

Einleitung

Mit einem »Katalog der Auftragsfilmproduktion 1971 und 1972« und einer darin breit angelegten Offerte an Industrie-, Werbe-, Informations-, Instruktions- und Lehrfilmen empfahl sich das DEFA-Studio für Kurzfilme Potsdam-Babelsberg »erstmals«, wie es explizit hieß, einer größeren Öffentlichkeit in der DDR und konnte auf diese Weise eine informative wie reich mit unterschiedlichen Themen besetzte Palette von Titeln in werbewirksamer Form präsentieren. Das Besondere dieser kleinen Dokumentation: Erstmals wurde sich öffentlich und in gedruckter Form zu einer Gruppe von Filmemachern bekannt, die ansonsten kaum – oder besser: überhaupt nicht – im Fokus des in der DDR üblichen filmwissenschaftlichen Diskurses stand. Weiter brach die Publikation ein in DDR-Fachkreisen fast unumstößlich herrschendes Tabu, denn im Vorwort fiel scheinbar am Rande die Bemerkung, »der Katalog enthält auch die Titel aller von lizenzierten freischaffenden Herstellern produzierten Filme«. ¹ Diese »Produzenten«, die in der erwähnten Broschüre erstaunlicherweise auch als solche bezeichnet wurden, führten im damaligen Osten Deutschlands offiziell eher ein Schattendasein, wenngleich sie ihre Existenzberechtigung mitnichten durch Worte und Phrasen belegen mussten. In dem über 20-jährigen Bestehen des »ersten Arbeiter- und Bauernstaates auf deutschem Boden« hatten sie ihre Leistungsfähigkeit mehr als hundertfach bewiesen, und mehr noch – durch die Schaffung eigener kleiner wie effizienter Unternehmensstrukturen und die Hervorbringung nicht zuletzt von wirkungsvollen Auftragsfilmen für hochgradig exportorientierte Wirtschaftsbereiche zur »Stärkung des Sozialismus« beigetragen.

Allerdings markiert der Katalog auch eine andere Zäsur, wenn er davon berichtet, dass »diese Produzenten seit 1971 der Kooperationsgemeinschaft DEFA angeschlossen« seien. Vorangegangen war eine wechsel- und widerspruchsvolle Entwicklung, die in jenem Jahr beileibe noch nicht abgeschlossen war. Mit der Schaffung nicht nur eines in sich redundanten Wortungetüms, sondern eines bürokratischen Konstruktums per se wollten die Verantwortlichen der Polit- und Filmbranche in der DDR endlich einen Schlussstrich unter einen Jahre und Jahrzehnte schwelenden Konflikt zwischen Wollen und Können ziehen: dem Wunsche nämlich, diesen mehr oder weniger im Verborgenen werkenden »kleinen Krautern« endlich den Garaus zu machen und der Unfähigkeit, auf dieses für Wirtschaft und Gesellschaft nicht geringe Potenzial an kreativen und effektiven Kapazitäten letztlich verzichten zu können. Es schien nun, als hätte die DEFA ihre gewaltigen Schwingen ausgebreitet, um unter sich – gleichsam im Schatten ihrer Flügel – endgültig die vielen kleinen, nur geduldeten Produzenten, die sich als ihre eigenen Konkurrenten gemausert hatten, zu bedecken, sie unter ihre Fittiche zu nehmen,

ohne sie ganz zu erdrücken. Es blieb schließlich auch nach 1971 eine Konstellation bestehen, die im RGW- bzw. COMECON-Bereich wohl weitestgehend singulär war: nämlich eine private, selbständige Filmproduktion auf professioneller Basis mit öffentlicher wie kommerzieller Nutznießung.

Im Aussprechen einer unter Eingeweihten längst bekannten Wahrheit und dem Vollzug des offensichtlich lange und quälend ausgehandelten Kompromisses »DEFA-Kooperationsgemeinschaft« offenbarte sich zugleich das Unvermögen staatlicher Behörden, die wie selbstverständlich schon immer existierende Gilde von Anbietern und Dienstleistern – um mit heutigen Worten zu sprechen – im Filmgeschäft der DDR (und früher) begrifflich und juristisch zu fassen. Der Ausdruck »freischaffende Filmhersteller«, der zu jener Zeit im Sprachgebrauch wechselnd mit »freiberufliche Filmhersteller« benutzt wurde, deutet dabei offensichtlich den für alle seinerzeit gleichermaßen akzeptablen kleinsten Nenner an. Die Vertreter der bewussten Produzentengruppe liefen spätestens von 1952 an, wie alle anderen filmproduzierenden Gruppen auch, offiziell unter dem Begriff »Filmhersteller«, wurden aber hinsichtlich ihrer juristischen Stellung als »natürliche Personen«² und später als »Einzelpersonen«³ spezifiziert.

Die Ausdrücke »private Filmproduzenten« oder »private Filmhersteller« – im Anklang an die in der DDR existierende und offiziell verpönte sogenannte Privatwirtschaft mit ihrem Privateigentum im krassen Gegensatz zum gesellschaftlichen Eigentum stehend⁴ – kamen vor allem in den fünfziger und den frühen sechziger Jahren im kontextuellen Umfeld zur Anwendung, später schien man sich auf die unverfänglicheren und weniger ideologisch belasteten Attribute »freischaffend« oder auch »freiberuflich« geeinigt zu haben. Letzteres war seit spätestens 1971 juristisch sanktioniert.⁵ Im Verein mit »Filmhersteller« suchte diese Sprachregelung verschämt jegliche Bezugnahme auf eine etwaige gravierende ökonomische Betätigung mit selbständigem juristischen Status zu vermeiden, jedwede Assoziation mit einer größeren Wirtschaftseinheit wie einem Betrieb, einer Fabrik oder nicht zuletzt einem Studio zu umgehen. So führten die offiziellen Dokumente stets den persönlichen Namen des Filmherstellers – und nicht seine Studio-Bezeichnung. Der steuerlich begünstigte Berufsstand »freiberuflich« bzw. »freischaffend« wurde in der DDR vor allem für Künstler jeglicher Couleur, freie wissenschaftliche Berufe, Architekten, Erfinder oder freie Ärzte angewendet, die mit ihren Leistungen zwar auch eine wirtschaftliche Tätigkeit ausübten, aber – wenn überhaupt – nicht mehr als zwei Angestellte beschäftigen durften⁶ und lediglich einer dezimierten pauschalierten Steuerpflicht unterlagen.⁷

Dies hinderte die »freischaffenden Filmhersteller«, in deren Dasein sich immer auch persönliche Schicksale bündelten, dennoch nicht, ihren de facto bestehenden Kleinbetrieben Namen zu verleihen, die sie aus dem Zustand individuell agierender, freiberuflicher Künstler enthoben und dennoch zumeist im Konsens

mit den, in der DDR üblichen Sprachgewohnheiten standen wie »Arbeitsgemeinschaft« oder »Kollektiv«. So nannte Igo Martin-Andersen aus Stahnsdorf bei Berlin seine »Firma« mit den Gepflogenheiten im Osten völlig begriffskonform »Arbeitsgemeinschaft freiberuflicher Filmschaffender«, Hans-Günther Kaden aus Berlin gab sich zu Beginn seiner Aktivitäten den Titel »Arbeitsgemeinschaft Werbefilm«, und Ernst Uchrin trat bereits 1954 mit seinem »Koboldfilm-Kollektiv« ins Geschäftsleben ein, mehr als ein Jahrzehnt später Joachim Koch mit dem »Film-Kollektiv Aktuell«. Einige andere waren in der Wortwahl schon etwas kühner wie die Gebrüder Luster mann aus Erfurt, deren kleine Einrichtung schon in den Fünfigern »Filmstudio für wissenschaftlich-technische Filme« hieß oder Joachim Bublitz aus Berlin, der 1962 sein »STUDIO UNITAS« ins Leben rief oder auch Heinz Busch aus Bad Gottleuba bei Dresden, welcher mit seinem »Studio Technikfilm« seit 1964 produzierte. Zuweilen rief dieses Bezeichnungsgebar den Missfallen der Staatsmacht hervor, wie folgendes Beispiel belegt: Der in Potsdam-Babelsberg ansässige Peter Blümel beantragte im Dezember 1966 für sein gerade etabliertes »Studio 66« auf Wunsch der DEWAG-Werbung, für die er produzierte, die Herstellung eines farbigen 35mm-Werbefilm-Vorspanns von 2,5 Metern Länge, um seine Filme bei Kundenvorfürungen zu kennzeichnen. Die angerufene HV Film beantwortete abschlägig: »Ihrem Antrag zur Herstellung eines Werbevorspanns zur Eigenwerbung als »Studio 66« können wir leider nicht zustimmen. [...] ... steht die Bezeichnung »Studio« im Gegensatz zu dem Status eines freiberuflichen Filmherstellers.«⁸ Ansonsten sind aber irgendwelche Auflagen oder Verbote in Bezug auf Namen der Freiberufler im Filmgeschäft nicht bekannt geworden, schon fünf Jahre später durften einige »Studios« – wie UNITAS – ihre volle Bezeichnung ohne jegliche Einschränkung in der bereits erwähnten Broschüre abdrucken.

Mit der Installation und Arbeit einer wie immer gearteten und bezeichneten Einrichtung eines privaten Filmproduzenten in der DDR waren gleichzeitig seine Registrierung und Zulassung seitens des Staates, sprich: Lizenzierung verbunden, deren Handhabung und Praxis sich im Verlauf der Dezentennien je nach politischer Wetterlage und Machtkonstellationen in den zentralen Apparaten änderte. Dabei entsprach die Wortwahl mit »Einzellizenz« dem juristischen Status der Betroffenen als natürliche Personen. Unabhängig davon unterlag zudem jeder zu produzierende Film noch vor Drehbeginn einer Lizenzierungs- und nach Fertigstellung einer Zulassungspflicht, die exakt auch den Einsatz und damit den Grad der erreichbaren Öffentlichkeit eingrenzte. Dieses doppelte Genehmigungsprocedere wirft bereits ein bezeichnendes Licht auf den engen Rahmen von »Freiheit«, der den privaten Filmherstellern im staatlich kontrollierten und reglementierten Mediensystem zugestanden wurde. Und vor dem Hintergrund des Auftragscharakters verengten sich Spielräume bei der inhaltlichen und formalen Ausgestaltung ihrer Filme weiter

und oft auf ein Minimum. Denn vor der staatlichen Produktionsfreigabe beispielsweise eines Industriefilms musste der ausführende Filmemacher ein Szenarium oder Drehbuch nebst Kostenplan erstellen und vom Auftraggeber ›absegnen‹ lassen. Schließlich oblag es dem Filmhersteller vor der offiziellen Zulassung, sein Werk dem Kunden sowohl zur Schnitt- als auch zur Endabnahme vorzulegen – darin unterschied sich die DDR-Praxis nicht von der in den westlichen Ländern. Es versteht sich also von selbst, dass sich die Filme der Privaten fernab von Systemkritik bewegten und nur eingeschränkt formale Experimente wagten, die quer zum etablierten, oft international wirksamen Kanon standen. Ihre Protagonisten hatten sich überwiegend auskömmlich in der DDR eingerichtet und verdienten überdurchschnittlich. Sie waren mehrheitlich keine Parteigänger und erst recht keine Staatsfeinde. Einige von ihnen bewahrten sich einen offenen, gesunden Blick auf die DDR-Verhältnisse. Diese (unausgesprochene) ›politische Neutralität‹ strahlte – aus bekannten Gründen – zumeist nicht auf filmische Inhalte ab. Andererseits können in den Auftragsfilmen reichlich vorkommende politisch motivierte Passagen nicht per se den Produzenten ›angelastet‹, oder gar – im Sinne des Autorenfilms – als persönliches Statement des Filmemachers/Studios gelesen werden, vielmehr entsprangen sie oft der Feder des Kunden und deckten sich mit dem von ihm bestimmten filmischen Zweck.

Die privaten Filmhersteller in der DDR agierten nicht nur in einem Feld fester politischer und juristischer Regeln, sondern auch in einem beruflichen Gefüge von ›Konkurrenten‹, die allerdings durch den fast durchgängigen Zustand einer hohen Nachfrage (und kaum ausreichenden Herstellungskapazitäten) als solche nie recht in Erscheinung traten. Neben den DEFA-Studios und dem Fernsehen existierten so – in Betriebsgröße und Profilierung durchaus mit den Privaten verwandt – die sogenannten Globallizenzträger. Dahinter verbargen sich Filmstudios von Betrieben, Institutionen und gesellschaftlichen Trägern wie das agra-Studio der Landwirtschaftsausstellung in Leipzig-Markkleeberg, das Baufilmstudio oder das Filmstudio der Deutschen Post, die einer etwas vereinfachten Lizenzierung unterlagen und deren Filme seit 1974 im eigenen Fachgebiet nach interner Abnahme vorgeführt werden konnten. Durch die Zulassung ihrer Studios und Filme mussten sich die Privatproduzenten neben den selbstverständlichen politisch-ideologischen Prämissen auch auf gewisse pragmatische Spielregeln und Einschränkungen einlassen, die vor allem in einer definierten Zweckbestimmung der Produkte mit ihren Inhalten bestanden und – zumindest in den offiziellen Forderungen – auf Filme der kürzeren Metrage für Bildung, Wissenschaft, Technik und Wirtschaft ausgerichtet waren, Grenzen des Auftragsfilms freilich, die in verschiedener Hinsicht immer wieder durchbrochen wurden.

Schließlich hatte sich trotz dieser Beschränkungen im Verlaufe der Jahre und Jahrzehnte ein ziemlich gewaltiges Œuvre angehäuft, das ebenso zum audiovisuel-

len Erbe der DDR zu zählen ist wie die Werke der DEFA, des DDR-Fernsehens, des DEWAG-Filmstudios, der Globallizenzträger, der Amateur- und Betriebsfilmstudios sowie der unabhängigen freien Künstlerszene. Eine Quantifizierung der so entstandenen Produktionen ist schwierig, wurden sie doch filmografisch zentral nie wirklich erfasst und auch eine Kopienabgabepflicht an das Staatliche Filmarchiv der DDR existierte hierfür nicht. Durch die Autoren der vorliegenden Publikation gelang der Nachweis von immerhin ca. 1.800 Titeln, wobei sich die Angaben vorwiegend auf überlieferte Lizenzierungs- und Zulassungsdokumente der HV Film, persönliche Unterlagen vieler ehemaliger Privatproduzenten bzw. deren Erben und Hinweise diverser Archive stützen. Da aber bei weitem, vor allem in der Anfangs- und Endphase der DDR, nicht alle Filme zugelassen wurden und darüber hinaus nicht alle Dokumente der HV Film überliefert sind, ist von einer geschätzten ›Dunkelziffer‹ von mindestens 500 und damit von einer Gesamtzahl von 2.300 Filmen der Privaten auszugehen. Physisch erhalten sind davon nach momentanem Kenntnisstand etwa 500 bis 600 (wobei die Überlieferungssituation in vielen Nachfolgefirmen der ehemaligen, als Auftraggeber fungierenden volkseigenen Betriebe und Kombinate unklar ist und weiterer Forschung bedarf). Ein guter Querschnitt von rund 150 Filmen wurde durch die Autoren einer Sichtung unterzogen. Von etwa 500 weiteren Produktionen lagen z. T. ausführliche Inhaltsannotationen vor, die ebenfalls Berücksichtigung fanden. Zusammen mit Zeitzeugeninterviews und Schriftgut (beispielsweise der HV Film oder der Kooperationsgemeinschaften) bilden also die Filme selbst und Sekundärdokumente zu ihnen für diese Studie die wichtigste Quellengruppe.

Das Gros der vorgefundenen Produktionen ist den Werbe-, Wirtschafts- und Industriefilmen⁹ zuzurechnen, ein Feld, das sich die privaten Produzenten mit dem DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme Potsdam-Babelsberg (mithin deren Nachfolger, dem DEFA-Studio für Kurzfilme und dem DEFA-Studio für Dokumentarfilme),¹⁰ dem DEFA-Studio für Trickfilme Dresden, dem Deutschen Fernsehfunk, den Globallizenzträgern sowie zeitweilig dem DEWAG-Filmstudio teilten. Dabei überrascht im historischen Draufblick die Einbeziehung einer großen Themenvielfalt und die Nutzung aller dokumentaren Formen mit zumeist höchster Professionalität. Die Studios, Kollektive und Arbeitsgemeinschaften fertigten locker aufgemachte Werbespots für Konsumgüter, diverse Modedfilme, trocken technische Gebrauchsanweisungen für Klär- und Entmistungsanlagen, Auslandswerbefilme für Dreh-, Druck- und Erntemaschinen. Sie huldigten der Anwendung der Mikroelektronik in der DDR und priesen die Vorzüge von Lokomotiven wie moderner Eisenbahnwaggons. Besonders ausgewiesen waren sie auf dem Gebiet der Exportwerbung – was die Qualität ihres filmischen Handwerks unterstreicht. Schon 1959 gab der ›Klassiker‹ unter den Theoretikern des (bundes-)deutschen Wirtschafts- und Industriefilms, Friedrich Mörzsch, eine erste Systematik von

Zielsetzungen bzw. Thematiken der seinerzeit vorliegenden (bundesdeutschen) Titel, in die sich die adäquaten Produktionen der Privaten aus der DDR mühelos einordnen lassen:

- »a) Filme zur allgemeinen Information über die Wirtschaft bzw. einzelne Unternehmen,
- b) Filme über Technik und Produktivität,
- c) Filme über die Forschungsarbeit der Wirtschaft,
- d) Filme über Berufsausbildung und Berufsberatung,
- e) Filme über betriebliche Sozialfragen,
- f) Filme über Unfallverhütung im Betrieb.«¹¹

Eine auffallende Besonderheit und immer wieder auftauchende Spezifik des Werkes der privaten Filmschaffenden der DDR war der häufige Gebrauch von Animationen – Zeichentrick, Flachfigurenrick, Sachrick – zur Visualisierung komplexer technisch-technologischer Zusammenhänge, zur Modellierung abstrakter Funktionalitäten, zur wirkungsvollen Hervorhebung von Produkten oder ganz einfach zum Markieren bedeutungsvoller Informationen. Dies geschah nicht von ungefähr: Vertreter wie Erwin Brose, Ernst Uchrin, Johannes Hempel oder Peter Blümel hatten das Handwerk von der Pike auf gelernt und selbst eigenständige Trickfilme angefertigt. Noch in der Endzeit der DDR, als die aufkommende elektronische Bildaufzeichnung und die Computertechnik neue Bild- und Zeichensprachen implementierten, nutzte ein versierter Industriefotograf wie Alfred Pieske innovativ die neue Technik, um für damalige Verhältnisse aufwendige tricktechnische Symbole und Grafiken zu generieren. Nicht zu vergessen im Œuvre der Privaten sind die eigens für Kinder geschaffenen kleinen, in sich geschlossenen Trickfilme vor allem aus den siebziger und achtziger Jahren, die Peter Blümel, Johannes Hempel, Jörg Herrmann und Heinz Wittig im eigenen Studio vor allem für das Fernsehen, speziell für die *Abendgrüße* der beliebten Kinderreihe *Unser Sandmännchen* produzierten.

Spielfilme, gar abendfüllende, wurden von den Privaten nie geschaffen, zuweilen jedoch kleine Spielszenen in ansonsten ›trockene‹ Dramaturgien eingebaut. Vor allem in kurzmetragigen Werbefilmen überwog die Arbeit mit narrativen Elementen, die besonders in den sechziger Jahren mit ihrem dynamischen Erzählstil und in ihrer Kombination mit animierten Texten, Fotos und Grafiken klar dem internationalen Trend folgten. Zum Arsenal des filmischen Erbes der privaten Filmhersteller gehört zudem eine Reihe von klassischen Dokumentationen, die – wie im Falle Erich Wustmann und Helmut Straßburg – bis in völker- und naturkundliche Bereiche vordrangen und mit multimedial angelegten Live-Vorträgen spezielle Rezeptionsformen kultivierten.

Wie überhaupt die Rezeptionsgeschichte des Werkes der privaten Produzenten der DDR eine äußerst vielgestaltige und wechselvolle darstellt. War für die Doku-

mentarfilme der DEFA-Studios eher das Kino der Ort der Präsentation, so verblieben den Privatproduzenten für ihre Auftragsfilme aus Industrie und Wirtschaft zumeist nur Messen, Schulungen und Weiterbildungsveranstaltungen sowie bisweilen aufwendige Imageprojektionen mit einer Kopienzahl, die selten über das halbe Dutzend hinausreichte. Viele der Werbespots, aber auch Stadtinformations-, kunstbetrachtende oder Geschichtsfilm wurden im Fernsehen ausgestrahlt, Reklamen im Kinovorprogramm geschaltet. Sie gewannen so ein breiteres Publikum. Lehrfilme – etwa für das Fach Sport in den allgemeinbildenden Schulen – erreichten hohe Vervielfältigungszahlen. Meist enthielten die Kopien allerdings keinen Herstellerhinweis, so dass ihre Herkunft den Rezipienten verborgen blieb.

Die Publikation geht auf eine Leerstelle in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Film zurück und markiert sie (vgl. Kapitel 1). Aus diesem Befund leitete sich das Ziel ab, eine Grundlagenveröffentlichung vorzulegen, die sich zunächst auf Daten und Fakten konzentriert: die Filme und ihre Schöpfer, um diese freilich einer ersten Strukturierung, Analyse und Bewertung zu unterziehen und sie in die wechselnden kulturpolitischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen einzuordnen. Die Gliederung der Studie vollzieht diese Absichten nach: als kulturwissenschaftliche Kontextanalyse werden nach einem Forschungsaufritt zum DDR-Film zunächst grundsätzliche Entwicklungslinien der Privaten skizziert und in Beziehung zur gesellschaftspolitischen Situation und insbesondere zum DDR-Medienystem gesetzt (Makroebene, Kapitel 2). Den Hauptteil nehmen die Geschichten der Akteure mit ihren Produkten ein, die nach wesentlichen filmthematischen Gruppen oder ähnlich verlaufenden Lebensläufen untergliedert sind und chronologisch ausgebreitet werden (Mikroebene, Kapitel 3). Dabei fließen immer wieder ausgewählte Filmbeschreibungen ein, um ein dichtes, im Wesentlichen repräsentatives Bild dieser Medienerzeugnisse und seiner Ästhetiken zu liefern. Der Anhang ist als Nachschlagewerk angelegt und versammelt Basisinformationen zu allen freiberuflichen Filmschaffenden in der DDR.

Anmerkungen

- 1 Katalog 1972, Vorbemerkung.
- 2 »Natürliche oder juristische Personen, [...] die als Filmhersteller tätig sind oder werden wollen ...«, vgl. Verordnung 1952, § 1 (1). Private Filmproduzenten sollten zu jener Zeit kein Gewerbe mehr betreiben, waren also als natürliche Personen anzusehen. Vgl. dazu Ackerman 1957: »... daß zur Herstellung von Filmen durch private Personen auf der Grundlage einer Lizenzerteilung durch die HV Film keine Gewerbe genehmigung erforderlich ist. Dies entspricht den Bestimmungen der Verordnung über die Lizenz- und Zulassungspflicht im Filmwesen vom 19.12.1952 und der Absicht des Gesetzgebers, die Filmherstellung nicht als privates Gewerbe aufzufassen.«
- 3 »Einer Lizenz bedürfen ebenfalls Einzelpersonen, die Filme oder Filmteile nicht lediglich für ihren persönlichen Gebrauch herstellen (Filmhersteller).« Vgl. Verordnung 1976, § 2 (2).
- 4 »Das Privateigentum [...] wird als Ausbeutereigentum und ökonomische Grundlage der Ausbeutergesellschaften, vor allem des Kapitalismus, rechtlich bes. geschützt; [...] jedoch durch die sozialistische Revolution beseitigt ...« Vgl. Meyers Neues Lexikon 1963, S. 703.
- 5 »Leistungen der freiberuflichen Filmhersteller [...] sind entsprechend [...] einzugliedern.« Vgl. Honorarordnung Film 1971, § 1 (1).
- 6 Verordnung 1951, § 5 (1) Ziffer 2. Im Einzelfall vermerkten die Lizenzen – so für Hans-Günther Kaden und Joachim Bublitz – auch drei feste Mitarbeiter bzw. in die Genehmigung mit einbezogene Personen.
- 7 Der Pauschalsteuersatz betrug bis 1970 14%, dann 20%. Vgl. Verordnung 1951, § 4 (2) und Verordnung 1970b, § 4.
- 8 Deckers 1967b.
- 9 Ohne auf die vielfältigen Definitionsversuche des Genres einzugehen, sei der Hinweis gestattet, dass auf begriffliche Schwierigkeiten in der Handhabung von »Wirtschaftsfilm« und »Industriefilm« im deutschen Sprachraum bereits Brepohl aufmerksam machte. Er wies darauf hin, dass die korrekte Bezeichnung »Wirtschaftsfilm« mit der Ausrichtung auch auf die nichtindustrielle Wirtschaft am internationalen Sprachgebrauch mit der dort üblichen Bezeichnung »industrial film« in Deutschland gescheitert wäre. Vgl. Brepohl 1966, S. 8. Noch heute – und nicht anders war es in der DDR – werden beide Termini nahezu synonym bzw. meist zugleich nebeneinander verwendet. Nicht benutzt wurde in der DDR selbstverständlich der heute ebenso gebräuchliche Begriff »Unternehmensfilm« wie in: The Vision Behind 2007.
- 10 Vgl. dazu Knopfe 2000 und Knopfe 2003 sowie Gußmann 2003.
- 11 Mörtzsch 1959a, S. 21 und Mörtzsch 1959b, S. 9. Diese Gliederung findet sich im Prinzip wieder bei Brepohl, der nach den Gruppen Allgemeine Information, Produktion und Technik, Forschung und Entwicklung sowie Mensch und Betrieb klassifiziert, vgl. Brepohl 1966, S. 24 ff. Auch Schaller folgt noch – etwas verkürzt und mit anderen Begriffen – dieser Linie: Repräsentations- oder PR-Film, Informationsfilm (»bis hin zur gefilmten Gebrauchsanweisung für die Montage bestimmter Maschinenbauteile«), Mensch und Beruf. Vgl. Schaller 1997, S. 76 f. Farrenkopf und Przigoda subsumieren in Auswertung weiterer Literatur und eigener praktischer Untersuchungen unter vier Hauptgruppen: Technik- und Lehrfilme, Repräsentations- und Werbefilme, Dokumentarfilme und sonstige. Vgl. Farrenkopf, Przigoda 2005. Auch bei all diesen genannten Ansätzen gäbe es mit der »Einpassung« von Werken ostdeutscher Filmproduzenten keine Probleme.