einer Ikonologie plädierte und das Einzelbild in Bezug zu literarischen Quellen setzte, um die Komposition als Symbol für die geistige Grundeinstellung ihrer Entstehungszeit mit eigenem Dokumentenwert zu bewerten,³ sammelte Warburg umfangrei-

che Bildkorpi, die durch eine seriell-ikonographische Analyse der Bildthemen auch für die Untersuchung sozialhistorischer Fragestellungen nutzbar gemacht werden konnten.⁴ Die Pioniere der Bildforschung machten jedenfalls deutlich, dass Bilder als Medien zu bewerten sind, die Bedeutungen generieren: sie bilden historische Realität nicht nur ab, sondern haben das Potential, diese auch hervorzubringen.

Mittlerweile muss konzediert werden, dass sich der „Pictorial Turn“ mit dem Siegeszug der Neuen Kulturgeschichte auch in Deutschland durchgesetzt hat. Der besondere Status von Bildern als unverzichtbare, einer Eigenlogik folgenden Quellen für nicht explizierte Einstellungen wird kaum mehr bestritten. Der Konstanzer Historikertag 2006 stand unter dem Motto „Geschichtsbilder“, eine Sektion widmete sich dabei der Historisierung der Bildwissenschaft. Dies könnte als Hinweis darauf gewertet werden, dass diese das Anfangsstadium ihrer festen Etablierung in der Zunft bereits durchschritten hat.⁵ Die Wissenschaftsgeschichte hat sich bisher vor allem für die Generierung wissenschaftlicher Bilder und Visualisierungspraktiken, deren epistemischen Stellenwert und eigene Ästhetik interessiert.⁶ Aber auch die Verwendung spezifischer Mittel des Spielfilms zur Popularisierung wissenschaftlicher Inhalte in Doku-Serien ist von der Wissenschaftsforschung bereits thematisiert worden.⁷ Festzuhalten bleibt dabei, dass das populäre Medium Film als „Schlüsselmedium des 20. Jahrhunderts“ angesprochen werden kann. Kein Medium hat das 20. Jahrhundert nachhaltiger geprägt und Zeitgeschichte mit genuinen Bildern im aktiven wie passiven Sinne „gebildet“.⁸

Will man postmodernen Interpretationen, die den modernen Massenmedien das Potential zusprechen, Bilder zu erzeugen, die mächtiger als die Wirklichkeit sind und diese letztlich nur simulieren,⁹ nicht folgen, so kann man gerade Spielfilmen einen eigenen, spezifischen Quellenwert zusprechen: Als Produkte der Unterhaltungsindustrie, die auf ein möglichst breites Publikum abzielen, greifen sie herrschende Diskurse in filmspezifischer Form auf, ihre Analyse bietet mithin einen mittelbaren Zugriff auf die außerfilmische Realität.¹⁰ Dabei wirken Filme umso glaubwürdiger, je mehr sie auf Wissen Bezug nehmen, das bei den Rezipienten bereits vorhanden ist.¹¹ Spielfilme können daher mit Kracauer als Schlüssel zum „kollektiven Unbewussten“ verstanden werden, da sie durchaus kollektive Mentalitäten abbilden.¹² Sie liefern „Interpretationen von Wahrgenommenen“ und zeigen einen Teil der „Realität in den Köpfen“. Dabei geben sie als kollektiv hergestellte Massenmedien eher Aufschluss über Veränderungen von tradierten Werten und Einstellungen als individuelle Werke der bildenden Kunst.¹³

Ein derartiges Verständnis des Quellenwertes von Spielfilmen als Spiegel und Verstärker der Populärkultur teilt auch die Forschungsgruppe um Peter Weingart, die über 200 Spielfilme aus 80 Jahren Filmgeschichte analysiert und auf die

Darstellung von Wissenschaft und Wissenschaftlern hin befragt hat. Nach Weingart und seinen Co-Autoren reflektieren Spielfilme die öffentliche Wahrnehmung von Wissenschaft, indem sie eine kritische Haltung kultivieren, und verstärken rückwirkend ein schlechtes Image der (Natur-)Wissenschaft.¹⁴ Da den Bielefelder Forschern vor allem Hollywood-Filme als Quellenbasis dienen, sollen ihre empirischen Befunde im Folgenden anhand der DEFA-Produktion auf Allgemeingültigkeit hin überprüft und etwaige Spezifika des im Staatssozialismus propagierten Wissenschaftsbildes herausgearbeitet werden. Welche Welt- und Selbstbilder lassen sich aus den Chemiefilmen herauslesen? Sind Sinnstrukturen der DDR-Gesellschaft in ihrem Wandel durch eine Filmanalyse erschließbar und korrespondieren die in DDR-Filmen transportierten Wissenschaftsbilder mit westlichen Mustern? Gerade für die chemische Industrie und Wissenschaft ist angesichts der staatlichen Chemie-Propaganda eine wesentlich positivere Darstellung als im Westen zu vermuten. Für manchen Interpreten verkörpert der Chemiker im DEFA-Film gar das nach Veränderung strebende Individuum, den „Baumeister der neuen Gesellschaft“, der die Formeln beherrscht, die zu Metaphern für die Gesetzmäßigkeit des sozialistischen Fortschritts werden.¹⁵ Damit ist die propagandistische Seite der DEFA-Produktion angesprochen, die in mancher Darstellung zur DDR-Filmgeschichte im Vordergrund steht¹⁶ und den Quellenwert der hier untersuchten Filme als soziales Gedächtnis und Zugang zum gelebten Leben in der DDR einschränken könnte. Eine Gegenposition, die allerdings die Gefahr nostalgischer Verklärung nicht vollständig bannen kann, sieht die DEFA-Produktionen wiederum als bewusstes Kontrastprogramm zu Hollywood, welches das „wirkliche Leben“ recht authentisch abbildete.¹⁷ Auch wenn man dieser Auffassung zu folgen gewillt ist, müssen in jedem Fall die allgemein- und kulturpolitischen Rahmenbedingungen berücksichtigt werden, um abschätzen zu können, ob sich Auswirkungen der Chemiepropaganda und des Chemieprogramms in den DEFA-Filmen widerspiegeln.

„Chemiefilme“ der DEFA: Konjunkturen und Darstellungsformen

In der über das Internet zugänglichen DEFA-Film-Datenbank finden sich, abgesehen von zahlreichen Dokumentarfilmen mit klingenden Titeln wie *Chemie-Programm in Aktion* (1959), *Plaste im Alltag* (1959) oder *Wünsche, Wissenschaft und neue Stoffe* (1960) immerhin dreizehn Spielfilme, in denen die chemische Industrie thematisiert wird oder in denen Chemiker tragende Rollen spielen.¹⁸ Daneben taucht das Thema in einigen Episoden der komödiantischen Kurzfilmreihe *Das Stacheltier* (*Blindes Huhn*, 1958; *Die Rache der Chemie*, 1959; *Man lernt nie aus*, 1962) sowie in zwei publikumswirksamen Fernseh-mehrteilern auf: Im bereits erwähnten fünfteiligen Fernsehfilm *Dr. Schlüter* von 1965/66 will ein junger, karrierebesessener Chemiker, dargestellt von Otto Mel-

lies, seinen kleinbürgerlichen Verhältnisse entkommen. Dabei kann er nur mit Not vermeiden, die Leitung des Chemiewerks eines Konzentrationslagers zu übernehmen, hilft beim Aufbau der chemischen Industrie in Sibirien und findet nach einem Umweg über den desillusionierenden Westen schließlich eine neue Heimat in der volkseigenen Chemieindustrie der DDR.¹⁹ Der Zweiteiler *Alchimisten* von 1968 thematisiert dagegen die unzureichenden Produktionsmethoden eines Chemiebetriebes der volkseigenen Industrie. Eine folgenschwere Havarie führt zu zahlreichen Reklamationen, doch gegen den Widerstand der Betriebsleitung vermag ein umtriebiger Parteisekretär mit Unterstützung der Belegschaft, alle Probleme zu lösen.

Tabelle 1: „Chemiefilme“ der DEFA

Jahr	Titel	Genre
1948	Chemie und Liebe	Komödie
1949/50	Der Rat der Götter	Zeitgeschichts-Drama
1954	Der Fall Dr. Wagner	Kriminalfilm
1955	Robert Mayer – Der Arzt aus Heilbronn	Historienfilm
1956	Treffpunkt Aimée	Kriminalfilm
1958/59	Die Premiere fällt aus	Kriminalfilm
1959	Maibowle	Musical
1960	Silvesterpunsch	Musical
1960/61	Septemberliebe	Drama
1961	Der Tod hat ein Gesicht	Drama
1964	Der geteilte Himmel	Drama
1971/72	Januskopf	Gesellschaftsdrama
1975	Bankett für Achilles	Gesellschaftsdrama

Bei einer Gesamtproduktion zwischen 1946 und 1990 von etwa 700 langen Spiel- und Kinderfilmen, 540 Fernsehfilmen, 800 Animationsfilmen, 200 Kurzspielfilmen sowie etwa 5800 Dokumentarfilmen und Wochenschauen machen die dreizehn „Chemiefilme“ für das Kino fast zwei Prozent der Spielfilmproduktion aus. Die gesellschaftliche Relevanz des Themas und seine besondere Bedeutung für die DDR werden offensichtlich, wenn man diese Filme in Relation zur Gesamtzahl von insgesamt 20 Wissenschaft thematisierenden Spielfilmen setzt. In diesen Stoffen tauchen beispielsweise Raketentechniker aus Peenemünde (*Die gefrorenen Blitze*, zwei Teile, 1967) oder Informatiker (*Im Spannungsfeld*, 1971) auf. Einmal ist der Protagonist auch Geisteswissenschaftler, ein deutscher Archäologe, der in der Ägäis in Indiana-Jones-Manier zahlreiche Abenteuer bestehen muss (*Unterwegs nach Atlantis*, 1976). Die prominente Berücksichtigung der Chemie bildet ein Charakteristikum der DEFA-Produktionen, Hollywood

macht eher Mediziner und Physiker zu Helden, Psychologen und Chemiker teilen sich dort in quantitativer Hinsicht den dritten Platz.²⁰

Betrachtet man die chronologische Auflistung der DEFA-Chemiefilme, wird deutlich, dass das Interesse an der Thematik über die Zeit abnimmt. Während das Sujet Chemiker/Chemische Industrie in den ersten DEFA-Produktionen der 1940er Jahre präsent ist, liegt der Schwerpunkt mit sechs Filmen eindeutig in den vom Chemieprogramm geprägten 1950er Jahren. In der ersten Hälfte der 1960er Jahre folgen drei Produktionen, in den 1970er Jahren nehmen sich noch zwei Filme der Thematik an. Bemerkenswert ist, dass sich in den letzten 15 Produktionsjahren der DEFA kein „Chemiefilm“ findet. Interessant ist auch, dass die Thematik in den unterschiedlichsten Genres abgehandelt werden kann. Leichte, unterhaltsame Stoffe in Form von Komödien und Musikfilmen sind ebenso zu finden wie Spionage- und Kriminalfilme. Die Tendenz, chemische Industrie und Wissenschaft in dramatischen Stoffen zu behandeln, setzt sich seit den 1960er Jahren durch. Der wichtigste Unterschied zur Hollywood-Produktion ist das Fehlen von Horrorfilmen in der DDR. Diese bilden im Weingartschen Sample die wichtigste Genre-Gruppe, die etwa ein Viertel der Chemie-Stoffe umfasst. Auch Komödien und Liebesfilme finden sich dort seltener als unter den DEFA-Filmen.²¹

Drei der hier interessierenden Spielfilme (*Rat der Götter*, *Septemberliebe*, *Januskopf*) wurden unter der Regie von Kurt Maetzig gedreht. Maetzig, der selbst Chemie studiert hatte, womit sich seine besondere Affinität zur Thematik erklären lässt, war einer der Gründungsdirektoren der DEFA und in den 1950er Jahren der Regisseur der großen Thälmann-Filme, ehe er 1965 zeitweise in Ungnade fiel.²² An seinen Filmen lässt sich die Entwicklung des Einflusses der SED-Kulturpolitik auf die DEFA-Produktion besonders eindrücklich nachzeichnen. In *Der Rat der Götter* von 1949 spürt man deutlich die Aufbruchstimmung in der ersten Phase nach Gründung der DEFA auf Grundlage einer sowjetischen Lizenz 1946, die von dem Willen beseelt war, nicht nur Unterhaltung abzuliefern, sondern aktiv in gesellschaftliche Prozesse einzugreifen und eine „demokratische“ Filmindustrie aufzubauen. *Die Mörder sind unter uns* von Wolfgang Staudte oder Maetzigs *Ehe im Schatten* sind weitere Beispiele einer ambitionierten, an Aufarbeitung der jüngsten deutschen Vergangenheit interessierten Filmkunst aus dieser Phase. Doch bereits Anfang der 1950er Jahre ist von der oft beschworenen kulturellen Freiheit nicht mehr viel zu bemerken. Seit 1952 obliegt einem „Staatlichen Komitee für Filmwesen“ die Filmplanung, Zulassung und Kontrolle der Spielpläne, und mit *Das Beil von Wandsbek* (Regie: Falk Harnack) wird der erste Film in der DDR verboten. Maetzig dreht seine Thälmann-Filme und liegt damit auf der offiziell propagierten Linie des Sozialistischen Realismus. Hatte die Formalismusdebatte in der ersten Hälfte der 1950er Jahre die kulturpolitischen Fronten weiter verhärtet, so lässt sich im Anschluss an die „Geheimrede“

Chruschtsows von 1956 keine wirkliche Entstalinisierungskrise, die wohlmöglich zu größerer künstlerischer Freiheit geführt hätte, erkennen. Vielmehr wird der „Neue Kurs“, der geringe Aufweichungen in der Haltung der Kulturpolitiker mit sich bringt, immer wieder von Eiszeiten unterbrochen und die Filmschaffenden werden mit dem „Bitterfelder Weg“ zu verstärkter Volksverbundenheit verpflichtet.²³ Das damalige Selbstverständnis der Kulturpolitik in der „Übergangsphase zum Sozialismus“ wurde noch in den 1980er Jahren in der staatstreuen Geschichtsschreibung bekräftigt: „Sozialistische Kultur kann ... nur auf der Basis der Errichtung und Festigung der Diktatur des Proletariats, der sozialistischen Rekonstruktion in der Industrie, der sozialistischen Umgestaltung der Landwirtschaft und der anderen gesellschaftlichen Bereiche sowie der Herstellung sozialistischer Beziehungen zwischen den Klassen und Schichten vollständig ausgebildet werden. Die sozialistische Kulturrevolution durchzuführen ist also Bestandteil der historischen Mission der Arbeiterklasse. Sozialistische Kultur kann nur unter Führung der Arbeiterklasse und ihrer marxistisch-leninistischen Partei in einem von ihr geleiteten Prozeß entstehen ... Die unter Führung der Arbeiterklasse geschaffene sozialistische Volkskultur ist eine höhere Kulturstufe der Menschheit, auf der die vom Imperialismus praktizierte Manipulierung der Werktätigen überwunden ist, so dass sie sich ihrer kulturschöpferischen Rolle bewusst werden können. Die kulturelle Umwälzung setzt an die Stelle der Entrechtung der Frauen, der Korruption und Bestechlichkeit, des Egoismus und Individualismus die hohen Werte des Sozialismus/Kommunismus.“²⁴

Maetzig's Liebesdrama *Septemberliebe* von 1960/61 liegt in dieser Hinsicht voll auf Linie, wird hierin doch der Verrat des Geliebten an die Staatssicherheit bei drohender Republikflucht als wahrer Liebesdienst verkauft. Erst der die innenpolitische Stabilisierung nach sich ziehende Mauerbau bedeutet für die DEFA eine zaghafte Liberalisierung. Doch bereits 1965 wird auf dem berüchtigten „Kahlschlagplenum“ mit elf Filmen fast die gesamte Jahres-Produktion verboten. Filmminister Witt muss gehen und Maetzig's *Das Kaninchen bin ich*, in dem die Zustände im „realen Sozialismus“ durchaus kritisch hinterfragt werden, gibt den so genannten „Kaninchenfilmen“ ihren Namen. Während *Dr. Schlüter* ausdrücklich als Beispiel für erwünschte Filmkunst gelobt wird, fällt der einstige Star-Regisseur in Ungnade.²⁵ Was folgt, ist eine Phase der Stagnation, die erst nach dem Machtwechsel zu Honecker in den 1970er Jahren von einer erneuten Liberalisierung im Zeichen des dokumentarischen Realismus abgelöst wird. Maetzig leistet mit dem wortlastigen Film *Januskopf* seinen Beitrag. In Folge der mit der Biermann-Ausbürgerung verbundenen neuerlichen kulturpolitischen Verhärtungen seit Mitte der 1970er Jahre wenden sich die Filmschaffenden dann schließlich verstärkt historischen Stoffen und einer „neuen Innerlichkeit“ zu, wodurch die zunehmende Agonie der DEFA-Produktion nur schwer verdeckt werden konnte.²⁶

In den hier zu erörternden „Chemiefilmen“ der DEFA geht es nicht notwendigerweise in erster Linie um chemische Industrie und Wissenschaft. Kriterium für die Aufnahme in das Sample war vielmehr, dass Chemiker in den Filmen eine gewisse Rolle spielten. Die Filme lassen sich daher nach ihren Hauptinhalten oder „Master Narratives“ vier unterschiedlichen Themenblöcken zuordnen, die wiederum mit spezifischen Phasen der DEFA-Produktion korrelieren: Während die 1940er Jahre von Kapitalismus- und Faschismuskritik dominiert werden, herrschen in der sich verschärfenden Systemauseinandersetzung während des Kalten Krieges seit den 1950er Jahren Stoffe vor, in denen Spionagefälle und Republikflucht thematisiert werden. Unterhaltende Chemie-Propaganda wurde ausschließlich in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Verkündung des Chemieprogramms produziert. Diskussionen über die Ethik von Wissenschaft und Arbeit sind dagegen typisch für die semidokumentarische Phase in der ersten Hälfte der 1970er Jahre.

Kapitalismus- und Faschismuskritik

Die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit bildete, wie auch die Kapitalismuskritik, ein Grundmotiv der DEFA-Filme, das sich über die gesamte Produktionszeit hinweg verfolgen lässt. In den Anfangsjahren führte dies zu besonders beeindruckenden Ergebnissen, während in späteren Jahren das Spannungsverhältnis zwischen Aufklärungsfunktion und Meinungsmanipulation offensichtlich wurde.²⁷ Im Wesentlichen hielt die SED bis in die 1980er Jahre an der von der Kommunistischen Internationale 1933 formulierten Agententheorie fest, die eine Gleichsetzung von Kapitalismus und Faschismus bedeutete, da sie letzteren als „offene terroristische Diktatur der am meisten reaktionären, chauvinistischen und imperialistischen Elemente des Finanzkapitals“ definierte.²⁸

Der Rat der Götter, 1949/50 von Kurt Maetzig auf Grundlage von Akten aus dem Nürnberger Prozess gegen die IG-Farben und teilweise mit Dokumentarfilm-Material realisiert, wirkt stellenweise wie ein filmischer Kommentar zu dieser offiziellen Lesart des Faschismus. Im Mittelpunkt steht der durch den Filmtitel charakterisierte Aufsichtsrat der IG Farben unter der Führung des von Expansionsstreben besessenen Geheimrats Mauch, der Hitler finanziell unterstützt. Nach der Machtübertragung nimmt die Produktion in den Chemiewerken aufgrund der Herstellung von Raketentreibstoffen, Sprengstoffen und Giftgasen sprunghaft zu. Der unbedarfte Chemiker Dr. Hans Scholz wird zunehmend in diese Machenschaften verstrickt und trägt mit seinen Forschungen zum Rüstungserfolg bei, während die Arbeiterschaft vergeblich Widerstand leistet. Geschickte Verträge der IG Farben mit amerikanischen Partnern führen dazu, dass beide Seiten am Bombenkrieg verdienen und die Rüstungsproduktion weitgehend unbehelligt bleibt. Nach Kriegsende haben die Alliierten dementsprechend

wenig Interesse an der Aufklärung der Verantwortung von IG Farben-Managern, die bereits wieder Waffen produzieren. Erst eine Explosionskatastrophe im Ludwigshafener Chemiewerk bringt den Mitläufer Scholz dazu, die wahren Zusammenhänge zu offenbaren und die trotz Verbots fortgesetzte Sprengstoffherstellung öffentlich zu brandmarken. Der Film, der auch als eine Paraphrase auf Brechts *Leben des Galilei* gelesen werden kann, ist ein typisches Produkt der Nachkriegszeit, da der in Westdeutschland und den Vereinigten Staaten bestehende Kapitalismus als latent faschistisch denunziert, während die sozialistische Gesellschaft als Hort des Friedens charakterisiert wird.²⁹



Bild 1: Filmplakat *Chemie und Liebe*³⁰



Bild 2: *Der Tod hat ein Gesicht*³¹

Mit Mitteln der Screwball-Comedy versuchte sich dagegen das flotte, antikapitalistische Boulevardstück *Chemie und Liebe* bereits 1948 an der Kapitalismuskritik. Der Stoff geht auf eine Idee des Filmtheoretikers Béla Balázs zurück, der das Buch als „marxistische Komödie der Ideologien“ in den 1930er Jahren Sergej Eisenstein anbot. Stattdessen realisierte der österreichische Regisseur Arthur Maria Rabenalt, der in der Nazi-Zeit mit rührseligen Durchhaltestücken hervorgetreten war und sich danach vor allem dem seichten Operettenfach widmete, für die DEFA das Stück.³² Hauptfigur der schrägen Grotteske ist der Chemiker Dr. Alland, der an der direkten Gewinnung von Butter aus Gras und Moos unter Umgehung der Kuh forscht. In Form der Persiflage werden der wahnwitzige Kon-

kurrenzkampf der Konzerne um die Erfindung, der zu kriegerischen Auseinandersetzungen um die Ressource Gras führt, sowie diverse amouröse Verwicklungen dargestellt. Schließlich verlässt Alland mit seiner treuen Assistentin Martina das Land Kapitalia und entzieht sich damit dem kapitalistischen Profitstreben. Ob den Machern des Films bewusst war, dass in der NS-Zeit tatsächlich Versuche zur Herstellung synthetischer Butter, wenn nicht aus Gras, so doch aus Kohle, stattfanden, lässt sich kaum rekonstruieren.³³ Jedenfalls stellten sie das Unternehmen als durchaus fantastisch dar.

Der dritte Film dieser Themengruppe fällt etwas aus dem Rahmen, da er erst in den 1960er Jahren entstand. In *Der Tod hat ein Gesicht* (1961) entwickeln drei westdeutsche Chemiker ein angeblich für die Schädlingsbekämpfung bestimmtes Gift. Die Substanz kann jegliches Leben vernichten, ohne dabei materielle Werte zu zerstören. Die Kontinuität der Kampfstoff-Forschung wird anhand der Gewissensbisse eines Chemikers, der bereits an der Herstellung von Zyklon B mitgearbeitet hatte, gezeigt. Nach einem Autounfall wird Gift freigesetzt, wodurch ein Kind ums Leben kommt. Dies wird durch das perfide Zusammenspiel von Justiz und Konzernleitung vertuscht, die den aufbegehrenden Chemiker in die Nervenheilanstalt einliefern lassen. Angesichts der Tatsache, dass zunächst vom VEB Gärungschemie Dessau (1952–1969), später dann in Schwedt/ Oder in der DDR ebenfalls Zyklon B (unter dem Namen Cyanol) hergestellt wurde, verliert diese filmische Kritik an den IG-Nachfolgern an Glaubwürdigkeit.³⁴

Kalter Krieg: Spionage und Republikflucht

In den 1950er und 1960er Jahren wurde die filmische Auseinandersetzung mit dem westdeutschen Widerpart bevorzugt in Spionagethrillern und Liebesdramen gesucht. Jedenfalls tauchen Chemiker vor allem in diesen Stoffen auf. Den Anfang machte *Der Fall Dr. Wagner* (1954) unter der Regie von Harald Mannl. Hierin sabotiert ein Chemiker die Forschungsarbeiten des Titelhelden, der das Ostberliner Asta-Werk vom Import teuren Kupfers unabhängig machen soll. Nach dem Fehlschlagen seiner Versuche lässt sich Wagner durch eine vom Westen gesteuerte Psycho-Kampagne zur Republikflucht verleiten. Erst als er in Westberlin vom RIAS für eine Propagandasendung missbraucht werden soll, begreift der Wissenschaftler die wahren Zusammenhänge und findet in die DDR zurück. Der Film wurde in der Progress-Filmillustrierten mit markigen Worten vorgestellt, sein Realitätsbezug betont: „In Hunderten solcher Fälle hat die Wachsamkeit unserer Werktätigen diese Verbrechermethoden entlarvt. Die vielen Prozesse gegen solche Verbrecher und Saboteure brachten sie deutlich ans Tageslicht. Der Film „Der Fall Dr. Wagner“ ist ganz aus unserer Zeit geboren. Auch Dr. Wagner, der ‚Nur-Gelehrte‘, der sich völlig in seine Arbeit eingesponnen hatte, erfährt, daß seine Wissenschaft nicht vom Leben zu trennen ist; er

lernt begreifen, daß man die Augen offen halten muß. Nie wieder wird er auf die Manöver hereinfliegen, mit denen die Feinde eines friedlichen Aufbaus die gesunden Kräfte des Volkes untergraben wollen.“³⁵

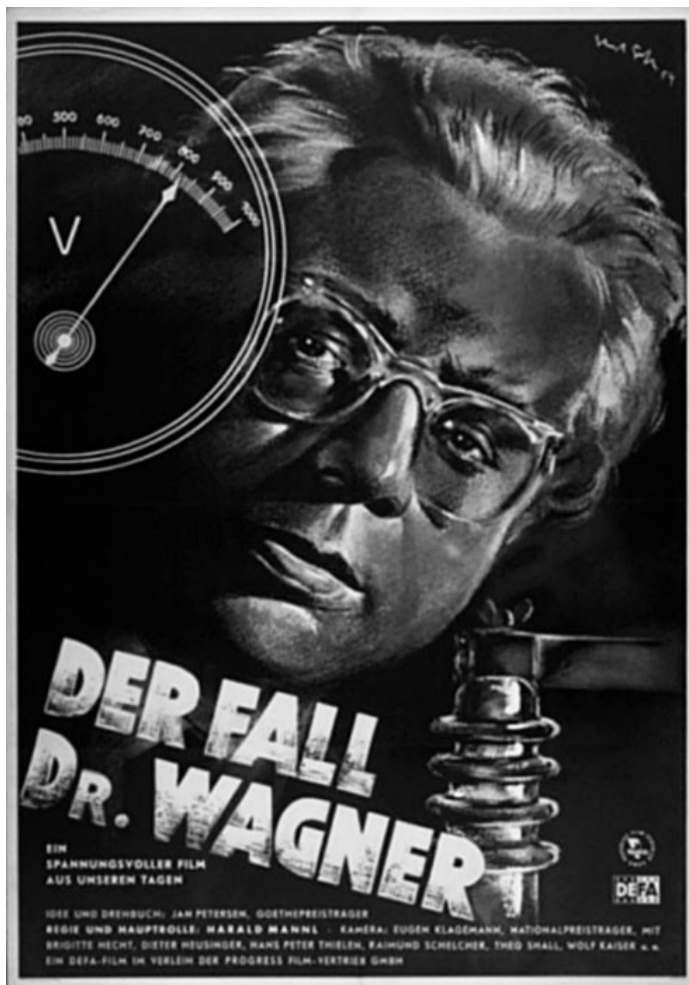


Bild 3: Filmplakat *Der Fall Dr. Wagner*³⁷

Der nach ähnlichem Muster gestrickte, 1956 entstandene Film *Treffpunkt Aimée* (Regie: Horst Reinecke) gab ebenfalls vor, auf einem authentischen Fall zu beruhen. Dabei wird ein gut organisierter PVC-Schmuggel von Ost nach West zum Thema gemacht. Den wertvollen, in der DDR entwickelten Grundstoff für die Kunststoffherstellung, der legal nicht ausgeführt werden darf, schmuggelt eine Schieberbande im Auftrag westlicher Chemiekonzerne über die Berliner Sektorengrenze. Eine Sachbearbeiterin in der Hauptverwaltung Chemie entdeckt die damit verbundenen Unregelmäßigkeiten, als Kopf der Schieberbande entpuppt sich indes ihr Verlobter Dr. Markus, ein Chemiker aus dem Ministerium.³⁶

In dem Film *Die Premiere fällt aus*, der 1959 in die Kinos kam, geht es ebenfalls um die Schädigung der volkseigenen Industrie. Vor dem Hintergrund der Ränkespiele an einem Provinztheater erzählt der Film von der kriminalpolizeilichen Suche nach einem Spion, der aus dem Versuchslabor eines Chemiebetriebes bedeutende Forschungsergebnisse gestohlen hat und versucht, diese über die Berliner Sektorengrenze in den Westen zu schaffen. Für Spionagedienste gibt sich der Held aus *Septemberliebe* (1960/61), Dr. Hans Schramm, dagegen nicht her, obwohl er von einem westdeutschen Agentenring massiv bedrängt wird, seine Forschungsergebnisse zu offenbaren. Seine familiären Kontakte zu den IG Farben-Nachfolgern, die ihn mit Literatur versorgt und eine Auslandsreise finanziert hatten, erweisen sich als Bumerang, da nun Gegenleistungen gefordert werden. Schramm verweigert zwar die geforderte Zusammenarbeit, sein Vertrauen in den ostdeutschen Staat ist jedoch noch nicht gefestigt, sodass er sich in Panik zur

Flucht in den Westen entschließt. Nur seine neue Geliebte, die Schwester seiner Verlobten, kann ihn durch ihr Vorsprechen bei der Staatssicherheit vor diesem fatalen Schritt bewahren. Gewürzt ist die Story mit einer kurzen Nacktszene, die der Darstellerin Doris Abeßer die Wahl zum „Filmliebling des Jahres 1961“ durch die Leser der Jugendzeitschrift „Neues Leben“ einbrachte.³⁸ Wie ein Kommentar im „Sonntag“ richtig hervorhob, geht es in Maetzigs Film vor allem „um neue Moralbegriffe in einer neuen Gesellschaft, um die Frage des Vertrauens der Menschen untereinander und darüber hinaus um das wachsende Vertrauensverhältnis zu ihrem Staat.“³⁹ Die westdeutsche Kritik reizte die unverhohlene Propagierung staatstreuen Verhaltens dagegen zu bissigen Kommentaren, zumal die Realität des Mauerbaus die naive Propaganda des Films ad absurdum führte: „Was den Film ‚Septemberliebe‘ zu einem besonderen Ärgernis macht, ist nicht nur die Unverfrorenheit seiner Story, die die Republikflucht des Dr. Hans Schramm als Jugendtorheit bagatellisieren möchte und, ohne sich groß bei Skrupeln aufzuhalten, den Verrat des Geliebten an die Polizei empfiehlt [...] Man weiß nicht, weshalb man diesen Film mehr verurteilen soll, wegen seines inhaltlichen Konformismus oder seines unsäglich schlechten Geschmacks.“⁴⁰

Formal gelungener ist sicherlich *Der geteilte Himmel* (1964, Regie: Konrad Wolf) nach dem Buch von Christa Wolf. Widersprüche im real existierenden Sozialismus werden in dem Spielfilm einem kritisch-realistischen Blick ausgesetzt. Doch kann Buch und Film der Vorwurf der Heuchelei nicht erspart bleiben, da sie das Klischee vom entfremdeten Westen bedienen, Sozialismus und Frieden, Kapitalismus und Krieg symbolisch gleichschalten und noch 1963/64 der Ost-Intelligenz die Möglichkeit einer freien Wahl zwischen DDR und Bundesrepublik suggerieren. Der sozialistischen Heldin Rita wird der zynische Chemiker Dr. Manfred Herrfurth gegenübergestellt, der, nachdem sein neu entwickeltes Verfahren, auf das er große Hoffnungen gesetzt hatte, im Betrieb ohne Begründung abgelehnt worden ist, verbittert nach Westberlin übersiedelt, womit er die gemeinsame Liebe verrät.⁴¹

Waren die in den „Chemiefilmen“ kolportierten Spionagegeschichten propagandistisch gefärbt und dienten vor allem dazu, von der Ineffizienz der volkseigenen Industrie abzulenken, so war der Kampf um die Köpfe für die DDR bittere Realität. Die wellenförmige Ausreisebewegung erreichte 1953 einen ersten Höhepunkt, um 1960/61 erneut anzuschwellen. Insbesondere aus der chemischen Industrie waren zahlreiche Abgänge zu verzeichnen, da sich viele ihre Pensionsberechtigung bei den IG Farben-Nachfolgern sicherten. Von 53 rückkehrenden Spezialisten aus der Sowjetunion nach Bitterfeld wurden beispielsweise 26 republikflüchtig. Die SED bemühte sich, mit Sonderplänen zur Förderung der Intelligenz, die Wochenendurlaube und Eigenheime verhiessen, mit einer zusätzlichen Altersversorgung sowie mit hoch dotierten Einzelverträgen gegenzusteuern. „Richtlinien über Maßnahmen gegen die Republikflucht und zur Werbung von

Fachkräften in Westdeutschland“ erteilten der DEFA 1953 den Auftrag zur filmischen Auswertung der „katastrophalen Zustände“ in der Bundesrepublik. Westdeutsche Physiker, Chemiker, Biologen, Agrarwissenschaftler, Ärzte, Ingenieure, Architekten und Künstler sollten für den Aufbau des Sozialismus gewonnen werden. Doch musste 1958 festgestellt werden, dass der Marxismus-Leninismus selbst unter der DDR-Intelligenz, insbesondere aus dem naturwissenschaftlichen Bereich, kaum Fuß fassen konnte.⁴² Walter Ulbricht versprach daher 1958 auf der Chemiekonferenz des ZK entscheidende materielle Verbesserungen, nicht ohne auf die abschreckende Kontinuität der bundesrepublikanischen Chemieindustrie zu verweisen: „In Anbetracht der großen Rolle der Intelligenz der chemischen Forschung und Produktion ist es sehr wichtig, daß die Werksleitungen, die Parteiorganisationen und die Gewerkschaftsleitungen gemeinsam für solche Arbeits- und Lebensbedingungen der Intelligenz sorgen, die ihr die ungehemmte Teilnahme an der schöpferischen Arbeit sichert. ... Sie als Chemiker wissen, ... daß im zweiten Weltkrieg die Machthaber der IG Farben zu den Hauptkriegstreibern Hitlers gehörten ... daß die Herren der IG Farben die Verantwortung tragen für den heimtückischen Mord an Tausenden und aber Tausenden Antifaschisten und Kriegsgefangenen, die in Auschwitz und in anderen Lagern vergast wurden. Das war das Werk der Großaktionäre, der Konzernführer der IG Farben, und heute treiben sie in Westdeutschland die Atomrüstung und die Vorbereitung des chemischen Krieges vorwärts.“⁴³

Unterhaltende Propaganda im Zeichen des Chemieprogramms

Beste Arbeitsbedingungen konnte man in den im direkten Umfeld des Chemieprogramms unter der Verantwortung des DEFA-Unterhaltungsfachmanns Günter Reisch entstandenen Musikfilmen besichtigen. Diese sollten, quasi als flankierende Maßnahme zur „Chemisierung“ der Gesellschaft, ein positives Bild der Chemie ins Bewusstsein der Bevölkerung bringen. Gedreht an Originalschauplätzen in den Leunawerken, bieten sie Möglichkeiten zur symbolischen Aneignung des Chemieprogramms durch die werktätige Bevölkerung mittels leichter Filmunterhaltung und passten sich somit in die offiziell propagierte Linie des „Bitterfelder Weges“ ein.

Beide Filme stellen turbulente Verwicklungen um die Familie Lehmann, deren Mitglieder fast durchweg mit der chemischen Industrie verbunden sind, ins Zentrum des Interesses. In *Maibowle* (1959) wird das Familienoberhaupt, Chemiemeister Wilhelm Lehmann, zum 65. Geburtstag mit dem Orden „Banner der Arbeit“ ausgezeichnet. Sagen zunächst die in der Republik verstreuten Söhne ihre Teilnahme an den Feierlichkeiten aus mehr oder minder vorgeschobenen Gründen ab, so treffen die Familienmitglieder letztendlich vollständig im Chemiewerk ein, um ihren Vater voller Stolz und Respekt für seine Lebensleistung beim

Aufbau der Chemieindustrie zu ehren. Das nahezu gleiche Ensemble macht sich in der Fortsetzung *Silvesterpunsch* von 1960 daran, die Jahresendfeiern des Chemiewerks vorzubereiten. Dabei konkurrieren die Brigaden von Wilhelms Söhnen Franz und Paul, wobei des einen Mannschaft aus Kultur-, die des anderen aus Sportfanatikern besteht. Die rivalisierenden Brigaden raufen sich schließlich zusammen und stellen für die Silvesterfeier eine bejubelte Eisrevue auf die Beine, bei deren Durchführung sich die unterschiedlich gelagerten Interessen vereinen lassen.



Bild 4: „Seiffert-Methode: Ausnutzen der Wartezeit“
(Szenenfoto *Silvesterpunsch*)

Reichs Filme plädieren für ein solidarisches Miteinander im Betrieb und präsentieren die chemische Industrie im besten Licht: überall blinken frisch lackierte Maschinen. Vor allem bieten sie aber eine Plattform für zahlreiche musikalische Darbietungen. So dürfen u. a. die sächsischen Gesangshumoristen „Die 4 Brummers“ eine witzige Ode an die Polymerisation zum Besten geben, während Publikumsliebbling Christel Bodenstein mit ihren Schlittschuhkünsten begeistert. Garant für den Erfolg an der Kinokasse waren auch die vielen kleinen, eingestreuten satirischen Wendungen, die sich über Missstände in der Industrie oder all zu hohle Parteiparolen lustig machten: So werden beispielsweise Turnübungen in den Produktionshallen als Seiffert-Methode zur Ausnützung der Wartezeit gerechtfertigt, die gute Qualität einer PVC-Charge auf ihren Status als Exportware zurückgeführt und die neue Erdölleitung „Freundschaft“ einer neuen Bestimmung als Wodka-Pipeline zugeführt.

Ethik von Wissenschaft und Arbeit

In den 1970er Jahren war von der unbeschwerten Euphorie für die chemische Industrie nichts mehr zu spüren, wohl auch, weil sich die ambitionierten Pläne der Staats- und Parteiführung bald als Makulatur erwiesen, das Festhalten an kohlebasierter Chemie und ein veralteter Maschinenpark aber katastrophale ökologische Folgen zeitigten. Stattdessen kamen nun ethische Fragen der Wissen-

schaft in den Fokus der filmischen Bearbeitung. Allerdings hatte sich die DEFA bereits in den 1950er Jahren in einem historischen Stoff mit einer derartigen Thematik auseinandergesetzt. In *Robert Mayer - Der Arzt aus Heilbronn*, 1955 unter der Regie von Helmut Spieß entstanden, kämpft der Entdecker des Energieerhaltungsgesetzes auch gegen den Widerstand des berühmten Chemikers Justus Liebig um Anerkennung, landet aber schließlich in der Irrenanstalt.⁴⁴

Maetzigs Film *Januskopf* brachte 1972 einen Armin Müller-Stahl auf die Leinwand, der als Staatssekretär unermüdlich versucht, den renommierten Biochemiker Professor Hülsenbeck für ein humangenetisches Forschungsprojekt der sozialistischen Staaten zu gewinnen. Dieser weigert sich zunächst aufgrund seiner in Nazi-Deutschland und den USA mit dem Missbrauch seiner Wissenschaft gemachten Erfahrungen, sagt aber letztendlich doch zu, da er das grundsätzlich andere Verhältnis der sozialistischen Gesellschaft zur Wissenschaft erkennt. Dieser explizit theoretisierende Film stellt den Zuschauer auf eine harte Probe, da er kaum Schauwerte bietet; er konnte auch die Filmkritik der DDR nicht überzeugen: „Marx' Alternative ‚Barbarei oder Sozialismus‘ für die Zukunft der Menschheit wird durch die beängstigenden und hoffnungsvollen Perspektiven dieser Wissenschaft alarmierend bestätigt. Was aber macht die Auseinandersetzungen vor diesem Hintergrund so zähflüssig? ... Der Zuschauer erträgt nämlich die noch folgenden Debatten nur mit Mühe, weil auch er sich des vorprogrammierten Ausgangs gewiß ist und auf dem Wege dorthin keine neuen gedanklichen oder charakterlichen Entdeckungen mehr machen kann.“⁴⁵



Bild 5: Tristesse in Bitterfeld
(Szenenfoto *Bankett für Achilles*)

Wesentlich erfolgreicher dürfte der Film *Bankett für Achilles* (1975) mit Erwin Geschonneck in der Hauptrolle gewesen sein: Darin wurden die durch die chemische Industrie verursachten Umweltschäden relativ offen angeprangert. Der in Bitterfeld gedrehte Film präsentiert verwüstete Landschaften, marode Anlagen und abgearbeitete Menschen.

Gezeigt wird der letzte Arbeitstag des Chemiemeisters Karl Achilles, der nach 35jähriger Betriebszugehörigkeit seinen Arbeitsplatz für den jungen Hochschulchemiker Baahre räumen muss. Parteifunktionäre ergehen sich in den üblichen Lobhudeleien, doch Achilles zerstört voller Wut das Blumenbeet, das er der ver-

unstalteten Haldenlandschaft abgetrotzt hatte. Zu viel Defätismus entsprach jedoch keineswegs den staatlichen Ansprüchen an den DEFA-Film: Nachdem er durch die Feierlichkeiten zu seiner Verabschiedung besänftigt wurde, richtet der Chemiemeister seinen Garten wieder her und wird das Projekt der Züchtung besonders widerstandsfähiger Pflanzen weiter verfolgen.

Wissenschaftler, Wissenschaftlerinnen und Labore

Die durch harte, ausdauernde Arbeit zu erreichende Verheißung einer besseren Zukunft war ein Leitmotiv der staatlichen Propaganda in der DDR. Spiegelt sich dieses Arbeitsethos auch in der Darstellung der Wissenschaftlerfiguren aus den vorgestellten Filmen? Zunächst bleibt festzuhalten, dass in DEFA-Filmen die Arbeitswelt im Gegensatz zum populären westlichen Mainstream an prominenter Stelle thematisiert und ganz selbstverständlich in Szene gesetzt wurde. Daraus ergaben sich Chancen für eine intensive, filmische Auseinandersetzung mit dem Alltagsleben.⁴⁶ Schließlich kann der Arbeitsplatz in der DDR als „die wichtigste gesellschaftliche Szene, der Ort, an dem der Reichtum produziert, der Einzelne an das Soziale gebunden und mithin der gesellschaftliche Sinn fabriziert wird“, gelten.⁴⁷

Beharrliche, zuweilen verbissene Arbeit kennzeichnet auch den Wissenschaftler im Hollywood-Film. Doch gleiten die Protagonisten dort unter intensivem Forschen oft in den Wahnsinn ab. Die Figur des „Mad Scientist“ bildet einen persistenten Topos, der sich auf mittelalterliche Alchemie-Metaphern zurückführen lässt, die durch Goethes Faust modifiziert wurden und das Streben nach materiellen Gütern und Unsterblichkeit versinnbildlichten. Der im Konflikt zwischen Wissenschaft und Religion stehende Alchemist mit seinem Drang nach Entzauberung der Welt ist der Wissenschaftler schlechthin.⁴⁸ Der „Mad Scientist“ verweist auf die generelle Ambivalenz des Wissenschaftlers in Literatur und Film, sein inflationäres Auftreten ist Ausdruck einer dauerhaften, antirationalistischen Wissenschaftskritik.⁴⁹ Das Aufkommen der Gentechnologie hat zur erneuten Restauration und Verfestigung der Bilder verrückter Wissenschaftler geführt, die durch blasphemische Eingriffe in die Natur die göttliche Schöpfung manipulieren.⁵⁰

Nach Weingart ist der typische Spielfilm-Wissenschaftler ein weißer Mann mittleren Alters von unauffälligem Äußeren. Wir erfahren generell wenig über sein Privatleben, lediglich, dass er in einem Drittel der Fälle Single ist. Gerne wird er als etwas weltfremd, naiv und manipulierbar dargestellt. Insbesondere Chemiker, Mediziner, Psychologen oder Physiker sind überdurchschnittlich oft ambivalente Figuren, die sich korrumpieren lassen oder die Bereitschaft zur Verletzung ethischer Prinzipien zeigen. Dies kann als Ausdruck einer allgemeinen Skepsis vor Interventionen in die Natur gedeutet werden. Insgesamt vertraut die

Gesellschaft eher der Wissenschaft als Institution, nicht aber den Wissenschaftlern.⁵¹

Die Chemiker der DEFA-Spielfilme entsprechen nur teilweise dem geschilderten Muster, allerdings herrscht auch hier die Ambivalenz vor. Generell werden sie als rastlose Forscher dargestellt, die ganz in ihrer Arbeit aufgehen. Doch finden sich unter ihnen auch selbstgerechte Mandarine (Justus Liebig in *Robert Mayer – Der Arzt aus Heilbronn*) sowie Saboteure (Neumann in *Der Fall Dr. Wagner*) und skrupellose Schieber (Dr. Markus in *Treffpunkt Aimée*). Gefährlich wird es auch, wenn sich die Chemiker arglos wichtige Forschungsergebnisse stehlen lassen, wie der Laborleiter in *Die Premiere fällt aus*, oder sich als weitgehend willige Sklaven des Kapitals erweisen, wie die Konzern-Wissenschaftler aus *Der Tod hat ein Gesicht*. Ambivalente Charaktere stellen auch Dr. Scholz (*Der Rat der Götter*) und Dr. Schramm (*Septemberliebe*) dar. Durch die ihnen eigene Entwicklungsfähigkeit werden sie jedoch zu positiven Identifikationsfiguren, die sich zum Mitleiden anbieten. Während sich der eine letztendlich mutig gegen den IG-Farben-Konzern stellt, weil er dessen Machenschaften nicht mehr mittragen kann, fasst der andere schließlich Vertrauen in seinen Staat. Dass Schramm einen guten Kern haben muss, hatte der aufmerksame Zuschauer schon vorher bemerkt. Schließlich kann der stolze Besitzer einer Erstausgabe von Brecht kein schlechter Mensch sein. Ein DEFA-Spezifikum ist das Vorhandensein lupenreiner Sympathieträger unter den Chemikern: Dr. Alland (*Chemie und Liebe*) verkörpert den selbst bestimmten Wissenschaftler, der sich mutig der Logik des Kapitals entzieht, um sich seinen Forschungen zu widmen. Franz Lehmann (*Maibowle, Silvesterpunsch*) und Chemieingenieur Baahre (*Bankett für Achilles*) sind positive Identifikationsfiguren, die sich zwar als etwas leichtfüßig bzw. ungestüm erweisen, wenn sie selbst im Labor nicht vom Musizieren lassen können bzw. die notwendigen Sicherheitsbestimmungen im Werk nicht einhalten, denen man aber gerne ihre kleinen Schwächen vergibt. Prof. Hülsenbeck (*Januskopf*) steht schließlich für den prinzipienfesten Wissenschaftler mit hohen ethischen Maßstäben, der sich aufgrund seiner humanistischen Überzeugungen fast zwangsläufig für die DDR entscheiden muss. Den Chemiker als inneren Feind hingegen verkörpert Dr. Herrfurth aus *Der geteilte Himmel*. Aufgrund seiner bürgerlichen Herkunft Klassenfeind qua Geburt, folgt er seinem übersteigerten Egoismus und Ehrgeiz und verrät damit seine Liebe, was seinen defizitären Charakter offen zu Tage treten lässt. Herrfurths Abwanderung kann schließlich als symbolische Stärkung des Sozialismus gewertet werden. Insgesamt erweisen sich die DEFA-Chemiker weniger als Individualisten oder Outsider, sondern meist als ambivalente Figuren die (noch) keine gefestigten sozialistischen Persönlichkeiten sind.

Klassischer Ort der chemischen Forschung ist das Labor. Im Hollywood-Film kommt es oft als geheimer Raum im Keller des Privathauses des Wissenschaft-

lers vor. Dies liegt daran, dass sich die betreffenden Chemiker von ihren Peers separieren und ihre Forschungen außerhalb der offiziellen Institutionen durchführen.

Bild 6:

Dr. Scholz im Labor
(Szenenfoto *Der Rat der Götter*)



Etwa 40 Prozent der Chemiker aus dem Weingartschen Sample entsprechen diesem Typus des einsamen Wissenschaftlers.⁵² Für die DEFA-Chemiker trifft das weniger zu: Zwar forschen auch Schramm und Herrfurth in Heimlaboren, allerdings nicht im Keller, sondern in Dachstuben. Alland mietet nach seinem Ausstieg aus der Industrieforschung eine Garage für private Forschungen an. Doch werden diese Bilder des Einzelkämpfertums durch Darstellungen kollektiver Forschung im Industrielabor ergänzt, die in so gut wie allen Filmen präsent sind. Im Allgemeinen werden Forschungsprozesse im Wissenschaftsspielfilm kaum gezeigt, die tatsächliche wissenschaftliche Arbeit scheint nur interessant zu sein, wenn sie Norm verletzend ist. Dies ist in den DEFA-Chemiefilmen nicht unbedingt der Fall. Zwar tauchen in *Januskopf* abschreckende Bilder von Tierexperimenten auf, doch dominieren ansonsten Bilder alltäglicher Laborarbeit. Die dadurch erzielten Forschungsergebnisse sind weniger Ausfluss von Genialität oder Zufall als vielmehr Produkte fleißiger Arbeit. Bei der bildlichen Repräsentation dieser wissenschaftlichen Arbeit schaffen die DEFA-Filme jedoch keine genuin neuen Bilder, sondern greifen auf längst eingeführte Ikonen, wie den Blick in die Retorte oder ins Mikroskop, zurück. Diese Bilder weisen eine Jahrhunderte überdauernde Stabilität auf und sind mittlerweile zu ikonographischen Repräsentationen für Wissenschaft im Allgemeinen geworden.⁵³

In über 80 Prozent der Hollywood-Filme sind die auftretenden Wissenschaftler männlichen Geschlechts. Tauchen Frauen als Wissenschaftlerinnen auf, dann sind sie meist jünger und attraktiver als ihre männlichen Pendanten und stehen auf einer niedrigeren Karrierestufe. Diese Tendenz wird vehement beklagt, da sie einer Verfestigung männlicher Bilder von Wissenschaft Vorschub leisten kann.⁵⁴ Dabei zeichnen die Spielfilme mit dieser Gewichtung leider ein nicht ganz unrealistisches Bild des Wissenschaftsbetriebs. Dagegen wurde dem DEFA-Film

verschiedentlich ein besonderes Faible für starke Frauenfiguren nachgesagt. Demnach wurden Frauendarstellungen häufig mit überindividuellen Prozessen gesellschaftlicher Modernisierung verknüpft.⁵⁵ Allerdings finden sich in den hier präsentierten Chemie-Filmen keine Wissenschaftlerinnen. Frauen füllen auch hier ausschließlich unterstützende Funktionen aus, sind zierendes Beiwerk und beeindrucken häufiger durch Sex-Appeal als durch intellektuelle Fähigkeiten. Es sei aber bemerkt, dass in *Chemie und Liebe* die umtriebige Assistentin Martina – allerdings aus Liebe zu ihrem Chef – die letztlich zum Erfolg führenden Versuche vorantreibt. In *Maibowle* überlegt Marion, ob sie lieber Schauspiel oder doch Chemie studieren soll. Auch treten in den das Chemieprogramm begleitenden Unterhaltungsfilmen ganz selbstverständlich Maschinistinnen und Gabelstapler-Fahrerinnen auf. Damit wurden Bilder weiblicher Emanzipation verbreitet, die man in zeitgleichen West-Produktionen so nicht sehen konnte. Insgesamt zielte die Bildpropaganda der DDR auf eine Negierung der auch im real existierenden Sozialismus vorhandenen Geschlechterdifferenz ab.



Bild 7: Assistentin Martina forscht
(Szenenfoto *Chemie und Liebe*)

Ikone sozialistischer Emanzipation waren zu erzeugen, um die symbolische Abgrenzung zum Westen, wo das Heimchen am Herd vorherrschte, zu unterstreichen. Die hier untersuchten Chemie-Filme mögen in dieser Hinsicht nicht repräsentativ für die allgemeine Bildproduktion sein, da die Behandlung des Themas Chemie bereits in der Mitte der 1970er Jahre abbricht.

Jedoch gelang die filmische Repräsentation von Emanzipationsprozessen im Untersuchungszeitraum mit einem Wissenschaftsfilm, der eine Physikerin zur Heldin hatte. In *Liebeserklärung an G.T.*, 1971 von Horst Seemann inszeniert, zweifelt Gisa Tonus, ob sie sich für die Übernahme eines großen Forschungsprojektes oder ein Kind entschließen soll. In der DDR hat sie aber offensichtlich die Möglichkeit, persönliches Glück und berufliche Erfüllung in Einklang zu bringen. Gisa entscheidet sich schließlich für die Kombination von Familie und Forschungsarbeit.

Fazit: Utopien – Dystopien

Das 1958 verkündete Chemieprogramm der DDR war utopisch, da zu keinem Zeitpunkt die Aussicht auf seine Realisierung bestand. Filmisch begleitet wurde es von Bildern der Wissenschaft, die zwar keine genuin sozialistischen Neuschöpfungen darstellten, jedoch ausreichend positive Identifikationsangebote machten, um die chemische Industrie zu popularisieren. Die überwiegend positiven Darstellungen reflektierten die generelle Wissenschaftsgläubigkeit des Sozialismus. Die sozialistische Gesellschaft war auch mit naturwissenschaftlichen Mitteln zu verwirklichen. Doch wurden die dargestellten Chemiker damit nicht automatisch zu „Baumeistern der neuen Gesellschaft“. Dazu waren die angebotenen Charakterzeichnungen zu ambivalent. Wissenschaftler waren wichtig für die DDR und wurden umworben. Die verbliebenen Reste von Bürgerlichkeit in der Intelligenz sorgten aber insbesondere in den 1950er und 1960er Jahren für Misstrauen, und dieser Umstand schlug sich auch in den Chemiefilmen nieder.

Im Allgemeinen werden Wissenschaften mit großem Veränderungspotential für die natürliche Umwelt, wie die Chemie, von der Laienöffentlichkeit sehr kritisch bewertet. Im DEFA-Spielfilm tauchten mit der chemischen Wissenschaft verbundene Dystopien, wie der Mythos von der Erschaffung künstlichen Lebens, die Angst vor einer außer Kontrolle geratenen Wissenschaft und die Bedrohung ethischer Werte nur auf, wenn sie sich auf den kapitalistischen Widerpart oder die faschistische Vergangenheit bezogen. Auch wenn Gesellschaftskritik in homöopathischen Dosen und Hinweise auf Umweltschäden insbesondere seit den 1970er Jahren möglich wurden, blieb der Film doch stets auch Herrschafts- und Repräsentationsmittel der SED, die es verstand, dieses potente Massenmedium zur Unterhaltung und Erziehung der Bevölkerung in ihre Agitations- und Propagandaarbeit einzubinden.⁵⁶ All zu explizite Kritik und Offenheit war dabei nicht erwünscht, wie Kulturminister Klaus Gysi 1967 anlässlich der Eröffnung der VI. Deutschen Kunstausstellung in Dresden klarstellte: „Die weitere Entwicklung sozialistischer Beziehungen zwischen den Menschen in allen Bereichen des Lebens erfordert die ganze Kraft der Kunst und Kultur. Diese schöpferische, konstruktive Aufgabe im Aufbau der neuen Gesellschaft ist nicht zu lösen mit alten Schemata und Dogmen, in denen der einzelne der Gesellschaft grundsätzlich gegenübergestellt wird, und auch nicht dadurch, dass man die Gesellschaft mit der bloßen Aufdeckung von Missständen, Schwächen oder noch ungelösten Widersprüchen zur Veränderung ‚provizieren‘ will. Sie ist nicht zu lösen mit vagen kleinbürgerlichen Vorstellungen von Demokratie, die unvereinbar sind mit der konkreten Entwicklung einer neuen, niemals zuvor erreichbaren Stufe unserer sozialistischen Demokratie.“⁵⁷

Trotz dieser Beschränkungen der künstlerischen Freiheit gelang es der DDR-Filmindustrie, zu eigenständigen Formen des sozialistischen Films zu finden, die

das Alltags- und Arbeitsleben ins Zentrum der Darstellung rückten. Ob die DEFA damit ein dezidiertes Gegenprogramm zu Hollywood etablieren konnte, bleibt aber fraglich. Hinsichtlich der hier untersuchten Chemie-Filme bleibt jedenfalls festzuhalten, dass die größten Unterschiede zur Darstellung von Wissenschaftlern in westlichen Produktionen durch den Verzicht auf die Herstellung von Horrorfilmen zustande gekommen sein dürften. DEFA-Filme wurden in Ost und West kontrovers diskutiert, zuweilen verboten, und selbst in Hollywood schon früh anerkennend rezipiert.⁵⁸ Die intensive Analyse der Medienwirkungen bleibt aber ein Desiderat der Forschung. Hierzu mögen Untersuchungen zu Leserbriefen oder Zuschauerzahlen Ansätze liefern. Was das Betrachten der in Rede stehenden Filme aber beim Zuschauer letztlich tatsächlich auslöst, bleibt im Dunkeln, wie auch Weingart feststellen muss: „Although we have little doubt that movies and TV are exceptionally powerful media, we know next to nothing about their actual impact on the people’s opinions and attitudes toward science.“⁵⁹

Anmerkungen

- 1 Fraunholz, U.: Mobilisierung der „Produktivkraft Wissenschaft“? Die Hochschulen und das Chemieprogramm der DDR in den 1950er und 1960er Jahren. In: Dresdener Beiträge zur Geschichte der Technikwissenschaften 28 (2003), S. 33–70.
- 2 Talkenberger, H.: Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde. In: Zeitschrift für Historische Forschung 21 (1994), S. 289–313.
- 3 Panofsky, E.: Ikonographie und Ikonologie. In: Kaemmerling, E. (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd 1, Köln 1979, S. 207–225.
- 4 Ginzburg, C.: Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition. In: Ders. (Hrsg.): Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983, S. 115–172.
- 5 Eckel, J.: Wissenschaftsgeschichte. In: Historisches Forum 9/2006: Querschnittsberichte vom Historikertag 2006, hrsg. v. H-Soz-u-Kult und Karsten Borgmann, S. 15–23; http://edoc.hu-berlin.de/e_histfor/9/PDF/HistFor_9-2006.pdf (gesehen am 19. Dezember 2006)
- 6 Heßler, M. (Hrsg.): Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit, München 2006.
- 7 Verdicchio, D.: „Cruising the Body“. In: Hård, M.; Lösch, A.; Verdicchio, D. (Hrsg.): Transforming Spaces. The Topological Turn in Technology Studies, Online publication of the international conference, Darmstadt 2003; www.ifs.tu-darmstadt.de/fileadmin/gradkoll/Publikationen/space-folder/pdf/Verdicchio.pdf (gesehen am 17. Dezember 2006).
- 8 Hagener, M.; Schmidt, J. N.; Wedel, M. (Hrsg.): Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne, Berlin 2004; zur Bedeutung audiovisueller Medien für die Zeitgeschichte: Lindenberger, Th.: Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Her-

-
- ausforderung durch die audiovisuellen Medien. In: Zeithistorische Forschungen 1 (2004), S. 72–85.
- 9 Baudrillard, J.: Der symbolische Tausch und der Tod, München 1991, S. 98–100.
 - 10 Zahlmann, S.: Vom Wir zum Ich. Körper und Konfliktkultur im Spielfilm der DDR seit den 1960er Jahren. In: Wischermann, C.; Haas, St. (Hrsg.): Körper mit Geschichte. Der menschliche Körper als Ort der Selbst- und Weltdeutung, Stuttgart 2000, S. 309–336, hier: S. 317.
 - 11 Luhmann, N.: Die Realität der Massenmedien, Opladen 1996, S. 108.
 - 12 Kracauer, S.: Theorie des Films – Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M. 1960.
 - 13 Wilharm, I.: Tabubrüche in Ost und West – Filme der 60er Jahre in der Bundesrepublik und der DDR. In: Lammers, K. C.; Schildt, A.; Siegfried, D. (Hrsg.): Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften. Hamburg 2000, S. 734–751, hier: S. 734.
 - 14 Weingart, P.; Muhl, C.; Pansegrau, P.: Of power maniacs and unethical genius: science and scientists in fiction film. In: Public Understanding of Science 12 (2003), S. 279–287; Weingart, P.: Von Menschenzüchtern, Weltbeherrschern und skrupellosen Genies – Das Bild der Wissenschaft im Spielfilm. In: Iglhaut, S.; Spring, Th. (Hrsg.): Science and Fiction. Zwischen Nanowelt und globaler Kultur, Berlin 2003, S. 218–232; Weingart, P.: Chemists and their Craft in Fiction Film. In: Hyle. International Journal for the Philosophy of Chemistry 12 (2006), S. 31–44.
 - 15 Wolle, S.: Chemie gibt Brot, Wohlstand und Schönheit: Das Chemieprogramm der DDR – ein mißglückter Laborversuch. In: Rommerskirchen, E. (Hrsg.): Künstliche Versuchung. Nylon – Perlon – Dederon, Köln 1999, S. 114–131, hier: S. 128f.
 - 16 Schittly, D.: DDR-Alltag im Film. Verbotene und zensierte Spielfilme der DEFA. In: Aus Politik und Zeitgeschichte B 17/2002, S. 23–29; Schittly, D.: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen, Berlin 2002.
 - 17 Seeßlen, G.: Die Sehnsucht nach dem wirklichen Leben. Oder: DEFA-Filme vom Westen aus gesehen. In: Film Spiegel 5 (2006), Nr. 4, S. 26–27.
 - 18 <http://www.defa-stiftung.de> (gesehen am 18. Dezember 2006) Es wurde in den Feldern „Titel“ und „Kurzbeschreibung“ der Suchmaske eine Suche nach den Stichworten „Chemie“, „Chemiker“, „Chem*“, „Wissenschaft“, „Wissenschaftler“, „Wissens*“ durchgeführt.
 - 19 Wolle: Chemie, S. 128f.
 - 20 Weingart, P.: Chemists and their Craft in Fiction Film. In: Hyle. International Journal for the Philosophy of Chemistry 12 (2006), S. 31–44.
 - 21 Ebd.
 - 22 Maetzig, K.: Filmarbeit. Gespräche, Reden, Schriften, hg. v. Günther Agde, Berlin 1987; Auferstehung des Kaninchens, Kurt Maetzig im Gespräch mit Rolf Richter. In: Film und Fernsehen (1990), Nr. 5; Kersten, H.: Filmaktivist. Kurt Maetzig zum 90. Geburtstag. In: Freitag vom 26. Januar 2001, <http://www.freitag.de/2001/05/01051503.htm> (gesehen am 20. Oktober 2006).
 - 23 Bock, H.-M.: Die DEFA-Story. In: Nowell-Smith, G. (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart 1998, S. 582–591; Holzweißig, G.: Zensur ohne Zensor. Die SED-Informationsdiktatur, Bonn 1997; Schenk, R. (Hrsg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992, Berlin 1994.
 - 24 Prokop, S.: Übergang zum Sozialismus in der DDR. Entwicklungslinien und Probleme der Geschichte der DDR in der Endphase der Übergangsperiode vom Kapitalismus zum Sozialismus und beim umfassenden sozialistischen Aufbau (1958–1963), Berlin 1986, S. 319f.

-
- 25 Hager, K.: Die Kunst ist immer Waffe im Klassenkampf. In: Bericht des Politbüros an die 11. Tagung des ZK der SED, Berlin 1966; Agde, G. (Hrsg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, 2. Aufl., Berlin 2000.
 - 26 Schittly: DDR-Alltag, S. 23–29.
 - 27 Kannapin, D.: Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich, Berlin 2005.
 - 28 Zitiert nach Wippermann, W.: Zur Analyse des Faschismus. Die sozialistischen und kommunistischen Faschismustheorien 1921–1945, Frankfurt a. M. u. a. 1981, S. 86.
 - 29 Wilharm, I.: Die verdeckten Spuren des Kalten Krieges im Deutschen Unterhaltungsfilm. In: Magazin des Deutschen Historischen Museums 2 (1992), Nr. 5: Der Kalte Krieg der Unterhaltung, <http://www.dhm.de/magazine/heft5/> (gesehen am 10. Oktober 2006).
 - 30 <http://www.filmposter-archiv.de/> (gesehen am 17. Dezember 2006)
 - 31 Progress Filmillustrierte 109/1961: Der Tod hat ein Gesicht, S. 1.
 - 32 Bock: DEFA-Story, S. 582–591.
 - 33 Pelzer-Reith, B.; Reith, R.: Fett aus Kohle? Die Speisefettsynthese in Deutschland 1933–1945. In: Technikgeschichte 69 (2002), Nr. 3, S. 173–205.
 - 34 <http://www.zyklon-b.info/produkt.htm> (gesehen am 18. Dezember 2006).
 - 35 Progress Filmillustrierte 66/1954: Der Fall Dr. Wagner, S. 5.
 - 36 Progress Filmillustrierte 81/1956: Treffpunkt Aimée.
 - 37 <http://www.filmposter-archiv.de/> (gesehen am 17. Dezember 2006).
 - 38 Die Szene wird fälschlicherweise zuweilen als erste Nacktszene der DEFA-Geschichte bezeichnet. Dabei findet sich bereits in „Chemie und Liebe“ von 1948 die kurze Darstellung einer nackten Frau.
 - 39 Salow, F.: Septemberliebe. In: Sonntag, 5. 3. 1961.
 - 40 Gregor, U.: Septemberliebe. In: Frankfurter Rundschau, 8. 9. 1961.
 - 41 Finke, K.: Entscheidung für die „Heimat des Neuen“. Das Beispiel Der geteilte Himmel. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Heimat in DDR-Medien, Bonn 1998, S. 26–37.
 - 42 Maßnahmen zur Förderung der Intelligenz (22. Januar 1952), SAPMO-BArch DY 30/IV/2/2, 188; Richtlinien über Maßnahmen gegen Republikflucht (7. Januar 1953), SAPMO-BArch DY 30/J IV 2/2, 256; Bericht des Staatssekretärs für das Hoch- und Fachschulwesen an den Ministerrat der Deutschen Demokratischen Republik, 1958 (streng vertraulich), BArch DR 3, 1. Schicht, 158.
 - 43 Ulbricht, W.: Chemie gibt Brot, Wohlstand und Schönheit. Aus dem Referat auf der Chemiekonferenz des ZK der SED und der Staatlichen Plankommission in Leuna, 3. und 4. November 1958. In: Ders.: Zur sozialistischen Entwicklung der Volkswirtschaft seit 1945, Berlin 1960, S. 714–784.
 - 44 Progress Filmillustrierte 94/1955: Robert Mayer – Der Arzt aus Heilbronn.
 - 45 Ahrens, P.: Januskopf. In: Die Weltbühne vom 10. Oktober 1972.
 - 46 Feinstein, J.: The Triumph of the Ordinary, Depictions of Daily Life in the East German Cinema, Chapel Hill, London 2002.
 - 47 Hermes, M.: Der Sinn liegt auf dem Fließband. In: die tageszeitung vom 2. September 2004, S. 15.
 - 48 Schummer, J.: Historical Roots of the “Mad Scientist”: Chemists in 19th-century Literature. In: Ambix 53 (2006), S. 99–127.
 - 49 Haynes, R. D.: From alchemy to artificial intelligence: stereotypes of the scientist in Western literature. In: Public Understanding of Science 12 (2003), S. 243–253.
 - 50 Seeblen, G.: Mad Scientist. Repräsentation des Wissenschaftlers im Film. In: Gegenworte. Zeitschrift für den Disput über Wissen, 1999, Nr. 3, S. 44–48.

-
- 51 Weingart: Von Menschenzüchtern, Weltbeherrschern und skrupellosen Genies, S. 218–232.
- 52 Weingart: Chemists and their Craft in Fiction Film, S. 31–44.
- 53 Schramm, M.: Riesenschweine und Retorten : Bilder der Biotechnologie in deutschen Zeitschriften 1980–2000. In: NTM. Internationale Zeitschrift für Geschichte und Ethik der Naturwissenschaften, Technik und Medizin 13 (2005), Nr. 4, S. 201–215.
- 54 Flicker, E.: Between brains and breasts – women scientists in fiction film: on the marginalization and sexualization of scientific competence. In: Public Understanding of Science 12 (2003), S. 307–318.
- 55 Zahlmann: Vom Wir zum Ich, S. 325.
- 56 Finke, K.: Figuren der Ganzheit. Heroismus im totalitären Mythos und seine Nachbildungen im DEFA-Film. In: Ders. (Hrsg.): Politik und Mythos. Partei und Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film, Oldenburg 2002, S. 13–68.
- 57 Gysi, K.: Die Kunst wird sein allen das Gemäße. In: Der Weg zur Durchführung der Beschlüsse des VII. Parteitages der SED auf dem Gebiet der Wirtschaft, Wissenschaft und Technik. Seminar des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands und des Ministerrates der Deutschen Demokratischen Republik für leitende Kader der Partei, des Staates und der Wirtschaft zur Durchführung der Beschlüsse des VII. Parteitages der SED und der 2. Tagung des ZK der SED, 25. bis 29. September 1967 in Berlin, Berlin 1967, S. 90–94, hier: S. 91.
- 58 Larsen, E.: The Emergence of a New Film Industry. In: Hollywood Quarterly 3 (1948), Nr. 4, S. 387–394.
- 59 Weingart: Chemists and their Craft in Fiction Film, S. 32.

Anschrift des Verfassers

Dr. Uwe Fraunholz
Technische Universität Dresden
Institut für Geschichte
Lehrstuhl für Technikgeschichte
D–01062 Dresden