




GESCHICHTE UND INSZENIERUNG

Ich war neunzehn
Einheit SPD-KPD
Wer die Erde liebt
Die Mauer



ARBEIT UND ALLTAG

Berlin - Ecke Schönhauser
Spur der Steine




FRAUEN UND EMANZIPATION

Der Dritte
Die Beunruhigung



KINDER UND JUGENDLICHE

Sabine Kleist, 7 Jahre
Sieben Sommersprossen



ANFANG UND ENDE

Die Mörder sind unter uns
Die Architekten

Parallelwelt: Film

Ein Einblick in die DEFA

VORWORT 05

GESCHICHTE UND INSZENIERUNG 10

DVD 1: Ich war neunzehn 11

DVD 2: Einheit SPD-KPD 14

Wer die Erde liebt 15

Die Mauer 16

ARBEIT UND ALLTAG 18

DVD 3: Berlin - Ecke Schönhauser 19

DVD 4: Spur der Steine 22

FRAUEN UND EMANZIPATION 25

DVD 5: Der Dritte 26

DVD 6: Die Beunruhigung 29

KINDER UND JUGENDLICHE 32

DVD 7: Sabine Kleist, 7 Jahre 33

DVD 8: Sieben Sommersprossen 36

ANFANG UND ENDE 39

DVD 9: Die Mörder sind unter uns 40

DVD 10: Die Architekten 43



GELEITWORT

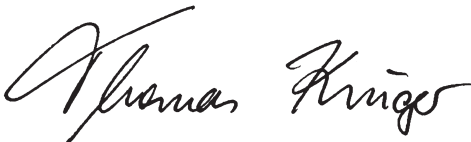
Die DEFA ist Geschichte. 1992 wurden die Studios in Babelsberg verkauft und die staatliche Filmfabrik der DDR aufgelöst. Was bleibt, ist mit über 7.500 Spiel-, Dokumentar- und Animationsfilmen die mannigfaltige und vielschichtige Bilderwelt eines untergegangenen Landes. Wer allerdings meint, dass die DEFA und ihre Filme inzwischen ein Fall für staubige Archive geworden sind, der irrt. Im Gegenteil: Ihre Filme erfreuen sich größter Beliebtheit und werden ständig „neu entdeckt“.



Warum nun ist ausgerechnet das Filmschaffen der DDR ein Thema der politischen Bildung? Vor allem deshalb, weil die Filme der DEFA in ihrer speziellen Bild- und Formensprache ein genuines Abbild der komplexen DDR-Gesellschaft sind und eine unschätzbare Referenzgröße in der Beschäftigung mit politischen,

alltagskulturellen und ästhetischen Phänomenen der DDR-Geschichte darstellen. Politische Zwänge, Tabus und Verbote prägen das Profil der DEFA ebenso wie künstlerische Freiräume, die erst gewährt, dann wieder entzogen wurden, um sie anschließend wieder zu gewähren. Das filmische Spektrum ist dementsprechend weit: Propagandafilme stehen neben ambitionierten Kunstwerken, die zum Besten zählen, was die deutsche Filmgeschichte zu bieten hat. Die „Parallelwelt: Film“ in der DDR stellt eine spannende Herausforderung für die politisch bildnerische Filmarbeit dar, denn mit der vorliegenden DVD-Edition wird der Versuch unternommen, die Filme zeitgeschichtlich zu kontextualisieren und thematisch zu kombinieren. Vor dem Hintergrund der jeweiligen alltags- und sozialgeschichtlichen, der politischen und historischen Situationen sollen die Filmstoffe inhaltlich, ästhetisch und filmgeschichtlich genauer betrachtet werden. Auf diese Weise öffnet und erschließt sich das kommentierte und didaktisch aufbereitete Filmmaterial auch aus der Perspektive heutiger Lebenswelten.

Die vorliegende DVD-Edition enthält zwölf Filme, die einen spannenden Einblick in die widersprüchliche Filmwelt der DDR bieten. Ihre Zuordnung erfolgte nach thematischen Gesichtspunkten – einerseits, um die Bandbreite des DDR-Filmschaffens abzubilden, andererseits, um eine strukturierte weiterführende Auseinandersetzung und eine themenbezogene Vergleichbarkeit der DEFA-Filme mit anderen Filmkulturen zu ermöglichen. Diese „kleine audiovisuelle Geschichte der DDR“ wird unter anderem den Landesmedienzentren und Landeszentralen für politische Bildung der Bundesländer mit den nötigen Aufführungsrechten für die schulische und außerschulische Bildungsarbeit zur Verfügung gestellt – um auch jungen Menschen, die die DDR nicht kennen gelernt haben, ein wichtiges Kapitel der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts zu veranschaulichen.



Thomas Krüger
Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung

VORWORT

Sechzig Jahre nach ihrer Gründung erfreut sich die DEFA, die „Deutsche Film AG“, überraschender Aufmerksamkeit. Der Blick auf ihre Produktionen – ca. 950 Spiel- und Kurzfilme, 5.800 Dokumentarfilme und Wochenschauen, 820 Animationsfilme, 4.000 Synchronisationen ausländischer Filme – hat sich gewandelt. Stärker, als das am 19. Mai 1992 abzusehen war, als der Verkauf an den französischen Mischkonzern Générale des Eaux besiegelt wurde, stärker auch, als noch beim 50. Jahrestag 1996 zu hoffen war. Bestimmte DEFA-Filme erfreuen sich erneuerter Popularität, seien es die „Indianer-Filme“ mit Gojko Mitić, die Märchenfilme oder die unstrittigen Klassiker (zu denen nicht zuletzt die Verbotsfilme des Produktionsjahrs 1965 zählen). Sichtbarer Ausdruck der neuen Aufmerksamkeit sind auch die zahlreichen DVD-Editionen oder größere Retrospektiven, am prestigeträchtigsten sicher jene im Museum of Modern Art, die unter dem Titel „Rebels with a Cause“ im Oktober 2005 stattfand.

Die DEFA, gegründet am 17. Mai 1946, war die Filmproduktionsgesellschaft der DDR. Sie produzierte zwar schon vor deren Gründung und auch noch nach ihrem Ende – die letzte Premiere eines DEFA-Spielfilms fand am 4. Mai 1994 statt. Doch dass die Produktionsfirma im wesentlichen unter den Bedingungen einer Diktatur arbeitete, dabei oft genug mit Einschränkungen verschiedener Art konfrontiert war, nicht selten aber auch ganz im Einklang mit dem Staat zusammenarbeitete, machte es unmittelbar nach der Wende unwahrscheinlich, dass der Korpus dieser Filme einmal neue Attraktivität gewinnen würde. Am Dokumentarfilm war anstößig, dass er sich nie mit investigativem Interesse auf die Schattenseiten der DDR konzentriert habe, der Spielfilm galt als vor allem propagandistisch grundiert.

In dieser Phase galten Widersprüche innerhalb der DEFA-Produktion noch als irrelevant. Wenig später standen sie jedoch im Mittelpunkt

des Interesses. Die Filmhistoriker/innen nahmen sich der 46 Jahre währenden Geschichte der DEFA an. Sie konnten dabei auf eine weitgehend vollständige Überlieferung der Filme, oft sprach man ironisch vom abgeschlossenen Sammlungsgebiet, und umfangreiche Aktenbestände zurückgreifen. Dabei ließ sich schnell nachweisen, wie stark die politischen Bedingungen auch das Studio beeinflussten, bis hin zu Vorgaben und Kontrollen für die Stoffentwicklung und notfalls Zensur und Verbot. Doch ein ganz und gar monolithischer Block ließ sich eben nicht entdecken. Zwar wurden alle entscheidenden politischen Umbrüche der DDR in den DEFA-Filmen mitvollzogen, willentlich oder gezwungenermaßen. So erstarbte die anfangs thematisch wie stilistisch vergleichsweise interessante Filmproduktion zu Beginn der fünfziger Jahre und ging in Filme des „Kalten Kriegs“ über. Das fast vollständige Verbot der Jahresproduktion im Gefolge des 11. Plenums des ZK der SED im Dezember 1965 ist der deutlichste Beleg für die Abhängigkeit von politischen Entscheidungen. Doch sind die Verbotsfilme auch ein Beweis für eine vitale Unterströmung in der DEFA-Produktion – wären sie den Funktionären nicht so gefährlich erschienen, hätte es des Verbots ja nicht bedurft. Regisseure wie Konrad Wolf, Frank Beyer, Heiner Carow, Autoren wie Günter Kunert, Gerhard Klein und Wolfgang Kolhaase ließen sich nicht auf eine wie auch immer bestimmte „Studiopolitik“ festlegen. Künstlerische Experimentierfreude und ein wacher Blick für die eigene Gesellschaft führten immer wieder zu Filmen, für die seitens der SED mindestens Diskussionen über so genannte „verfehlte Darstellungen sozialistischer Errungenschaften“ anzuordnen waren.

Wie in Wellenbewegungen folgte in der DEFA-Geschichte dabei auf eine Phase innovativer und auch kritischer Filme erneut die politische Reaktion. Karrieren wurden massiv behindert oder zerstört, Autoren/innen und Regisseure/innen griffen als Reaktion zu vermeintlich „sicheren“ Themen aus dem antifaschistischen Widerstand oder allgemein der

Geschichte. Gegenwartsthemen galten dagegen als besonders riskant. Der Auftrag der DEFA war, aus Sicht der Partei, die Darstellung von Geschichte und Gegenwart gemäß ihrer eigenen „Weltanschauung“. Die Realität der DDR sollte dabei in positivem Licht erscheinen. Dass dennoch etliche DEFA-Filme, fiktionale und dokumentarische, anders über die eigene Gesellschaft sprachen, blieb politisch in der DDR ein Ärgernis, macht aber heute einen Teil der Faszination dieser Filme aus. Die DEFA nimmt in der Filmgeschichte auch deswegen eine besondere Rolle ein, weil sie bis zu ihrem Ende das klassische Studiosystem fortsetzte. In ihrer Monopolstellung war sie Arbeitgeber festangestellter Mitarbeiter/innen in allen Produktionsbereichen. Mit dieser Kontinuität verbanden sich neben sozialer Absicherung der Beschäftigten auch zwei andere Effekte. Hohe handwerkliche Professionalität war kennzeichnend für die DEFA-Filme. Die Filmhochschule in Babelsberg sicherte zudem gut ausgebildeten Nachwuchs. Die arbeitsteilige Organisation der Studioproduktionen garantierte zugleich eine interne Kontrolle über den Stoff, der darüber hinaus auch politische Überprüfungen durch SED-Funktionäre zu überstehen hatte. In dieser Hinsicht tendierten viele DEFA-Filme aufgrund der vielfältigen „Filter“, die es zu überwinden galt, zu konventioneller statt individueller Handschrift, zu sicheren statt zu riskanten Unternehmen. Die Abneigung gegen Experimente, gegen jede Radikalität in der Form, gegen Wagnisse der Erzählung ist typisch für funktionierende Studios und erfuhr bei der DEFA durch politische Rücksichten und die letztlich übergeordnete Kontrolle durch die Partei eine spezifische Ausprägung. Sie blieb fast bis zum Ende erhalten. Die Neubesetzung der Studioleitung in der Vorwende-Zeit ließ dann Projekte möglich werden, die in den Vorjahren keine Chance gehabt hätten. Mit dem Fall der Mauer aber befand sich „die DEFA in einer kuriosen Situation: Sie hatte kritische Filme, die nur wenige Monate zuvor als Sensation angesehen worden wären und bereits die neue politische Situation widerspiegeln, fertig zur

Aufführung – doch die Zuschauer waren fort: Entweder waren sie mit ihren Trabis auf Tour im Westen oder hatten ganz einfach das Interesse an allem verloren, was mit dem alten Regime in Zusammenhang stand.“ (Hans-Michael Bock)

Die Widersprüche der DEFA machen ihre Filme heute interessant. Das bestimmte auch die Projektpartner bei ihrer Zusammenarbeit hinsichtlich der vorliegenden DVD-Edition. Es ging ihnen nicht um eine Auswahl im Sinne von „the Best of DEFA“. Der Propagandastreifen soll hier ganz bewusst in einer Edition mit dem Filmklassiker, dieser wiederum mit einem Unterhaltungsfilm vereint sein. Denn der Zweck der DVDs ist eine erste Bekanntschaft mit Facetten der DEFA-Produktion, die aus heutiger Perspektive immer auch von der Wirklichkeit der DDR gesprochen hat: von ihren Propagandalügen, den Problemen ihrer Bürgerinnen und Bürger, den vermeintlichen Idealen des Anfangs und den Realitäten des Alltags.

Die vorliegende DVD-Edition kam auf Initiative der Bundeszentrale für politische Bildung zustande. Sie entstand in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek, der DEFA-Stiftung, dem Bundesarchiv und der Firma Icestorm. Gemeinsam haben wir versucht, möglichst viele Aspekte der Gesamtproduktion mit exemplarischen Filmen aufzunehmen. Klassiker und Wiederentdeckungen, Filmkunst und Propaganda sollten vertreten sein. Vor allem war uns wichtig, die Auswahl in verschiedene Themen zu gliedern. Es ist natürlich klar, dass selbst eine so umfängliche Edition nur einen kleinen Ausschnitt bieten kann. Umso wichtiger schien es uns, mit den Themen den Fokus deutlich zu machen. Mit ihnen konzentriert sich die Edition auf die Art, wie Alltägliches – und auch die alltäglichen Probleme – in DEFA-Filmen dargestellt wurden. Die Tradition des Antifaschismus, die lange wirksame Klammer im Selbstverständnis der DDR, findet sich in Konrad Wolfs ICH WAR NEUNZEHN biografisch gefärbt, in den begleitenden Dokumentarfilmen ideologisch aufgeladen wieder.

BERLIN - ECKE SCHÖNHAUSER (Gerhard Klein) ist schon fast ein Kultfilm geworden, ebenso SPUR DER STEINE (Frank Beyer). In Frauenfiguren und Kindern verhandelte der DEFA-Film die Realität der eigenen Gesellschaft oft ungeschminkter als sonst üblich, daher bilden hier vier Filme einen Schwerpunkt: DER DRITTE von Egon Günther, DIE BEUNRUHIGUNG von Lothar Warneke, SABINE KLEIST, 7 JAHRE von Helmut Dziuba und SIEBEN SOMMERSPROSSEN von Herrmann Zschoche. Anfang und Ende sind schließlich markiert durch den ersten DEFA-Film, DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (Wolfgang Staudte) – und den letzten, der seine Premiere noch in der DDR erlebte, DIE ARCHITEKTEN von Peter Kahane. Es lohnt sich, diese Filme wieder zu entdecken.

Dr. Rainer Rother

Künstlerischer Direktor der Deutschen Kinemathek -
Museum für Film und Fernsehen, Berlin

GESCHICHTE UND INSZENIERUNG

Die Behandlung geschichtlicher Vorgänge war eine der wichtigsten Aufgaben der SED-Kulturpolitik. In ihrem Selbstverständnis sahen sich die Funktionsträger von Partei und Regierung als Vollstrecker aller Impulse, die zur Ausformung eines universellen Menschheitsideals beigetragen hatten. Die DDR-Geschichtsschreibung arbeitete ständig an einer entsprechenden medialen Verortung innerhalb dieses Prozesses. Da die DDR als alleinige Traditionsträgerin der humanistischen Ideale in der deutschen Geschichte definiert wurde, galt es, historische Ereignisse stets in diese Lesart einzubinden. Sämtliche Einzelaktionen und Massenbewegungen wurden als Teil einer übergeordneten Entwicklung hin zum Kommunismus verstanden, in dem sich dann alle messianischen Versprechen erfüllen sollten. Diese als gesetzmäßig festgestellte Metamorphose vom Niederen zum Hohen bedurfte in Kunst und Literatur nun einer sinnlich nachvollziehbaren Gestaltung, individuelle Lebensläufe mussten in übergeordnete historische Zusammenhänge eingebunden werden.

Die DEFA bemühte sich von Anfang an um eine besonders eindringliche Illustration solcher Vorgänge, sowohl im Spielfilm- als auch im Dokumentarfilmbereich. Dem propagandistischen Auftrag gemäß wurden historische Stoffe auf die jeweils ausgegebene Lesart umcodiert. Als besonders wichtig wurde in diesem Zusammenhang die Behandlung der jüngsten deutschen Geschichte eingestuft. Schließlich hatten die Deutschen nicht nur den Aufstieg des NS-Regimes möglich gemacht, sie waren auch außerstande gewesen, den Nationalsozialismus aus eigener Kraft wieder abzuschütteln. Erster Weltkrieg (1914 bis 1918), die Zeit der Weimarer Republik, die Herrschaft des NS-Regimes (1933 bis 1945) sowie die ersten Jahre nach 1945 spielten deshalb für die historische und politische Legitimierung der DDR eine immens wichtige Rolle. Einerseits musste die Frage „Wie konnte es geschehen?“ beantwortet werden, andererseits bedurfte die aktualisierte, durch die

Sowjetunion sekundierte Definition Ostdeutschlands einer sinnfälligen Darstellung. Dieser Interpretation gemäß hatten in der DDR sämtliche antifaschistischen Kräfte Deutschlands ihre Heimat gefunden, während die BRD als Hort unverbesserlicher Anhänger des NS-Regimes und neuer Kriegstreiber galt.

Das Spektrum der DEFA-Geschichtsbilder erweist sich rückblickend inhaltlich und qualitativ als sehr weit gefächert. Kurt Maetzig's zweiteilige schwülstige Heldenbeschwörung ERNST THÄLMANN – SOHN SEINER KLASSE (1954) und ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE (1955) steht heute als besonders drastisches Beispiel ideologisch aufgeheizter Historienmalerei. Im Gegensatz dazu hat die DEFA auch zahlreiche differenzierte, künstlerisch hochwertige Beiträge zur Geschichtsschreibung hinterlassen. Genannt seien nur Titel wie DER UNTERTAN von Wolfgang Staudte (1951), JAKOB DER LÜGNER von Frank Beyer (1975) oder DEIN UNBEKANNTER BRUDER von Ulrich Weiß (1981) – Filme, die eine ebenso wirksame wie nachhaltige Spur in der deutsch-deutschen Erinnerungskultur hinterlassen haben.

ICH WAR NEUNZEHN **von Konrad Wolf (1968)**

Nur zwei Jahre nach dem verheerenden filmpolitischen „Kahlschlag“ des 11. Plenums des ZK der SED vom Dezember 1965 konnte bei der DEFA mit ICH WAR NEUNZEHN wieder ein ungewöhnlicher, bisherige Tabus in Frage stellender Film realisiert werden. Regisseur Konrad Wolf (Jahrgang 1925) ließ in seinen zehnten Spielfilm starke autobiografische Momente einfließen. Als Sohn des kommunistischen Dichters Friedrich Wolf hatte er seine Kindheit ab 1934 im Moskauer Exil verbracht, war 1936 sowjetischer Staatsbürger geworden und als solcher 1942 zur Roten Armee einberufen worden. In der DDR war er nicht nur ein vielbeschäftigter Filmmacher, er hatte auch diverse staatliche

Funktionen inne: So fungierte er von 1965 bis zu seinem Tod 1982 als Präsident der Akademie der Künste der DDR. Sowohl seine eigene politische Reputation als auch die seines Vaters und seines Bruders Markus Wolf (Generaloberst des Ministeriums für Staatssicherheit) mögen ihm größere filmpolitische Freiheiten eingeräumt haben. Dass er diese tatsächlich auch ausgereizt hat, zeugt von einem nicht selbstverständlichen Maß an Zivilcourage.

Konrad Wolfs Alter Ego in ICH WAR NEUNZEHN ist Leutnant Gregor Hecker (Jaecki Schwarz), Angehöriger einer sowjetischen Aufklärungseinheit, die nach der Durchschlagung der deutschen Verteidigungslinien an Oder und Neiße zur Reichshauptstadt Berlin vorstößt. Gregor ruft von einem Lautsprecherwagen die zurückweichenden Truppenteile zur Kapitulation auf, mit mäßigem Erfolg. In Dörfern und Kleinstädten kommt es zu widersprüchlichen Begegnungen mit seinen einstigen Landsleuten. Als er in Bernau kurzzeitig zum Stadtkommandanten ernannt wird, öffnet sich ihm ein differenzierteres Bild



von der Zivilbevölkerung. Später trägt er als Dolmetscher eines Parlamentariers wesentlich zur kampflosen Übergabe der Zitadelle Spandau bei und muss miterleben, wie sein engster sowjetischer Freund in den letzten Stunden des Krieges von Angehörigen einer SS-Einheit getötet wird.

Gregor Heckers Heimkehr vollzieht sich als schmerzhafter Prozess der Annäherung an ein ihm entfremdetes Volk. Die ihm begegnenden Menschen sprechen zwar



seine Muttersprache, eine Verständigung mit ihnen scheint aber nicht wirklich möglich zu sein. Für die Sprachlosigkeit und Verführbarkeit der Deutschen findet Konrad Wolf eindringliche Metaphern. Als ihm und seinen Kameraden ein Landschaftsarchitekt (Wolfgang Greese) umständlich die Gründe für seine vermeintlich noble „innere Emigration“ darlegt, stellt sich bei den Zuhörenden sichtliche Ermüdung ein. Auf der Ladefläche eines liegen gebliebenen LKWs stößt Gregor auf einen erblindeten Wehrmachtssoldaten, der weiter unbeirrt an den „Endsieg“ glaubt. Andererseits trifft er auf Menschen, bei denen mit dem Schock der militärischen Niederlage bereits ein Prozess des Umdenkens eingesetzt hat. So greift ein eben zu den Russen übergelaufener

Unteroffizier (Dieter Mann) kurz entschlossen zur Waffe, um den Angriff von fanatisch kämpfenden SS-Leuten an der Seite der Sowjetsoldaten abzuwehren.

Neu an der Darstellung des Kriegsendes und der davon betroffenen Bevölkerungsteile ist an ICH WAR NEUNZEHN das hohe Maß an individueller Differenziertheit. Erstmals werden die Deutschen des Jahres 1945 nicht a priori in Widerstandskämpfer und Faschisten eingeteilt, sondern erfahren jeweils starke Abstufungen

in persönlicher Biografie und Motivation. Durch die episodische Struktur des Films (Buch: Wolfgang Kohlhaase) werden diese wechselnden mentalen Einblicke bei gleichbleibender Perspektive eines Ich-Erzählers möglich. Zudem deutet der Film eine Reihe von historischen Sachverhalten an (wie zum Beispiel gewaltsame Übergriffe von Sowjetsoldaten auf die deutsche Zivilbevölkerung), die bis dahin in der offiziellen Geschichtsschreibung tabuisiert waren.



EINHEIT SPD-KPD **von Kurt Maetzig (1946)**

In knapp zwanzig Minuten beschreibt der Film die Ereignisse, die 1946 angeblich zur „Verschmelzung von SPD und KPD zur SED“ (O-Ton) führten. Die mit der Moskauer Führung abgestimmte, von zahlreichen Strafmaßnahmen begleitete Zwangsvereinigung wird als demokratischer Prozess einer Mehrheitsfindung in den einzelnen Ländern dargestellt, bevor die eigentliche Vereinigung in Berlin in den Mittelpunkt gerückt wird. In den damals noch bestehenden Ländern Thüringen, Sachsen und Mecklenburg-Vorpommern formieren sich zunächst die zur Vereinigung gewillten Kräfte beider Parteien, um sich dann in der zerstörten ehemaligen Reichshauptstadt zusammenzuschließen. Auffällig ist, in welcher eindringlicher Weise dabei der traditionelle Geist der SPD beschworen wird: Seinen Anfang nimmt die filmische Reise in Gotha, wo 1875 die Partei gegründet wurde. Immer wieder wird das alte Arbeiterlied „Brüder zur Sonne zur Freiheit“ orchestral variiert. Die aus dem Film stammende Aufnahme der sich zu einem einzigen Strom verbindenden Marschblöcke der beiden Arbeiterparteien wurde häufig als dokumentarisches Zeugnis benutzt, obwohl der inszenatorische Ansatz dieser Formulierung unübersehbar ist.

Dieser erste Dokumentarfilm der DEFA hatte am 1. Mai 1946 Premiere und erfüllte eine klare propagandistische Aufgabe. In seiner Machart entspricht er der Tradition des klassischen deutschen Kulturfilms, der bereits durch die Nationalsozialisten wirksam instrumentalisiert wurde. Interessant bleibt der Film vor allem durch seine glaubhaft vermittelte Stimmung des Aufbruchs nach der Katastrophe von Nationalsozialismus und Krieg.



EINHEIT SPD-KPD war nach einzelnen Ausgaben der Wochenschau „Augenzeuge“ nicht nur der erste Dokumentarfilm der DEFA, er war gleichzeitig der erste Film des Regisseurs Kurt Maetzig, der später das Profil des ostdeutschen Kinos mit so widersprüchlichen Beiträgen wie ERNST THÄLMANN – FÜHRER SEINER KLASSE (1955) oder dem 1965 bis 1989 verbotenen Film DAS KANINCHEN BIN ICH (1965) wesentlich prägen sollte.

WER DIE ERDE LIEBT von einem Regiekollektiv (1973)

Totalitäre Systeme benötigen öffentliche Kundgebungen der Freiheit, ihre Isolationspolitik produziert im Umkehrschluss der Tagespolitik lautstarke Demonstrationen von Weltoffenheit. Ganz im Geiste der von George Orwell in seinem Roman „1984“ beschworenen Zukunftsvision richtete die DDR deshalb 1973 die „X. Weltfestspiele der Jugend

und Studenten“ in ihrem Teilstück Berlins aus – eine Fata Morgana innerhalb des ostdeutschen Alltags. „Wer die Erde liebt“ hieß auch ein Politschlager Frank Schöbels, der aus diesem Anlass geschrieben wurde, der offizielle Film zum Festival übernahm den Titel. Unter der Hauptregie von Joachim Hellwig fungierten als Co-Regisseure neben Jürgen Böttcher auch noch Uwe Belz und Harry Hornig. Ihre filmische Huldigung beginnt mit pathetischen Tönen aus „Also sprach



Zarathustra“ von Richard Strauss und mit Aufnahmen der Erde vom Kosmos aus, geht dann über in eine ausführliche Aneinanderreihung von Feierlichkeiten, Kranzniederlegungen, Festreden, Paraden und

kulturellen Darbietungen. Auffällig ist dabei die Diskrepanz zwischen den aus aller Welt angereisten Gästen und den steifen Gebärden der DDR-Jugendfunktionäre, etwa bei der Begegnung der afroamerikanischen Kommunistin Angela Davis mit dem FDJ-Zentralrats-Funktionär Günther Jahn. In solchen Szenen wird der Widerspruch zwischen behaupteter Weltoffenheit und der tatsächlich in der DDR vorliegenden Situation sehr deutlich – war



doch der Alltag der Jugendlichen eher von Bevormundung geprägt als von Toleranz. Das Festival und seine filmische Dokumentation stellen durch die pathetische Inszenierung von Menschenmassen interessante Beispiele ersatzreligiöser Handlungen dar, ohne die sich selbst als atheistisch definierende, totalitäre Systeme offensichtlich nicht auskommen. Der Film ist darüber hinaus auch insofern interessant, da er auf zusätzliche Kommentare verzichtet. Die Textebene besteht ausschließlich aus Originaltönen: aus (teilweise übersetzten) Liedzeilen, aus auf offener Straße geführten Diskussionen und anderen sprachlichen Fragmenten. WER DIE ERDE LIEBT bleibt ebenso wie das Festival selbst ein Widerspruch in sich selbst. Auch die gelegentlichen Anleihen bei der westlichen Pop-Kultur können den propagandistischen Auftrag des Unterfangens nicht kaschieren.

DIE MAUER

von Jürgen Böttcher (1990)

DIE MAUER ist ein bleibendes Demontage-Protokoll der deutsch-deutschen Grenze in Berlin, und gleichzeitig ein Requiem auf jenes Land, mit dem der Filmemacher und Maler Jürgen Böttcher 40 Jahre

lang in inniger Hass-Liebe verbunden war. Japanische Touristen knipsen sie, türkischstämmige Kinder brechen Brocken aus ihr heraus und verkaufen diese, unzählige Kamerateams aus aller Welt nutzen sie als pittoreske Kulisse: „Die Mauer“, die im offiziellen Sprachgebrauch der DDR gern als „antifaschistischer Schutzwall“ verklärt wurde.

Böttcher und sein Kameramann Thomas Plenert zeichnen die vielfältigen Aktivitäten am ehemaligen Todesstreifen in phänomenologischer Manier auf, wissend, dass jede Wertung in diesem Moment die Stärke und Einmaligkeit der Bilder zerstören würde. Grandios sind die Sequenzen aus den unterirdischen Geisterbahnhöfen, in

denen Soldaten der Grenztruppen gerade noch (aber bereits ohne Bewaffnung) ihren Dienst verrichten. Oder die Szenen zum Jahreswechsel 1989/90: Ein Betrunkener verfällt in „Gorbi! Gorbi!“-Rufe und schwenkt dazu eine gleichnamige Wodkaflasche. DIE MAUER ist übervoll von solchen metaphorischen, aber nie gesucht wirkenden Momenten. Der einzige zeitgeschichtliche Kommentar (zugleich künstlerische Performance par excellence) besteht in einer Projektion von



Archivmaterial auf ein Mauersegment: Die tausendfach gesehenen Bilder aus dem zeitlichen Umfeld des 13. August 1961 werden dadurch nicht nur erträglich, sie bekommen durch die verblüffende Konstellation auch eine ganz neue Dimension. Das monströse Bauwerk inmitten von Berlin – mehr als 25 Jahre lang Sinnbild des Kalten Kriegs – wird durch den Kunstgriff des Regisseurs zur Leinwand seiner eigenen Geschichte. Kurz nach Fertigstellung des Films verkündete Jürgen Böttcher, dass dies seine letzte Arbeit auf dem Gebiet des Films gewesen sei. Er wolle sich nun wieder ausschließlich der Malerei widmen.

ARBEIT UND ALLTAG

Laut Selbstdefinition war die DDR der „erste Arbeiter- und Bauernstaat auf deutschem Boden“. Folgerichtig musste die Arbeitswelt eine entsprechend deutliche Berücksichtigung in der staatlich gelenkten und geförderten Kunstproduktion finden. Bereits auf der für die Entwicklung der DEFA wegweisenden II. Parteikonferenz der SED im Juli 1952 wurde in einer Resolution bemängelt, „dass noch in keinem einzigen DEFA-Film die Vertreter der Arbeiterklasse in einer gelungenen Darstellung als Haupthelden des Films gezeigt wurden“. Und wenig später forderte ZK-Mitglied Herrmann Axen in einer eigens von der Partei einberufenen Filmkonferenz: „Fangen Sie die aufgehende Sonne der sozialistischen Arbeit, des sozialistischen Bewusstseins in Ihren Scheinwerfern und Kameralinsen auf!“ Bei der Umsetzung dieser Forderungen ergaben sich für die Kulturbükratie und für die in deren Auftrag arbeitenden Künstlerinnen und Künstler jedoch Probleme. Konnte das Geschichtsbild noch relativ einfach durch Heldenbeschwörungen verklärt und mit entsprechend spannend inszenierten Abenteuern kommuniziert werden, bot die Gegenwart viel weniger Stoff für derartige Erzählungen. Was täglich von den potentiellen Konsumenten/innen erlebt wurde, konnte ohne Glaubwürdigkeitsverlust nicht glorifiziert werden – dem stand der reale Eindruck entgegen. Die im Aufbau befindliche sozialistische Gesellschaft behauptete in ihrer Selbstdarstellung, auf ihrem Weg zum Kommunismus die wesentlichen gesellschaftlichen Widersprüche bereits überwunden zu haben. Streng genommen hätten die in der Kunst verhandelten Konflikte nur noch den Charakter von Folgeerscheinungen des vergangenen kapitalistischen Systems tragen können oder aber als lösbares Problem zwischen Partnern bei der Arbeit am gemeinsamen Werk erscheinen dürfen. Damit wäre das Kino einiger seiner wichtigsten Grundlagen beraubt gewesen: des Spiels mit widerstreitenden Interessen, aus denen Intrigen und Gegenintrigen, Verrat und Vertrauen, Verbrechen

und Erlösung erwachsen. Dieser Konsequenz wollte man sich jedoch auch auf Funktionärebene nicht stellen, da sie die weitgehende Aufgabe populärer Filme zur Folge gehabt und damit einen weiteren Verlust medialer Bindungen zwischen Regierung und Bevölkerung bedeutet hätte. Da die großen Entscheidungskriege zwischen Gut und Böse im eigenen Lande offiziell bereits geschlagen waren, wurden sie auf Bereiche der Arbeitswelt umcodiert. In der Landwirtschaft fanden nun „Ernteschlachten“ statt, die sozialistischen Großbaustellen fungierten als Schauplätze im Kampf um Material und Planerfüllung. Schriftsteller/innen, Filmemacher/innen und andere Künstler/innen waren angehalten, entsprechende Sublimierungsmodelle zu liefern. Nicht immer entsprachen diese Arbeiten dem Wunschdenken ihrer Auftraggeber.

BERLIN - ECKE SCHÖNHAUSER

von Gerhard Klein (1957)

Mit dem Titel seines dritten Spielfilms benennt Gerhard Klein auch gleich den wichtigsten Schauplatz. Die maßgeblichen Szenen sind im Ost-Berliner Prenzlauer Berg angesiedelt. Hier, inmitten des alten Arbeiterbezirks, trifft sich unter dem Viadukt der Hochbahn allabendlich eine Gruppe Jugendlicher, hört Musik, tanzt dazu, übt sich im Kräftemessen und Flirten. Als eines Abends eine Straßenlaterne zerstört wird, greift die Polizei ein. Die Jugendlichen werden vernommen, dann aber mit ermahnenden Worten wieder entlassen. Der Vorfall gerät zum Anlass einer Spaltung innerhalb der Clique. Während Karl-Heinz, der Anstifter des Steinwurfs,



mehr und mehr sein Heil im Westen und dunklen Geschäften sucht, beginnt der junge Arbeiter Dieter zunehmend über sich selbst zu grübeln; er findet schließlich seinen Platz in der Wirklichkeit, nicht zuletzt wegen seiner Liebe zu Angela. „Kohle“, an dem die Geldstrafe wegen Rowdytums hängen bleibt, flüchtet vor den Schlägen seines Stiefvaters ins Reich der Illusionen; so oft er kann, verbringt er seine Zeit in den nahen Kinos West-Berlins. Durch die Auseinanderentwicklung der einstigen Freunde spitzt sich die Situation zu, Entscheidungen werden unaufschiebbar – so wie früher wird es nie wieder sein.

BERLIN - ECKE SCHÖNHAUSER stellt eine der wichtigsten Ausnahmeerscheinungen des DEFA-Filmschaffens in den 1950er-Jahren dar. Nach dem Tod Stalins im März 1953 und der Einleitung des kurzen kulturpolitischen „Tauwetters“ unter Chruschtschow hatte die sowjetische Kinematografie wieder zu einer eigenständigen Sprache gefunden.

Michael Kalatosows Antikriegsfilm DIE KRANICHE ZIEHEN (1956) fungierte als Initialzündung eines von Demagogie befreiten Kinos, das wieder den einzelnen Menschen mit seinen Nöten und Sehnsüchten in den Mittelpunkt rückte. Wie in den anderen sozialistischen „Bruderstaaten“ auch, fiel diese Neuausrichtung in der DDR auf fruchtbaren Boden.

Erstmals konnten hier künstlerische Positionen vertreten werden, die zuvor noch der Zensur zum Opfer gefallen waren.

Gerhard Kleins Film bekennt sich ganz offen zum Instrumentarium des Neorealismus, der in Italien ab Mitte der 1940er-Jahre mit Filmen von Luchino Visconti, Vittorio de Sica oder Roberto Rossellini Triumph gefeiert und die internationale Filmsprache erneuert hatte. Wie seine italienischen Kollegen dreht Klein nicht länger in der aseptischen Atmosphäre hochwertiger ausgestatteter Studios, sondern begibt sich



mitte in das Leben seiner Zeitgenossen. Indem er seine Helden/innen in den Straßen Berlins agieren lässt, schließt er Beschönigungen des Alltags von vornherein aus, seine Bildsprache gewinnt dadurch stark an Authentizität. Schon die erste Einstellung des Films setzt programmatische Zeichen. Noch während des Vorspanns verdichten sich vorüberfahrende Straßenbahnen, eilende Passanten, ein Kohlenlieferant mit Handwagen sowie zahllose andere Einzelbewegungen zu einem Bild pulsierenden Verkehrs. Die im Zentrum des Films stehende Gruppe Jugendlicher wird als Teil dieser Wirklichkeit eingeführt, ihr Handeln und Denken signalisiert somit eine organische Zugehörigkeit zur vorgefundenen Realität.



Auch die Benutzung von Alltagssprache, die dokumentarisch eingesetzte Kamera oder die oft direkt aus dem Geschehen kommende Realmusik kennzeichnen Kleins – für die DEFA sehr ungewöhnlichen – Stil. Die meisten Filme jener Zeit waren stilistisch noch dicht an die Traditionen der starren Ufa-Ästhetik gekoppelt. Noch wichtiger sind jedoch die inhaltlichen Zeichen, die Gerhard Klein setzt. Zwar ist BERLIN - ECKE SCHÖNHAUSER kein umstürzlerischer Film, er bewegt sich durchweg im staatspolitischen Kanon und bedient bewährte Ost-West-Gut-Schlecht-Schemata. Doch wie keine andere filmische Arbeit jener Zeit reizt er die vorhandenen Spielräume aus. Er wirbt vehement um Verständnis für jene jungen Menschen, die in zahlreichen anderen Publikationen und Filmen zuvor und auch später als „untypisch“ für das sozialistische Gemeinwesen klassifiziert wurden. Denn es handelt sich um unangepasste Jugendliche, die sich den Freizeitangeboten der FDJ bewusst entziehen, nach westlicher Musik aus Kofferradios auf öffentlichen Plätzen tanzen und sich in ihrer Kleidung, Haartracht und Gesten an Vorbildern orientieren, die von der

„feindlichen“ Unterhaltungsindustrie geliefert wurden. Von Karl-Heinz abgesehen, der als Anstifter des Steinwurfs durchweg mit negativen Attributen versehen wird, sind die anderen Mitglieder der Gruppe ausnehmend positiv gezeichnet. Sie sind mit dem späteren Brecht-Schwiegersohn Ekkehard Schall in der Rolle des Dieter, dem aus Kleins Jugendfilm **ALARM IM ZIRKUS** (1953) bekannten Ernst-Georg Schwill als „Kohle“ und Ilse Pagé als

Angela mit Sympathieträgern/innen besetzt. Ihr Anderssein fasst Dieter in folgenden Sätzen zusammen: „Warum kann ich nicht leben, wie ich will? Warum habt ihr lauter fertige Vorschriften? Wenn ich an der Ecke steh, bin ich halbstark, wenn ich Boogie tanze, bin ich amerikanisch. Und wenn ich das Hemd über der Hose trage, ist es politisch falsch.“ Nur selten wurde ein derart differenziertes Jugendbild in der DDR zugelassen.



SPUR DER STEINE

von Frank Beyer (1966)

Anfang der 1960er-Jahre vollzog sich bei der DEFA ein erster Generationswechsel. In der unmittelbaren Nachkriegszeit war der ostdeutsche Film noch von Regisseuren geprägt, die ihre berufliche Erfahrung im nationalsozialistischen Kino gesammelt hatten (Helmut Käutner, Wolfgang Staudte) oder aus dem Status als politisch Verfolgte und Emigranten ihre Reputation zogen (Slatan Dudow, Kurt Maetzig). Nun drängten in zunehmendem Maße personelle Kräfte in die Studios, die ihre Ausbildung an der Babelsberger Filmhochschule oder an vergleichbaren Institutionen im sozialistischen Ausland erfahren hatten. Diese Verjüngung der Altersstruktur fiel mit den zaghaften kulturpolitischen Veränderungen

in der Sowjetunion zusammen und suggerierte glaubhaft die Chance eines filmpolitischen Kurswechsels auch in der DDR. Frank Beyer hatte an der legendären Filmhochschule FAMU in Prag studiert und war dort in Kontakt mit Kommilitonen/innen wie Vera Chytilová und Miloš Forman gekommen – mit Künstlern/innen also, die später wesentlich die Filmsprache des „Prager Frühlings“ prägen sollten. Seine frühen Arbeiten wie FÜNF PATRONENHÜLSEN (1960), NACKT UNTER WÖLFEN (1962) oder KARBID UND SAUERAMPFER (1963) hatten sein hohes Talent ausgewiesen und ihn zum künstlerisch Hoffnungsvollsten der jungen DDR-Filmemacher/innen gemacht.

Schauplatz seines Films ist die Großbaustelle Schkona, irgendwo in der DDR: Im Kampf um die Errichtung des für die Volkswirtschaft immens wichtigen Bauprojekts sind fast alle Mittel recht. Brigadier Balla (Manfred Krug) und seine Männer genießen Narrenfreiheit, da ihr Arbeitsstil sehr effizient ist. Im Gegensatz zu vielen anderen Brigaden steht bei den „Ballas“ die Arbeit im Vordergrund; dafür sieht man ihnen die teilweise anarchistischen Methoden gerne nach. Ansonsten überwiegen in Schkona Schlendrian und Opportunismus. Als etwa zeitgleich die junge Technologin Kati und der neu eingesetzte Parteisekretär Horrath (Eberhard Esche) auf der Baustelle eintreffen, kommt das mehr schlecht als recht austarierte Gleichgewicht zwischen Bauleitung und Belegschaft ins Wanken. Balla und Horrath sind beide unangepasst und könnten Verbündete sein, geraten aber ins Schussfeld der „Bremsen und Blockierer“. Erschwerend hinzu kommt der Umstand, dass sich beide Männer in Kati verlieben. Nachdem deren Schwangerschaft unübersehbar geworden ist, eskaliert die Situation.

SPUR DER STEINE spielt virtuos mit den Versatzstücken diverser aus dem Genrekino übernommener Konstellationen. Beyer gelingt damit eine überzeugende Fusion von bis dahin bei der DEFA als unpassend eingestuftem Stilmitteln. Als Rahmenhandlung dient eine Parteiversammlung, die als modifizierte Gerichtsverhandlung Gelegenheit bietet, Exkurse in die Vergangenheiten der auftretenden Personen zu

unternehmen. Balla und Horrath werden als sympathische Zeitgenossen beschrieben, die keine Auseinandersetzungen scheuen. Wie im klassischen Western kommt Horrath von außen in einen geschlossenen Mikrokosmos, in dem er eine Reihe von Prüfungen zu durchlaufen hat. Sein Gegenspieler ist zunächst Balla. Ihre Rivalität erfährt durch die zwischen ihnen stehende Kati eine konkrete Personifizierung. Indem sich später die Fronten verschieben, rückt der zwischenmenschliche Konflikt zugunsten eines gesellschaftlichen in den Hintergrund. Balla und Horrath stehen schließlich gemeinsam gegen die Bauleitung, die auf überholten Standpunkten beharrt und dabei mit unsauberen Tricks arbeitet. Dank des Eingreifens eines Genossen von der Bezirksleitung wird die eigentlich zur Aburteilung Horraths einberufene Parteiversammlung zum finalen Wendepunkt. Nur Kati, desillusioniert von den Machtspielen der Männer, steht für einen Neubeginn in Schkona nicht mehr zur Verfügung.



Obwohl SPUR DER STEINE ursprünglich nicht zu den auf dem 11. Plenum des ZK der SED vom Dezember 1965 verbotenen Spielfilme zählte, wurde er kurze Zeit später doch abgeurteilt. Dass sich Beyer weitgehend werkgetreu an die Vorlage des – über jeden parteipolitischen Zweifel erhabenen – Autors Erik Neutsch gehalten hatte, nützte ihm dabei wenig. Nach inszenierten Krawallen von angeblichen Arbeitern wurde der Film abgesetzt und erst im November 1989 wieder öffentlich vorgeführt.

FRAUEN UND EMANZIPATION

Die Gleichberechtigung von Mann und Frau war auch in der DDR ein verfassungsrechtlich verbrieftter Grundsatz. Gern wurde darauf hingewiesen, dass im Gegensatz zur Bundesrepublik die ostdeutschen Frauen wirkliche Emanzipation genießen würden, da zum Beispiel ihre Einkommen keine Abstufungen gegenüber den männlichen Kollegen aufwiesen.

Tatsächlich waren in formaler Hinsicht wichtige Voraussetzungen für die Abschaffung geschlechtsspezifischer Diskriminierung geschaffen worden. Daneben gab es zahlreiche Instrumentarien, die die wichtige Position der Frauen innerhalb der Gesellschaft demonstrieren sollten: In Betrieben existierten „Frauenruheräume“, zum „Internationalen Frauentag“ am 8. März jedes Jahres fanden Feiern und Ausflüge statt, mit der Zeitschrift „Für Sie“ richtete sich ein Printmedium explizit an weibliche Leserschaft, der „Demokratische Frauenbund Deutschlands“ (DFD) fand sich auf den Listen mit den in die Volkskammer wählbaren Massenorganisationen der „Nationalen Front“.

Davon abgesehen, dass die Umsetzung theoretisch vorhandener Rechte und Ansprüche oft an den vom traditionellen Patriarchat geprägten Bedingungen an der Basis scheiterte, hatte die Proklamation der Gleichberechtigung vor allem auch ökonomische Ursachen. Um dem chronischen Arbeitskräftemangel der DDR-Volkswirtschaft entgegenzuwirken, war eine verstärkte Einbindung von Frauen in berufliche Männerdomänen unumgänglich. Eine wirksame Verbindung von Familien- und Berufsleben wurde ausdrücklich gefördert und führte zu einer stärkeren ökonomischen Unabhängigkeit der Frauen innerhalb von Lebensgemeinschaften.

Um zu realisieren, in welchem hohem Maße die DDR dennoch eine stark maskulin dominierte Gesellschaft war, reicht ein Blick auf die personelle Struktur der höchsten Gremien von Partei und Regierung selbst. Bis auf wenige Ausnahmen fanden sich hier ausschließlich Männer.

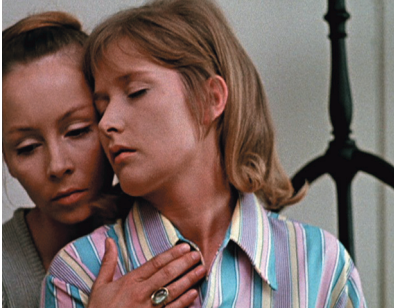
Dieses Ungleichgewicht setzte sich in den Leitungsebenen vieler Betriebe und Institutionen fort. Nicht zuletzt in der DEFA: Von den mehr als 150 abendfüllenden Spielfilmen, die während der letzten zehn Jahre ihrer Existenz in der DDR gedreht wurden, sind insgesamt nur zwölf von gerade einmal drei Frauen – Hannelore Unterberg, Iris Gusner und Evelyn Schmidt – realisiert worden. Über Jahre hinweg wurden an der Babelsberger Filmhochschule nur einige wenige Frauen in den Fachrichtungen Regie oder Kamera ausgebildet, als Berufsbezeichnung existierte nicht einmal das Wort „Kamerafrau“. Als Dramaturginnen (Erika Richter, Tamara Trampe), Autorinnen (Helga Schütz, Regine Kühn) oder Schnittmeisterinnen (Evelyn Carow) übten Frauen quasi von der „zweiten Reihe“ zwar wichtigen Einfluss aus, waren jedoch kaum auf den Regiestühlen zu finden.

Trotz dieses Mankos widmeten sich einige der wichtigsten DEFA-Spielfilme weiblichen Sujets; angefangen von Slatan Dudows FRAUENSCHICKSALE (1952) über KARLA (1965) von Hermann Zschoche bis hin zu Konrad Wolfs komplexer Milieustudie SOLO SUNNY (1980). Erst kurz vor dem Zusammenbruch der DDR war es dann ein DEFA-Dokumentarfilm, der eindrucksvoll das Potential „weiblicher Blickweise“ andeutete, das jahrzehntelang verschenkt worden war. Helke Misselwitz bot unter dem programmatischen Titel WINTER ADÉ (1988) ein beeindruckendes Kaleidoskop zur Befindlichkeit von Frauen in der DDR, das national wie international für Furore sorgte und die Erosion der tradierten Rollenklischees aufzeigte.

DER DRITTE

von Egon Günther (1972)

Margit (Jutta Hoffmann) ist Mitte dreißig und stellt auf den ersten Blick eine Frau dar, die „es geschafft hat“. Als Mathematikerin und leitende Mitarbeiterin einer der ersten Rechenzentren des Landes, verkörpert



sie die leibhaftige Emanzipation. Sie hat bewiesen, dass Frauen in der DDR eine ihren Kompetenzen entsprechende Führungsposition erreichen können. Aber es gibt einen „dunklen Punkt“ in dieser Erfolgsbilanz: Margit ist allein erziehende Mutter von zwei Töchtern, beide Kinder stammen von unterschiedlichen Vätern, und ihre große Sehnsucht gilt einer neuen Beziehung. Ihre ironisch-kritische Selbsteinschätzung („Emanzipiert, aber ohne

Mann!“) mündet in die wilde Entschlossenheit, dem Zustand der Einsamkeit ein Ende zu bereiten. „Der Dritte“ soll endlich ihre zwischenmenschliche Sehnsucht erfüllen, soll ihr Mann und der Vater ihrer Kinder werden.

Margit ist nicht länger gewillt, den gesellschaftlichen Verhaltensmustern zu entsprechen und auf den idealen Partner zu warten – sie macht sich vielmehr offensiv auf die Suche nach ihm.



Egon Günthers DER DRITTE fällt für einen DEFA-Spielfilm in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert aus. Ausgehend vom vehement vorgetragenen Selbstbehauptungsanspruch der Hauptfigur wird eine Reise in deren biografische Vergangenheit unternommen, die zahlreiche ungewöhnliche, DDR-untypische Merkmale aufweist.

In Verbindung mit der fast eklektischen Machart des Films ergibt sich mit dieser Produktion eine der ungewöhnlichsten Konstellationen, die das ostdeutsche Kino in den 44 Jahren seines Bestehens hervorgebracht hat. Nachdem Margit als ideales „Erfolgsmodell“ der volkseigenen Industrie eingeführt wird, vollzieht sich plötzlich ihre Demontage. Wir erleben die Heldin als

zerbrechliches Individuum, das keineswegs gewillt ist, die allseits in sie gesetzten Erwartungen zu erfüllen. Die immer wieder unterbrochenen Rückblenden in Margits Jugend beginnen mit dem Tod der Mutter und werden dann mit der Erziehung in einem christlichen Stift fortgeführt.

Margit bricht von dort aus, wird begeisterte FDJlerin und beginnt eine Ausbildung an der Arbeiter- und Bauernfakultät (ABF). Hier lässt sie sich von einem charismatischen Lehrer verführen, empfängt ihre erste Tochter. Später beginnt sie eine Beziehung zu einem blinden Intellektuellen von hoher musischer Begabung (Armin Mueller-Stahl), von dem sie bald verlassen wird. Auch aus dieser kurzen Bindung bleibt ihr ein Kind. Parallel zu diesen Exkursen in den biografischen Hintergrund



Margits entspinnt sich die Suche nach dem neuen Mann, bei der sie von ihrer besten Freundin Lucie (Barbara Dittus) unterstützt wird.

Sowohl mit der Darstellung des christlichen Lebens inmitten der weitgehend säkularisierten DDR-Wirklichkeit als auch mit der Handlungsweise des blinden scheiternden Musikers, der sich nach vergeblichen Bewerbungen an Kunsthochschulen in den Westen absetzt, betrat Egon Günther szenisches Neuland. Die Erfassung derartiger Lebensbereiche war in den Medien der DDR ebenso wenig vorgesehen wie die fast parodistisch wirkende Inszenierung von Margits früher Sozialismus-Begeisterung.

Neben diesen und anderen aus dem konventionellen Rahmen fallenden Handlungsmomenten ist es die Struktur des Films, die ihn aus dem Gleichmaß der DEFA-Ästhetik hervorhebt. Günther arbeitet mit deutlich voneinander abgesetzten Bausteinen, bürstet den Erzählfluss immer wieder gegen den Strich einer harmonischen Lesart. Gleich an den Beginn stellt er eine reportagenhafte, im Stil des Cinéma Vérité

gedrehte Szene in Schwarzweiß, die in knappen Bildern und Kommentaren Margits Betrieb vorstellt. Bei Rückblenden und anderen Einschüben werden Texttafeln und leitmotivische Musik eingesetzt.

Obwohl die Handlung mehrere Jahrzehnte umfasst, wird durch das Maskenbild gar nicht erst der Versuch einer Verjüngung unternommen: Margit sieht auch in ihren frühen Jahren stets so aus wie im Hauptstrang des Geschehens. Insgesamt bietet der Film kaum Ansätze der Einfühlung im klassischen Sinne – für eine Liebesgeschichte, die ja in der Regel große Gefühle zu verhandeln hat, eine durchaus ungewöhnliche Methode. In diesem Verfahren spiegelt sich ein deutlicher Einfluss von Bertolt Brecht und seiner gezielten Störung von Identifikationsmustern wider. Kontrapunktisch wirksam setzt Günther seiner spröden Inszenierung das sinnliche Spiel der Hauptdarstellerin Jutta Hoffmann entgegen, deren Wandlungsfähigkeit eine weitere, bleibende Stärke des Films ist.

DIE BEUNRUHIGUNG

von **Lothar Warneke (1981)**

Inge Herold (Christine Schorn) steht scheinbar mit beiden Beinen im Leben. Mit ihrem halbwüchsigen Sohn Mike bewohnt sie eine komfortable Wohnung gleich am Alexanderplatz.



Als Psychologin diskutiert sie in einer Filiale der „Ehe- und Familienberatung“ mit Ehepaaren über Wege aus deren Krisensituationen. Die eigene Scheidung sieht sie als Triumph ihrer Souveränität. Routiniert behandelt sie die verschiedenen in ihrer Amtsstube auflaufenden Fälle, wähnt sich über den kleinlichen Familienkonflikten stehend. Doch binnen weniger Minuten löst sich dieses Selbstbild auf.

Inge findet sich nach einer Routineuntersuchung selbst in Wartezimmern wieder, nimmt als verunsicherte und Hilfe suchende Frau auf der anderen Seite des Schreibtischs Platz. In ihrer Brust wurde ein Knoten festgestellt, der zuständige Arzt setzt sie mit knappen Worten über die nächsten Schritte der Weiterbehandlung in Kenntnis: Gewebentnahme, möglicherweise danach sofortige Operation, Amputation der betroffenen Brust. Inge wird durch diese Nachricht völlig aus der Bahn geworfen. Bereits am nächsten Tag soll sie sich im Krankenhaus einfinden. Nach dem ersten Schock verbringt Inge die verbleibenden Stunden auf ungewohnte Weise. Sie tätigt ein paar irrational anmutende Einkäufe, besucht ihre Mutter, nimmt Kontakt mit ehemaligen Klassenkameraden auf, die sie viele Jahre nicht gesehen hat, trifft sich mit einer Freundin aus West-Berlin und wartet schließlich zuhause vor festlich gedeckter Tafel lange und vergeblich auf ihren Liebhaber. Auffällig an all diesen Begegnungen ist, dass Inge gegenüber keinem der ihr nahestehenden Menschen die Erkrankung oder die bevorstehende Operation auch nur erwähnt.

Im Film DIE BEUNRUHIGUNG rückt die Diagnose Krebs den Tod plötzlich in greifbare Nähe. Dieser Einbruch des Unvorstellbaren in den Alltag wird durch die Zeichnung der Hauptfigur besonders eindringlich. Inge Herold fühlt sich durch ihre berufliche Position und ihr eigenes Selbstbild über die kleinen Konflikte und Probleme erhaben. Plötzlich realisiert sie, selbst Betroffene von sehr konkreten und existentiellen Ängsten zu sein. Diese elementare „Beunruhigung“ speist sich aus der stillschweigenden Verdrängung von Krankheit und Tod aus der alltäglichen Wahrnehmung in modernen Gesellschaften. Auf gewisse Weise ist Inge selbst Bestandteil dieses Verdrängungsapparates,





indem sie mit ihrem Beruf Konfliktlösungen zu einer Art Dienstleistung macht. Die von ihr am Abend vor der Operation durchlaufenen Stationen werden zur Reise zurück zu den Banalitäten des „ganz normalen Lebens“, von denen sie sich emanzipiert glaubte. Sie nimmt den Prozess des Begreifens als Weg in die Einsamkeit an, ohne sich in das Entsetzen einzuschließen.

Regisseur Lothar Warneke greift mit dem Stoff seines siebten Spielfilms ein weitgehend – nicht nur in der DDR – tabuisiertes Thema auf. Als einstiger Theologe tut er dies mit großer Gewissenhaftigkeit, enthält sich eines allwissenden Standpunkts oder übertrieben zuversichtlicher Prognosen. Dennoch ist sein Film kein pessimistischer Exkurs über das Unausweichliche von Krankheit und Tod, gerade weil er seine Heldin auf eine völlig offene Reise schickt. Erzählt wird ihre Geschichte als lange Rückblende, die von zwei Szenen in der Zeit nach der Operation eingerahmt wird: Die Krankheit und die Brustamputation haben Inges Blick auf ihr Leben gewandelt. Für DIE BEUNRUHIGUNG hat sich Warneke mit Thomas Plenert einen renommierten Dokumentarfilm-Kameramann „ausgeliehen“, der vor allem durch die wichtigen Arbeiten von Jürgen Böttcher bekannt geworden war. Plenerts schwarzweiße, präzise Fotografie, oft aus der Hand gedreht, trägt wesentlich zur hohen Authentizität des Films bei. In Verbindung mit Warnekes Konzept, völlig auf Studioaufnahmen zu verzichten und in wirklichen Arztpraxen, Amtszimmern und Wohnungen zu filmen, führt dies zu einer für DEFA-Filme sehr seltenen Übereinstimmung von Inhalt und Form.

KINDER UND JUGENDLICHE

Nahezu alle Kinder und Jugendlichen der DDR waren in staatliche Massenorganisationen eingebunden. Nur ein verschwindend geringer Teil, vor allem Kinder aus kirchlich sozialisiertem Elternhaus, wurden diesem umfassenden politischen Erziehungsanspruch entzogen. Pionierorganisation, Gesellschaft für Sport und Technik (GST), Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft (DSF) und Freie Deutsche Jugend (FDJ) sorgten mit ihrem weit verzweigten Netz von Einrichtungen und Funktionären für eine flächendeckende Erfassung aller gesellschaftlichen Betätigungsfelder. In der FDJ, die offiziell gern „Kampfeserve der Partei“ genannt wurde, sah die SED ihre unmittelbare Nachwuchsorganisation. Anspruch und Wirklichkeit klappten jedoch weit auseinander. Obwohl zum Beispiel fast sämtliche Oberschüler/innen Mitglieder der FDJ waren, traten später nur wenige von ihnen in die SED ein. Je älter die Jugendlichen wurden, desto weniger ließen sie sich von den politisch indoktrinierten Angeboten vereinnahmen, geschweige denn begeistern. Im Gegenzug wandten sich viele Jugendliche verstärkt westlichen Medien und subkulturellen Aktivitäten zu.

Zahlreiche Filme der DEFA und Sendungen des DDR-Fernsehens widmeten sich Themen aus dem Kinder- und Jugendbereich. Diese umfassten ein großes Spektrum. Es entstanden sowohl plumpe filmische Propagandastreifen im Sinne der Parteilinie als auch sensiblere Filme über die Alltagsprobleme von Heranwachsenden. Dabei bleiben allerdings Themenkomplexe wie zum Beispiel Jugendkriminalität, Sexualität, Drogenmissbrauch, Selbstmord, westliche Populärkultur, Entfremdung und Kommunikationsverlust weitgehend tabuisiert. Filme, die dennoch solche Bereiche thematisierten, wurden meist entweder verboten oder in ihrer Verbreitung durch die Kulturbürokratie behindert. DENK BLOSS NICHT, ICH HEULE von Frank Vogel (1965), JAHRGANG 45 von Jürgen Böttcher (1966), IKARUS von Heiner Carow (1975) und Herrmann Zschoches INSEL DER SCHWÄNE von 1983 stehen stellvertretend für solche Ausnahmen.

Ein gesondertes Kapitel stellen die DEFA-Kinder- und Märchenfilme dar, die zwischen 1946 und 1990 in Babelsberg gedreht wurden. Im nahezu ideologiefreien Raum der spannenden Unterhaltung für Zuschauende unter 14 Jahren entstanden schon in den Anfangsjahren der DEFA Filme, die auch im internationalen Vergleich Maßstäbe setzten, wie die bereits 1950 unter der Regie von Paul Verhoeven realisierte Wilhelm-Hauff-Verfilmung *DAS KALTE HERZ* oder der unvergessene Klassiker *DIE GESCHICHTE VOM KLEINEN MUCK* von Wolfgang Staudte (1953, ebenfalls nach Wilhelm Hauff). Spätere DEFA-Kinderfilme benutzten Märchen-Sujets dann auch, um in parabelhafter Weise aktuelle Missstände der DDR-Gesellschaft ironisierend aufzugreifen, so Rainer Simons Grimm-Adaption *SECHSE KOMMEN DURCH DIE WELT* (1972).

SABINE KLEIST, 7 JAHRE von Helmut Dziuba (1982)

Sabine (Petra Lämmel) flieht am gleichen Tag aus dem Kinderheim, an dem ihre Erzieherin Edith (Simone von Zglinicki) in den Schwangerschaftsurlaub verabschiedet wird. Sie durchstreift allein mehrere Tage



und Nächte lang Ost-Berlin, bevor sie sich der Polizei stellt und ins Heim zurückkehrt. Zwischen Flucht und Rückkehr liegen zahlreiche Begegnungen und Abenteuer. Unter anderem blickt sie hinter die Kulissen eines Zirkus, nimmt an einer Beerdigung teil, verbringt einige Stunden auf der Entbindungsstation, wird als mutmaßliche Ladendiebin aufgegriffen, freundet sich mit einem polnischen Jungen an und trifft schließlich Karl (Martin Trettau),

einen gerade in den Ruhestand versetzten Arbeiter, der genauso einsam ist wie sie. Während ihrer Reise durch die geteilte Metropole zeichnet sich in Sabine ein Reifungsprozess ab: Zeigte sie sich zu Beginn noch verletzt und unversöhnlich angesichts der Schwangerschaft Ediths, scheint sie am Ende doch den Hass gegen das noch ungeborene Kind – welches nun ihre Stelle einzunehmen droht – bezähmen zu können. Wenn auch nicht unbedingt fröhlich, so doch weit weniger resigniert als vorher, geht sie auf das große Gebäude ihrer staatlichen Ersatzheimat zu.

SABINE KLEIST, 7 JAHRE ist ein in jeder Hinsicht überraschender DEFA-Film, den es wiederzuentdecken gilt. Mit einer bündigen, nur wenige Minuten dauernden Exposition wird die Vorgeschichte erzählt. Anhand der knappen Montage aus Schwarzweißfotografien zu Beginn des Films erfahren wir vom Unfalltod von Sabines Eltern, von ihrer Aufnahme in ein Kinderheim und ihrem besonders intensiven Verhältnis zu Edith. Bei der Erstausrstrahlung des

Films im DDR-Fernsehen fiel diese Sequenz „mit Rücksicht auf die besondere psychologische Situation der Zuschauer“ (wie es in einem Brief an den DEFA-Generaldirektor hieß) der Schere zum Opfer. Mit der Verabschiedung Ediths setzt die eigentliche Handlung ein. Schmerzhaft wird der Abschied von Sabine als Wiederholung des Trennungsschocks von ihren leiblichen Eltern erlebt. Der neuerliche, tiefe Einschnitt in die kindliche



Biografie spiegelt sich auch in den Blicken Ediths, die sich ihrer besonderen Rolle für das Kind sehr bewusst ist. Sabine lehnt sich gegen das Schicksal auf, durchbricht ihre bisherige Passivität und zerstört damit den Kokon der sie bislang umgebenden Fürsorge. Sie wird zur Ausreißerin, damit also zur Außenseiterin und exemplarischen Anti-Heldin.

Ihre Handlungen werden von einer eigenen Mischung aus Naivität und Neugierde bestimmt. Mal wirkt sie in ihrem Auftreten zerbrechlich, dann wieder fast großspurig. Mit der Formulierung „Na und?!“ und dem Herausstrecken der Zunge wappnet sie sich gegen die eigene Erfahrungslosigkeit. Ihre Exkursion in die außerhalb der bisherigen Wahrnehmung liegende Wirklichkeit gerät zur Initiationsreise, die sie für immer verändern wird.



Konsequent erzählt der Film diesen Prozess aus der subjektiven Sicht des Kindes. Indem die Kamera immer wieder diese Perspektive übernimmt, verschafft sie den Zuschauenden einen neuen unverstellten Blick auf eine durch Gewöhnung

allzu vertraut gewordene Wirklichkeit. Durch szenische Überhöhung bekommen einige Sequenzen zusätzlich einen märchenhaften, fast surrealen Charakter: Wenn Sabine gleich auf der ersten Station ihrer Reise in den Tross eines Zirkus gerät und thronend auf einem weißen Pferd die nächtliche Leipziger Straße in Berlin-Mitte entlang reitet, hat dies mit dem biedereren DEFA-Realismus nichts mehr gemein. Die folgende Episode wirkt noch grotesker: Sabine schließt sich einem Trauerzug an, dessen uniformierte Begleitkapelle den bei Staatsbegräbnissen obligatorischen Marsch „Unsterbliche Opfer“ spielt. Das Kind läuft hinter den roten Fahnen her und stört am offenen Grab die Zeremonie, indem es mehrfach mit der Faust auf eine Trommel schlägt. Auffällig ist, dass die Streunerin nicht nur mit bloßen Merkwürdigkeiten konfrontiert wird, sondern auch mit anderen Zeitgenossen kommuniziert. Sie nimmt Signale auf, wird von ihren Erlebnissen verändert und sendet wiederum Signale aus, die ihrerseits die Umwelt verändern. Es sind dabei stets etwas abseits stehende, absonderliche Menschen, die Blicke und Worte erwidern, dem Kind verwandt in einer noch

wachen und skeptischen Weltsicht. Wie Alice durchs Wunderland bewegt sich Sabine durch das Ost-Berlin der frühen 1980er-Jahre. Parallel zu ihrer Exkursion zeigt der Film die Suche der Polizei nach dem vermissten Kind und schafft so eine zusätzliche Spannungslinie, ohne dabei in die Eigen- dynamik eines Krimiplots abzugleiten. Stets bleibt das Primat der Handlung auf Sabine fokussiert. Dass die Suchaktionen der Polizei weitgehend ins Leere laufen, spricht dabei für sich. Mehrfach narrt Sabine die Ordnungskräfte, und als sie sich zuletzt freiwillig stellt, weist die Polizei sie zunächst sogar genervt ab.



Dem Film gelingt insgesamt eine seltene Gratwanderung: Ohne durch eine zu starke Sinneswandlung seiner Heldin deren anfängliches Rebellentum zu verharmlosen, vermag er doch, ihre Veränderung nachvollziehbar zu machen. Platte Didaktik findet nicht statt. Wie seine Heldin bewegt sich auch der Film SABINE KLEIST, 7 JAHRE selbst zwischen gängigen Festlegungen. Obwohl als Kinderfilm konzipiert und ausgewertet, scheint er damals wie heute eher ein Film für Erwachsene zu sein. Seine Thematisierung von Verlust, Einsamkeit und Tod fällt im DEFA-Kontext insgesamt ausgesprochen untypisch und mutig aus.

SIEBEN SOMMERSPROSSEN von Herrmann Zschoche (1978)

Mit der Ausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann im Herbst 1976 setzte in der DDR eine nachhaltige Desillusionierung bezüglich der Reformierbarkeit des Systems ein. Hunderte von Schriftstellern/-innen, Filmschaffenden und anderen Intellektuellen verließen das Land

Richtung Bundesrepublik. Bei den Verbliebenen machten sich Resignation und künstlerischer Stillstand breit, gleichzeitig triumphierte Opportunismus. Sowohl in der Literatur als auch beim Film zeichnete sich ein Rückgang von Gegenwartsstoffen ab, dies teils freiwillig (wie bei dem Autorenpaar Christa und Gerhard Wolf), teils durch staatliche Beeinflussung (wie beim DEFA-Regisseur Rainer Simon, gelenkt durch DEFA-Generaldirektor Hans Dieter Mäde). Um den innenpolitischen Glaubwürdigkeitsverlust zu kompensieren, versuchte die DDR-Kulturpolitik zunehmend, vor allem für Jugendliche Angebote der Ablenkung von der Tristesse des DDR-Alltags bereitzustellen: Plötzlich wurde westliche Musik auf dem Monopollabel AMIGA verlegt, die staatliche Textilindustrie versuchte sich in Imitaten der eben noch verurteilten Jeansmode.

Vor diesem Hintergrund stellte der Spielfilm SIEBEN SOMMERSPROSSEN von Herrmann Zschoche nur zwei Jahre nach dem Biermann-Eklat einen interessanten Sonderfall dar. Er könnte einerseits als Rettungsversuch gewertet werden, Jugendliche durch das Aufgreifen bislang ausgesparter Themen zurück in die staatlich gelenkte, kulturpolitische Verwertungskette zu holen und über diesen Umweg erneut für den Sozialismus und seine Jugendpolitik zu begeistern. In dieser Lesart wäre SIEBEN SOMMERSPROSSEN ein staatstragendes Unterfangen. Andererseits sprach der Film tatsächliche Probleme und Sehnsüchte Heranwachsender an und wurde auch so wahrgenommen:



als wohltuende Abkehr von der Politisierung des Alltags und als Reflex auf die tatsächlichen Euphorien und Nöte junger Menschen.

Karoline (Kareen Schröter) und Robby (Harald Rathmann) treffen sich während der Sommerferien im Betriebsferienlager, irgendwo in der

DDR-Provinz. Vor Jahren waren sie einander schon einmal begegnet, hatten sich aber aus den Augen verloren. Im strikt durchorganisierten Lagerleben, unter den Argusaugen der strengen Leiterin (Christa Löser), bleibt nur wenig Platz für Erholung und die wahren Interessen der Heranwachsenden. Frühsport, Appelle, sportliche Wettbewerbe aller Art, Ernteeinsatz und Betriebsbesichtigungen strukturieren den Aufenthalt. Entgegen dieser Doktrin versucht der Betreuer Benedikt (Jan Bereska), die Jugendlichen für eine Inszenierung von Shakespeares „Romeo und Julia“ zu begeistern. Bei den Proben zu dem Stück kommen sich Karoline und Robby wieder näher. Es entflammt eine leidenschaftliche Liebe, die sich gegen diverse Widerstände, Rückschläge und Intrigen behauptet. Auch „Romeo und Julia“ gelangt letztlich zur triumphalen Premiere. Selbst die Lagerleiterin, die sich vehement gegen die Aufweichung ihres Regiments gewehrt hatte, erlebt die Aufführung mit Tränen der Rührung in den Augen.

SIEBEN SOMMERSPROSSEN arbeitet gekonnt mit den verschiedenen Ebenen seiner Inszenierung. Indem mit „Romeo und Julia“ ein Spiel im Spiel installiert wird, ergibt sich die Möglichkeit wechselseitiger Verschränkungen. In Shakespeares Drama belastet eine Fehde zwischen den Elternhäusern die Beziehung von Romeo und Julia, Zschoche gibt Karoline und Robby familiäre Hintergründe, die ebenfalls Konfliktpotenzial bergen. Sie lebt mit ihrer Mutter, ihrer Schwester und deren Baby zusammen in schwierigen, fast chaotischen Verhältnissen, er ist als Sohn eines hohen Funktionärs mit zahlreichen Privilegien ausgestattet. Insgesamt könnte das Lagerleben auch als Modell einer mikrokosmischen DDR interpretiert werden, ausgestattet mit einem prototypischen Personal von sturen Funktionären, Reformgeistern und Mitläufern/innen. In diesem Sinne wäre diese DEFA-Produktion als eine optimistische, auf Veränderung drängende Utopie zu verstehen. Unabhängig davon funktioniert der Film jedoch auch als zeitlose Liebesgeschichte.

ANFANG UND ENDE

Der Name DEFA (= Deutsche Film Aktiengesellschaft) täuscht in politischer wie kaufmännischer Sicht über den eigentlichen Charakter der Gesellschaft hinweg. Zunächst unter der Ägide der sowjetischen Militäradministration, später als volkseigener ostdeutscher Betrieb wie viele andere auch geführt, war die DEFA nie eine Aktiengesellschaft im herkömmlichen Sinne. Sie behielt aber ihren in der Öffentlichkeit eingeführten und renommierten Namen bis zuletzt bei. Interessant ist dabei, dass die DEFA bereits am 17. Mai 1946, also mehr als drei Jahre vor der DDR selbst gegründet wurde. Und auch ihr Ende reicht über das der DDR hinaus: Während die Deutsche Demokratische Republik am 3. Oktober 1990 durch den Einigungsvertrag der Bundesrepublik Deutschland beitrug und sich dadurch staatsrechtlich auflöste, hatte die DEFA als Produktionsfirma nominell noch bis 1993 Bestand. Zuerst als Sowjetische Besatzungszone, dann als von Moskau abhängiger Staat, war die DDR als Ganzes ebenso wenig autonom wie in den Details ihrer Kultur- und Filmpolitik. Allerdings unterlag diese Abhängigkeit auch starken Schwankungen, die sich wiederum in den Filmen der DEFA niederschlugen. Rückblickend erscheint die erste Phase – von ihrer Gründung 1946 bis zur II. Parteikonferenz der SED im Juli 1952 und der damals erfolgten Einschwörung auf das Dogma des „sozialistischen Realismus“ – als liberalste Zeit. Nach dem Tod Stalins und der Episode des „Tauwetters“ unter Chruschtschow keimte kurzzeitig neue Hoffnung, die 1965 mit dem „Kahlschlag“ des 11. Plenums der SED wieder begraben werden musste. Spätestens nach der Ausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann im Herbst 1976 waren auch die unscharfen, mit dem Machtantritt Erich Honeckers und dem XIII. Parteitag der SED verbundenen Erwartungen obsolet geworden. Mit Michail Gorbatschows Politik von „Glasnost und Perestroika“ und dem nachfolgenden Zusammenbruch des durch die Sowjetunion dominierten Herrschaftssystems in Osteuropa verlor

letztlich auch die DEFA ihre an die politischen Machtverschiebungen gekoppelte ambivalente Bedeutung.

Die Spielfilme **DIE MÖRDER SIND UNTER UNS** und **DIE ARCHITEKTEN** umrahmen ein ganz spezielles Kapitel des deutschen Kinos, stellen beide aber auch Ausnahmeerscheinungen dar. Staudtes Klassiker ist eindeutig der erste DEFA-Spielfilm, seine Dreharbeiten begannen bereits am 4. Mai 1946, also noch vor der offiziellen Gründung der Produktionsgesellschaft. Welcher Film nun wirklich der letzte originäre, das heißt in der DDR gedrehte und zur Premiere gebrachte DEFA-Film war, bleibt strittig. **MOTIVSUCHE** (1990) von Dietmar Hochmuth und **BIOLOGIE!** (1990) von Jörg Foth wurden zwar nach Peter Kahanes **DIE ARCHITEKTEN** uraufgeführt, sind aber zeitgeschichtlich weniger relevant. Bei allen formalen und inhaltlichen Unterschieden von **DIE MÖRDER SIND UNTER UNS** und **DIE ARCHITEKTEN** bleibt besonders stark das hohe Maß an Utopie auffällig, das ihnen als Marksteine von Anfang wie Ende spürbar anhaftet. Als Dokumente des Übergangs beschreiben sie gleichzeitig ein „Davor“ wie ein „Danach“ und helfen dadurch, den eigentlichen Gegenstand des Interesses – die klassische Epoche der DEFA und der DDR – samt all seiner Widersprüche schärfer zu erfassen.

DIE MÖRDER SIND UNTER UNS

von Wolfgang Staudte (1946)

Der einstige Chirurg Dr. Mertens (Ernst Wilhelm Borchert) hat den Zweiten Weltkrieg als Unterarzt an der Ostfront überlebt. Er bewegt sich wie ein Schatten durch die Trümmerwüste Berlins, traumatisiert von zunächst nicht näher beschriebenen Erinnerungen. Er sieht sich außerstande, wieder als Mediziner zu praktizieren und gibt sich dem Alkohol hin. Erst als die junge Susanne (Hildegard Knef) in sein Leben tritt, beginnt er langsam, sich der Gegenwart zu öffnen. Dann wirft

ihn die Begegnung mit seinem ehemaligen militärischen Vorgesetzten wieder zurück: Im Fabrikanten Brückner erkennt er jenen Hauptmann wieder, der in der besetzten Sowjetunion während der Weihnachtsfeiertage „aus Vergeltung“ über hundert Zivilisten, darunter viele Kinder, erschießen ließ. Bar aller Schuldgefühle führt Brückner nun wieder ein Leben mit vielen Annehmlichkeiten. Fassungslos über diesen Opportunismus sinnt Mertens auf Rache durch Selbstjustiz. Sein am Weihnachtsabend anberaumtes Strafgericht wird in letzter Sekunde durch Susanne verhindert.

Der Film DIE MÖRDER SIND UNTER UNS vereinigt mehrere Pionierleistungen in sich. Er war nicht nur die erste DEFA-Produktion, sondern auch der erste deutsche Nachkriegsfilm überhaupt. Der spätere Weltstar Hildegard Knef spielte zudem hier seine erste Hauptrolle. Vor allem aber war er der erste der so genannten „Trümmerfilme“ und begründete damit ein nur wenige Jahre existierendes Subgenre, das eng an die provisorischen Begleitumstände jener Zeit gekoppelt war.

Durch Zerstörung und Demontage standen in Deutschland nach 1945

kaum noch nutzbare Studiokapazitäten zur Verfügung. Die Notwendigkeit der Improvisation und die allgegenwärtige „Naturkulisse“ der urbanen Ruinenschaften führten in Verbindung mit der Euphorie des Aufbruchs zu einer ganz eigenen Synthese von äußeren und inneren Begleitumständen. Filme wie FILM OHNE TITEL von Rudolf Jugert (1947) oder Roberto Rossellinis DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (1948) bleiben auch jenseits ihrer künstlerischen Qualität als einmalige



Zeitdokumente bestehen, sie leben bis heute von der spürbaren Authentizität des gefilmten Augenblicks.

Wolfgang Staudtes DIE MÖRDER SIND UNTER UNS fällt darüber

hinaus durch viele Momente des Übergangs auf. Personell wurzelt der Film im nationalsozialistischen Kino. Sowohl Regisseur Staudte als auch seine beiden Kameramänner, der Komponist, der Schnittmeister sowie mehrere Schauspielerinnen und Schauspieler hatten unter Joseph Goebbels – von 1933 bis 1945 „Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda“ und damit auch für den deutschen Film verantwortlich – erfolgreich ihre Karrieren begonnen. Auch ästhetisch weist Staudtes vierte Regiearbeit Kontinuitäten zum NS-Kino auf: so die pathetische, oft kommentierend eingesetzte Musik, die konventionelle Schnitt-Gegenschnitt-Technik oder die starke Typisierung der Figuren. Ungewöhnliche Akzente werden lediglich mit der an die Tradition des deutschen Expressionismus anknüpfenden Lichtgestaltung gesetzt. Inhaltlich hingegen könnte sich **DIE MÖRDER SIND UNTER UNS** kaum deutlicher von den werkbiografischen Hintergründen seiner Urheber unterscheiden. In seiner Anklage gegen den Krieg und gegen diejenigen, die an ihm zu allen Zeiten verdienen, ist der Film leidenschaftlich und kompromisslos. Nicht einmal ein Jahr nach Hitlers Sturz gedreht, lässt er keine Zweifel an seiner radikal pazifistischen Grundhaltung sowie an der Ablehnung aller Tendenzen, nach den Exzessen von Tod und Zerstörung stillschweigend zur Tagesordnung zurückzukehren. Staudte arbeitet mit starken Kontrasten, setzt Hell gegen Dunkel, Schönheit gegen Zerstörung, moralische Empörung gegen Skrupellosigkeit. Dieser Hang des polemischen Gegeneinandersetzens führt mitunter zu psychologischen Vereinfachungen; vor allem die Liebe zwischen Susanne und Dr. Mertens erscheint eher behauptet denn gelebt. Jenseits solcher partieller Schwächen kann die wichtige Funktion von **DIE MÖRDER SIND UNTER UNS** für die Erneuerung des deutschen





Films nach 1945 gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. In seiner Unversöhnlichkeit gegenüber opportunistischen Gefahren im eben besiegten Deutschland ging er sogar der sowjetischen Militärverwaltung zu weit. Wolfgang Staudtes Drehbuch sah für den ewigen Kriegsgewinnler Brückner („Ob man aus Kochtöpfen Stahlhelme macht oder aus Stahlhelmen Kochtöpfe, ist doch egal – Hauptsache, man kommt zurecht.“) keine Gnade vor.

In der ursprünglichen Fassung des Films wurde Brückner von Mertens erschossen. Die Verhinderung der Selbstjustiz wurde von der Zensur der russischen Genossen diktiert. Wenige Jahre später wäre auch die konsequent pazifistische Grundausrichtung des Films bei der DEFA nicht mehr durchsetzbar gewesen.

DIE ARCHITEKTEN

von Peter Kahane (1990)

Daniel Brenner (Kurt Naumann) ist Ende 40 und Architekt. Dass er über den Entwurf von ein paar genormten Bushaltestellen, Trafohäuschen und Kaufhallen hinaus nicht kreativ arbeiten konnte, nagt beständig an seinem Selbstwertgefühl. Meist sitzt er untätig in seiner Wohnküche und zeichnet Stillleben. Da erhält er plötzlich die Chance seines Lebens: Als Chefarchitekt soll er das gesellschaftliche Zentrum eines aus dem Boden gestampften Wohnbezirks entwerfen. Da auch der Forderung, seine Mitarbeiter für das Projekt selbst rekrutieren zu können, stattgegeben wird, gibt er sich der Begeisterung eines beruflichen Neubeginns hin. Doch schon bei der Suche nach seinen ehemaligen Kommilitonen stößt er auf erste Grenzen: Einer ist Schäfer

geworden, der Andere kellnert, ein Dritter hat sich in den Westen abgesetzt. Schließlich gelingt es ihm doch, sechs Kolleginnen und Kollegen seines Vertrauens nach Berlin in seine Arbeitsgruppe zu holen. Das Team entwickelt ehrgeizige Pläne, will alles anders machen. Schon bald erweist sich jedoch, dass kaum einer der kühnen Gedanken umsetzbar sein wird. Zuerst werden kleine Kompromisse gefunden, zuletzt droht das gesamte Unterfangen zu scheitern. Brenner, eben noch als Rebell angetreten, findet sich mehr und mehr in der Rolle eines Vermittlers wieder. Bald ist er selbst Teil des Systems geworden, das er eigentlich grundsätzlich umgestalten wollte.



Peter Kahanes Film DIE ARCHITEKTEN stellt ein seltenes Beispiel für die Deckungsgleichheit von Fiktion und Zeitgeschichte dar. Bereits seit Mitte der 1980er-Jahre geplant, konnten der Regisseur und sein Drehbuchautor Thomas Knauf ihr Projekt erst zu jenem Zeitpunkt realisieren, da sich die DDR im Zustand ihrer Auflösung befand. Kahane (Jahrgang 1949) gehört zur „Lost Generation“ der DDR-Filmemacher/innen, die, wenn überhaupt, erst im Endstadium der DEFA kreativ zum Zuge kamen. Personalstau, der geringe Ausstoß an Filmproduktionen und inhaltliche Zensur führten dazu, dass eine ganze Reihe von hoffnungsvollen Talenten in eine unbestimmte Warteschleife geriet. Wie Jörg Foth, Herwig Kipping, Karl Heinz Lotz, Petra Tschörtner, Tony Loeser, Dietmar Hochmuth, Jan Bereska und andere gehörte auch Peter Kahane zu jenen Regisseuren und Regisseurinnen, die potentiell für einen Innovationsschub bei der DEFA geeignet gewesen wären, aber



letztlich keine Chance erhielten. Auf fast gespenstische Weise reproduziert Kahanes Film diese Konstellation, nur dass keine DEFA-Filmschaffenden im Zentrum des Geschehens stehen sondern Architekten. Ein durchaus naheliegendes Gleichnis: Architektur wie Film sind von relativ langen Vorbereitungsphasen und entsprechender Beharrlichkeit abhängig, benötigen hohen personellen und materiellen Aufwand und bewegen sich an der Schnittstelle zwischen künstlerischem Anspruch und Gebrauchswert. Indem der Architekt Brenner als Scheiternder beschrieben wird, beschwört der Regisseur Kahane auch das eigene Scheitern innerhalb des sich als stärker erweisenden Systems. Nach



anfänglicher Euphorie geht für Brenner und sein Team Stück für Stück die Illusion verloren, die sie umgebenden Zustände verändern zu können. Stattdessen werden sie selbst verändert und gleichen sich an die Zustände an, ja werden durch sie sogar korrumpiert. Der Film findet für diesen eigendynamischen Prozess eine wirkungsvolle Metapher: In seinem blinden Enthusiasmus für das Bauprojekt zeigt sich Brenner außerstande, sein eigenes privates Umfeld überhaupt noch wahr-

zunehmen. Er bemerkt nicht die Verbitterung seiner Frau, die mental bereits alle Phasen der Desillusionierung durchlaufen hat und nach einer radikalen Veränderung in ihrem Leben drängt. Schließlich verliert er sie an einen anderen Mann, einen Schweizer. Die Szenen vor dem Scheidungsrichter und der Abschied von Frau und Tochter, als diese am „Tränenpalast“ am S-Bahnhof Friedrichstraße von Ost-Berlin nach West-Berlin ausreisen, gehören zu den eindringlichsten des Films. Zum Zeitpunkt der Dreharbeiten hatte die Realität den Film indes schon so weit eingeholt, dass es für das Filmteam immer schwieriger wurde, Bilder der alten DDR authentisch aufzunehmen, da diese mit jedem Tag ein Stück mehr verschwand.

Thema: Film und Gesellschaft in der DDR

Eine Fülle weiterer Informationen und Materialien bietet www.bpb.de, die Website der Bundeszentrale für politische Bildung/bpb. Dort finden Sie unter anderem die Ausgaben „Film und Gesellschaft“ und „Alltagskultur Ostdeutschland“ der Zeitschrift „Aus Politik und Zeitgeschichte“. Sie enthalten Beiträge zu den verbotenen und zensierten Filmen der DEFA sowie zur Darstellung der DDR nach 1989/90 in deutschen Spielfilmen. Mit Konrad Wolfs „Ich war neunzehn“ wird ein DEFA-Film auch ausführlich im Filmkanon der bpb (www.bpb.de/filmkanon) gewürdigt. Informationen zur allgemeinen Geschichte der DDR liefert außerdem der gleichnamige Online-Themenschwerpunkt. Die DVD-ROM „Damals in der DDR“ enthält neben Archivmaterial auch Zeitzeugen-Interviews und Unterrichtsmaterialien zum Themenfeld. Das breitgefächerte filmpädagogische Angebot der bpb umfasst Filmhefte zu „Der Rote Kakadu“, „Das Leben der Anderen“ und „Good Bye, Lenin!“ sowie das Internetportal kinofenster.de. Zahlreiche Reportagen und Interviews finden Sie unter dem Schlagwort „DEFA“ auf fluter.de, dem Online-Jugendmagazin der bpb. Fotostrecken sowie Videoclips zur Geschichte der Mauer und zur Jugendopposition in der DDR stellen die Websites www.chronik-der-mauer.de und www.jugendopposition.de bereit.

Impressum

Die DVD-Edition „Parallelwelt: Film. Ein Einblick in die DEFA“ der Bundeszentrale für politische Bildung entstand in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek, der DEFA-Stiftung, dem Bundesarchiv und der ICESTORM Entertainment GmbH.

Herausgegeben von der Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Fachbereich Multimedia, Thorsten Schilling (verantwortlich)

Redaktion: Katrin Willmann (bpb), Andreas Kötzing (bpb, Volontär)

Texte: Claus Löser

Arbeitsblätter: Petra Anders

Lektorat: Andrea Wiene, Stefan Stiletto (bpb, Volontär)

Gestaltung und Layout: seefood productions

Druck: Druckerei Braul (Booklets), Schoepe Display GmbH (Schuber)

Replikation und Konfektionierung: Eurotape Media Services GmbH

Produktion und Bildnachweis: ICESTORM Entertainment GmbH

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte sind vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung auf Datenverarbeitungsanlagen, auch bei nur auszugsweiser Verwendung. Alle Angaben ohne Gewährleistung.

© 2006



