

Der (politische) Spielfilm als historische Quelle

Arthur Schlegelmilch

Die Befragung der Vergangenheit anhand audio-visueller Medien stellt eine Herausforderung dar, der sich die Geschichtswissenschaft auf breiterer Front erst seit etwa zehn Jahren stellt. (Vgl. Riederer 2006, Lindenberger 2004) Bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt lässt sich erkennen, dass der historische Quellenwert von Film-, Funk- und TV-Produktionen immer stärker wahrgenommen wird. Dahinter steht die nicht zuletzt durch einschlägige Gegenwartserfahrungen gespeiste Erkenntnis, dass „das System kollektiver Sinnkonstruktion, mit dem die Menschen Wirklichkeit konstruieren“ in hohem Maße durch Medien bestimmt und fortentwickelt wird. (Neidhardt 1993, 72) Dementsprechend werden audio-visuelle Medien – wie andere Medien auch – nicht mehr nur als Abbilder sozialer Gegebenheiten und Mentalitätslagen bzw. als Schnittstellen und Vermittlungsinstanzen in Kommunikationsprozessen gesehen (Wilharm 1995, 291 f.), sondern als eigenständige Kräfte im Prozess der Herausbildung gesellschaftlicher Wirklichkeit(en) erkannt. Gerade sein konstruktivistischer Charakter lässt den Film als geeignete Quelle für den Nachvollzug der kulturellen Formung von Wirklichkeit und von Geschichte erscheinen. Rossellinis Anspruch vom Film als „künstlerischer Form der Wahrheit“ bleibt mithin in abgewandelter Form gültig, auch wenn das einstige (naive) Realitätspathos des „cinéma vérité“ Geschichte geworden ist.¹

Wie andere künstlerische Medien verfügt auch der Film über spezifische Möglichkeiten, an gesellschaftlichen und politischen Diskursen teilzunehmen. Dies gilt nicht zuletzt dort, wo Öffentlichkeit, etwa unter Zensur und Repressionsbedingungen, nur eingeschränkt hergestellt werden kann bzw. der öffentliche Diskurs in Folge von gesellschaftlichen Tabuisierungen gestört ist. Mit seinen ausgeprägten metaphorischen, personalisierenden und emotionalisierenden Stilmitteln kann wiederum gerade der Spielfilm dazu beitragen, Diskursblockaden aufzubrechen, Gegenöffentlichkeiten anzuregen und Oppositionsbewegungen zu verstärken. Auf der anderen Seite ist unter repressiven und diktatorischen Kontextbedingungen immer auch mit der machtpolitischen Instrumentalisierung des Films durch die Herrschenden zu rechnen. Die aus diesem Blickwinkel besonders erfolgreiche Filmpolitik des „Dritten Reichs“ verweist zudem darauf, dass die Grenzen zwischen Dokumentar-, Propaganda- und Spielfilm fließend sind und der filmische auch dort (und vielleicht gerade dort) als machtpolitischer Kommunikationsraum wirksam werden kann, wo vermeintlich private Geschichten erzählt werden.

1 Vgl. kontrastierend hierzu die teils abwegig erscheinende, weil an überzogene Authentizitätsansprüche geknüpfte Diskussion über den Quellenwert von DEFA-Filmen in dem von Klaus Finke (2001) herausgegebenen Band: DEFA-Film als nationales Kulturerbe? Siehe dazu v.a. die Beiträge von Rüdiger Steinmetz, Irmgard Wilharm und Klaus Finke.

Last but not least stellt der Film einen bedeutsamen Faktor im Prozess kollektiver Gedächtnisbildung dar. Als „Zwischenreich von Einstellungen, Denkmustern und Erfahrungshorizonten“ (Sabrow 2000, 14) kommt ihm in besonderer Weise die Fähigkeit zu, individuelle Erinnerungen zu überschreiben und auf diese Weise den Prozess der kommunikativen Erinnerung maßgeblich zu beeinflussen.²

Ungeachtet der kaum zu überschätzenden gesellschafts- und politikgeschichtlichen Relevanz des Mediums Film haben sich bis heute nur wenige Fachhistoriker daran gemacht, historische Themen anhand audio-visueller Quellen zu bearbeiten. Worin liegt diese Zurückhaltung begründet? Zunächst gewiss darin, dass es sich um ein ausgesprochen heterogenes Forschungsfeld handelt, das noch keine festen methodischen Standards aufweist und poly- und interdisziplinäre Arbeitsweisen verlangt. Hierzu gehören die Befassung mit medientheoretischen Fragen und medientechnischen Entwicklungen, mit Drehbüchern, Literaturvorlagen und Lebensbiographien ebenso wie die Aneignung von Filmsetetechniken, wie zum Beispiel die Verwendung von geeigneten Aufschreibesystemen, die Analyse der Szenerie, der Kameraführung, des Schnitts sowie des filmästhetischen Gesamteindrucks.

Damit zusammenhängend gestaltet sich das Untersuchungsspektrum – bezogen auf die Kernbereiche: Produktion und Vertrieb sowie Inhaltsanalyse und Rezeption – außerordentlich komplex, wenn man allein bedenkt, wie viele Personen und Instanzen maßgeblich an der Entstehung eines Films üblicherweise beteiligt sind, welche Bedeutung den ökonomischen und rechtlichen Rahmenbedingungen zukommen mag, wie vielschichtig und interpretationsfähig sich Inhalte und Sinngebungen darstellen und wie unübersichtlich und komplex sich die Wahrnehmungen und Reaktionen der Rezipienten niederschlagen können. In der Literatur findet sich dementsprechend die warnende Einschätzung eines „alle Dimensionen sprengenden Forschungsprogramms“ (Riederer 2003, 92)

Im Hinblick auf den Spielfilm kommt hinzu, dass es sich um eine offen fiktionale Darstellung handelt, deren Dekonstruktion aus geschichtswissenschaftlicher Sicht zwar machbar erscheinen, aber angesichts des nicht erhobenen Wahrheitsanspruchs als nicht sonderlich ergiebig angesehen werden mag. Dem wäre freilich entgegenzuhalten, dass erzählte und medial aufbereitete Geschichten gewiss nicht weniger als Filmdokumentationen geeignet sind, reale Erfahrungen zu überlagern und Wirklichkeiten zu generieren. (Lorenz 1997, 403) Wie bereits erwähnt, dürften fiktive und damit gut verklausulierbare Bilder und Texte unter eingeschränkten und repressiven Diskursbedingungen sogar über deutlich bessere Möglichkeiten zur Anregung und Bekräftigung grenzwertigen bis grenzüberschreitenden Kommunizierens verfügen als explizit verbalisierte politische Botschaften.

Die größten Probleme einer diskursgeschichtlich orientierten Filmanalyse stellen sich im Hinblick auf die Rezeptionsforschung. Sie erfordert zunächst Kenntnisse über die gegebenen Distributionsinstanzen, Vermarktungsstrategien und Verwertungszusammenhänge. Ferner bedarf sie möglichst schriftlicher Rezeptionsquellen wie Filmgesprächen, Preisverleihungen, Zuschauerzahlen, Laufzeiten von Filmen, Informationen über die Zusammensetzung des Kinopublikums und den Ablauf einzelner Filmvorführungen. Auf Inszenierungen, Täuschungen und Manipulationen ist in die-

² Vgl. dazu den Beitrag von Harald Welzer in diesem Heft mit der zusammenfassenden Feststellung: „Medialität ist für menschliches Gedächtnis konstitutiv“.

sem Zusammenhang besonders zu achten. Nach Möglichkeit sollten zudem filmbezogene Meinungsumfragen sowie individuelle Angaben zur subjektiven Disposition und Antizipation der Kinobesucher zum Wahrnehmungszeitpunkt vorliegen. In Anbetracht dieses Anforderungsprofils ist es wenig überraschend, dass geschichtswissenschaftliche Arbeiten zur Filmrezeption dünn gesät sind. Eine der wenigen ambitionierten Arbeiten auf diesem Gebiet, Helmut Kortes' Studie „Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik“ (1998), die sich im Untertitel als „rezeptionshistorischer Versuch“ ausweist, kommt dann auch zu dem selbstkritischen Ergebnis, dass es trotz aller Anstrengungen nur unvollkommen möglich gewesen sei, dem Wirkungsspektrum der untersuchten Filme auf die Spur zu kommen und die angestrebte Herausarbeitung kollektiver Rezeptionsmuster und Rezeptionstypen zu erreichen. Letztlich sehe „jeder ... seinen eigenen Film“. (Korte 1998, 433 f.)

Gleichwohl bleibt richtig, dass die geschichtswissenschaftliche Relevanz von Medien vor allem dort zu suchen ist, wo Mediennutzung als soziales und politisches Handeln greifbar und die Wirksamkeit von Medien in Kommunikationsprozessen beobachtbar wird. (Schildt 2001, 184; Crivellari/Sandl 2003, 633) Werfen wir hierzu beispielhaft einen Blick auf die deutsche Filmszenarie der 1960er Jahre.

Zu jener Zeit sind in beiden Teilen des Landes recht bemerkenswerte Versuche unternommen worden, vorhandene Diskursblockaden mit filmischen Mitteln aufzubrechen und Debatten anzuregen. Dabei bildete sich das Genre des gesellschaftskritischen Gegenwartsfilms zunächst stärker in der DDR aus, während der mit dem „Oberhausener Manifest“ von 1962 propagierte Durchbruch des „neuen deutschen Films“ in der Bundesrepublik noch etwas auf sich warten ließ. Die im Windschatten der Mauer und im Fahrwasser des „Bitterfelder Wegs“ entstandenen DEFA-Spielfilme der ausgehenden fünfziger und frühen sechziger Jahre zeichnen sich dadurch aus, dass zu den typischen dramaturgischen Elementen des Spielfilms nüchterne, geradezu dokumentarisch wirkende Gegenwartsbeschreibungen und zeitgenössische Analysen treten. Offensichtlich dem Vorbild des italienischen Neorealismus und der französischen Nouvelle Vague folgend, steht in ihrem Mittelpunkt das „normale“, mit unaffektierten und realistischen filmsprachlichen Mitteln beschriebene Alltagsleben. Die von den strikten Vertretern des Neorealismus aufgestellte Forderung nach konsequenter Fragmentarisierung wurde allerdings nicht befolgt, sondern mehr oder weniger stark am Filmplot festgehalten und mit direkten politischen Botschaften an das Publikum nicht hinter dem Berg gehalten.

Zum Namensgeber für die kritischen Gegenwartsfilme der frühen sechziger Jahre avancierte der unter der Regie Kurt Maetzig zwischen 1964 und 1965 gedrehte Film „Das Kaninchen bin ich“. Auch wenn der Gattungsbegriff des „Kaninchenfilms“ zunächst in diffamierender Absicht (durch Horst Sindermann) eingeführt wurde und Maetzig (geb. 1911) auf Grund seines Alters, seiner vorangegangenen Erfolge und seiner Stellung eine Sonderrolle einnahm,³ kann „Das Kaninchen bin ich“ nach Intention, Inhalt, Machart und Konsequenz cum grano salis wohl tatsächlich als repräsentativ für die DEFA-Produktion von 1964/65 gelten. Dies betrifft zunächst den Filminhalt, der anhand der tragischen Liebesgeschichte zwischen einer jungen Kellnerin und einem ambitionierten Richter zum einen massive Kritik an der mangelnden Transpa-

3 Maetzig war zum damaligen Zeitpunkt u.a. DDR-Nationalpreisträger sowie Professor für Filmregie und Direktor der Deutschen Hochschule für Filmkunst Potsdam-Babelsberg.

renz und an der Lebensferne der DDR-Strafjustiz übt, zum anderen die seit dem Mauerbau in der DDR angelaufenen Reformen im Justizbereich⁴ gleichermaßen hoffnungsvoll wie skeptisch begleitet. Der Film entlarvt den Veränderungswillen des Richters letztlich als opportunistisch und unehrlich, liegt ihm doch nicht die Reform des Sozialismus, sondern vor allem die eigene Karriere am Herzen.

Damit sind Hauptanliegen und „Strickmuster“ nahezu aller „Kaninchenfilme“ beschrieben, als deren Dreh- und Angelpunkt die Orientierungsnot idealistisch eingestellter und reformorientierter Jugendlicher unter realsozialistischen Bedingungen gelten kann. Die dabei erzählten persönlichen Geschichten laufen in der Tendenz eher auf Desillusionierung denn auf Zukunftsvertrauen hinaus – letztlich bleiben die persönlichen Perspektiven aber ebenso offen wie diejenigen des reformsozialistischen Projekts. Adornos bekanntlich mit „Nein“ beantwortete Frage nach dem „richtigen Leben im falschen“ (Adorno 2008, 59), die die westdeutsche Jugend so sehr und so nachhaltig bewegen sollte, kann in gewisser Weise auch als unausgesprochenes Leitmotiv der DEFA-Filme von 1965 gesehen werden – hier allerdings in Verbindung mit der – noch vorhandenen – konkreten Utopie eines aufrichtigen, menschlichen und freisinnigen Sozialismus.

Die Verurteilung des Films „Das Kaninchen bin ich“⁵ auf dem als „Kahlschlagplenum“ in die Geschichtsbücher eingegangenen „XI. Plenum des ZK der SED“ vom 16. bis 18. Dezember 1965 hatte exemplarischen Charakter. Der gegen den Film erhobene Vorwurf, die „Verzerrung unserer sozialistischen Wirklichkeit und des Wirkens der Rolle der Partei“ betrieben und sich damit gegen den sozialistischen Staat und die sozialistische Gesellschaftsordnung gestellt zu haben, ließ sich im Grunde gegen alle Gegenwartsfilme der DEFA-Jahresproduktion 1964/65 vorbringen. Ebenso charakteristisch wie Maetzig's Verteidigungsargument, durch die Förderung selbständigen Denkens der Fortentwicklung des Sozialismus dienen zu wollen, war dessen scharfe Ablehnung durch die SED-Spitze: „Erst das Volk vergiften und dann das Gift wieder rausziehen?“ Den Drehbuchautoren und Regisseuren attestierte man ein „unzureichend gefestigtes marxistisch-leninistisches Weltbild“, den für die Einhaltung der Parteilinie verantwortlichen Funktionären wurde vorgeworfen, persönlich versagt zu haben. Die mehrfache Erwähnung des nach dem ungarischen Aufstand von 1956 verfeimten „Petöfi-Kreises“ zeigte, dass die Betroffenen sogar Gefahr liefen, als Verschwörergruppe angeklagt zu werden. (Černý 2000, 166)

Als Konsequenz der Beschlüsse des XI. ZK-Plenums wurde „Das Kaninchen bin ich“ zusammen mit elf weiteren Filmen verboten bzw. aus der Produktion genommen. Maetzig konnte sich mit einer demütigenden Selbstkritik im *Neuen Deutschland* retten und in der DEFA verbleiben, doch erreichte keiner seiner nachfolgenden Filme auch nur annähernd das kritische Niveau von 1965; Manfred Bieler (geb. 1934), der die Romanvorlage des Films geliefert hatte,⁶ fiel endgültig in Ungnade, übersiedelte

4 Im Zentrum des Films steht der Rechtspflegeerlass von 1963, mit dem „gesellschaftliche Organe der Rechtspflege“ geschaffen wurden. Ihre Aufgabe war die Beratung und Entscheidung von strafrechtlichen Bagatelldelikten. Zum Film vgl. Berghahn 2005, 146 ff.; Feinstein 2002, 151 ff.

5 Die Teilnehmer des Plenums bekamen neben „Das Kaninchen bin ich“ den Film „Denk bloß nicht, ich heule“ vorgeführt (Regie: Frank Vogel, geb. 1929).

6 „Maria Morzeck oder Das Kaninchen bin ich“. Die Veröffentlichung des Romans war bereits vor Beginn des Filmprojekts durch die „Hauptverwaltung Verlage“ untersagt worden. Der Roman erschien 1969 im Biederstein Verlag, München.

nach Prag und später in die Bundesrepublik. Auf Funktionärsseite wurden Hans Bentzien (Minister für Kultur), Günter Witt (Stellvertreter des Kulturministers), Klaus Wischniewski (Leitung Dramaturgie), Jochen Mückenberger (Direktor DEFA-Spielfilmstudio) und Werner Kühn (Parteisekretär des DEFA-Studios) entlassen.

Die Verwertung der „Kaninchenfilme“ im Rahmen eines diskursgeschichtlichen Ansatzes ist insofern problematisch, als die Filme – mit Ausnahme des kurzzeitig zugelassenen Spielfilms „Spur der Steine“ (Regie: Frank Beyer) – der Öffentlichkeit vorenthalten wurden. Diesen Mangel konnten die im Rahmen des XI. Plenums gemachten Äußerungen nicht annähernd ausgleichen, zumal dort von einer fairen Aussprache nicht die Rede sein konnte. Dies gilt nicht anders für die Vor- und Nachbereitung des Plenums⁷ – einschließlich der Selbstkritik der Beschuldigten, die in Maetzig's Fall bezeichnenderweise zu einer gleichermaßen gnädigen wie herablassenden Replik Walter Ulbrichts führte, die keinerlei ernsthafte Gesprächsbereitschaft des Parteiapparats erkennen ließ. (Berghahn 2005, 151)

Indes gab es im Vorfeld intensive Debatten der an den Produktionsprozessen beteiligten Akteure. Zu ihnen sind auch die später abgestraften Kulturfunktionäre zu zählen, die sich von der kulturpolitischen Aufbruchstimmung des „Bitterfelder Wegs“ hatten anstecken lassen, den „elenden Schematismus“ der DEFA-Arbeit durchbrechen wollten und für dezentralisierte und eigenständige Arbeitsstrukturen eintraten.⁸ Eine Umfrage der Fachzeitschrift *film-wissenschaftliche mitteilungen* aus der ersten Jahreshälfte 1965 lieferte hierfür beeindruckende Belege. Auf die Frage nach Vorbildern und notwendigen Voraussetzungen der Filmarbeit verwies dort nur einer von 22 antwortenden Filmschaffenden auf die Parteilinie, während ansonsten „Weltoffenheit“ statt Provinzialismus, „das Recht, Fragen zu stellen und mit Niveau scharf zu sein“ und „Filme, in denen Wahrheit und sozialistische Tendenz übereinstimmen“ gefordert wurden. Verklausuliert, aber doch verständlich, sprach sich Kurt Maetzig dafür aus, „die Grundfrage nach der Aufgabe der Kunst in unserer Gesellschaft, dem jeweiligen Entwicklungsstand entsprechend, immer wieder neu zu beantworten.“⁹ Kaum überraschend wurde Heft 2/1965 der *filmwissenschaftlichen mitteilungen* wenige Tage nach dem XI. Plenum nachträglich aus dem Verkehr gezogen und die Redaktionsmitglieder entlassen. Der Vorwurf lautete, „systematisch Filmkünstler bei ihren Versuchen, kritisch gegen die sozialistische Gesellschaftsordnung, unser Leben und unseren Staat gerichtete Filme zu schaffen“ ermuntert und damit die „Tendenzen des Antihumanismus und des Skeptizismus“ gefördert zu haben. (Baumert 2000, 190)

Der „Kahlschlag“ des XI. Plenums betraf nicht nur Filme wie „Das Kaninchen bin ich“, „Der Frühling braucht Zeit“, „Karla“, „Denk bloß nicht, ich heule“ und „Spur der Steine“, die mit ihrer reformpolitischen Agitation nicht hinter dem Berg hielten und zum Teil deftige Seitenhiebe gegen die Partei- und Führungskader austeilten.¹⁰

7. Zum Vorfeld des Plenums vgl. Agde 2000.

8. Zur Situation im DEFA-Spielfilmstudio um 1960 vgl. Heimann 1994, 322 ff. Zur Dezentralisierung der Studioarbeit vgl. Wischniewski 2000, 179: „ich habe mich als Chefdramaturg selbst liquidiert.“ Günter Witt hatte am 14. März 1964 im Neuen Deutschland die Filmschaffenden explizit aufgefordert, „heiße Eisen anzupacken“.

9. *filmwissenschaftliche mitteilungen*, 6 (1965), H.2, 281 ff.

10. Die meisten Beispiele liefert „Spur der Steine“. Vgl. dazu das Schreiben des Leiters der HV Film vom 4.7.1966: „muss auch die Darstellung der Leitungsorgane und ihrer Funktionäre sich gegen Partei und Staat auswirken“. (Zit. n. Schittly 2002, 150).

So wurden mit dem Märchenfilm „Wenn du groß bist, lieber Adam“ (Regie: Egon Günther) und der Filmstudie „Jahrgang ‘45“ (Regie: Jürgen Böttcher) im Verlauf des Jahres 1966 auch zwei Filme gestoppt, die keine direkten politischen Äußerungen enthielten, aber mit den Themen „Wahrheit und Lüge“ (das Kind Adam verfügt über eine Wunderlampe, die Lügner sichtbar macht) bzw. „Sinnsuche und Orientierungsnot junger DDR-Bürger“ Fragen stellten, die zum damaligen Zeitpunkt als potentiell gefährlich eingeschätzt wurden. Schließlich traf das Verbotsverdict sogar den einzigen nicht gegenwartsbezogenen Film, nämlich „Der verlorene Engel“ (Regie: Ralf Kirsten), der einen Tag im Leben Ernst Barlachs beschreibt. Charakteristisch für die paranoide Atmosphäre des Jahres 1966 (und die Mutlosigkeit der Zensoren) war die diesbezügliche Begründung der Hauptverwaltung Film. Demnach durfte der Film deswegen nicht in der DDR gezeigt werden, weil er „ganz allgemein den Gegensatz zwischen Kunst und Diktatur (Totalitarismus)“ thematisierte. Der Film könne folglich „auch als Anklage gegen die staatliche Macht allgemein (also auch die sozialistische Staatsmacht) aufgefasst werden.“ (Zit. n. Richter 1994, 207)

Es stellt sich die Frage, ob die DDR mit dem „Kahlschlagplenum“ und seinen Konsequenzen Mitte der sechziger Jahre tatsächlich zu dem geworden ist, was heutzutage in plakativer Terminologie mal als „Diskursgefängnis“ (Martin Sabrow), mal als „Konsensdiktatur“ (derselbe) bezeichnet wird. Dem könnte aus filmgeschichtlicher Perspektive nur dann zugestimmt werden, wenn der politische Diskursbegriff an das explizit artikulierte politische Argument gebunden würde, wie wir es bei den meisten „Kaninchenfilmen“ vorgefunden haben. Dies erscheint freilich wenig sinnvoll, zumal sich längst nicht alle gemäßregelten Regisseure aus der Filmproduktion verdrängen bzw. auf ganz und gar unpolitische Themen verweisen oder an eine strikte parteioffizielle Kulturlinie binden ließen. Zudem fühlte man sich in ihren Kreisen eher missverstanden als überführt und strebte danach, das ZK davon zu überzeugen, sich getäuscht zu haben.¹¹

Betrachtet man unter diesem Aspekt die Spielfilmproduktion der DEFA bis zum Ende der DDR, fällt zunächst auf, dass Filme, die sich – im Sinne konstruktiver Gesellschaftskritik – dem Projekt des „besseren Sozialismus“ widmeten, deutlich seltener wurden. Eines der wenigen Beispiele für einen solchen Ansatz stellt Egon Günthers Emanzipationsfilm „Der Dritte“ (1971) dar, der im In- und Ausland erfolgreich lief und u.a. mit dem Hauptpreis des Karlsbader Internationalen Filmfestivals von 1972 ausgezeichnet wurde. Danach produzierte Egon Günther in der DDR nur noch einen – beim Publikum erfolglosen und zeitweilig in Misskredit geratenen und verbotenen – Gegenwartsfilm („Die Schlüssel“, 1972/73), der sich dem Verhältnis zwischen Polen und DDR-Deutschen widmete und damit ein offenbar zu „heißes Eisen“ anfasste.

Die geradezu gegensätzliche Aufnahme der beiden kurz hintereinander entstandenen und aufgeführten Filme Egon Günthers unterstreicht, dass die politische Kultur der DDR nur zur Hälfte als „Diskursgefängnis“ zu beschreiben ist und der platte Herrschaftsdiskurs nach Art des XI. Plenums eher die Ausnahme bildet. Dies lässt sich anhand weiterer Filme – zum Beispiel der beiden Publikumserfolge „Die Legende von Paul und Paula“ (1972/73; Regie: Heiner Carow) und „Solo Sunny“ (1980;

11 „Noch schien die Utopie nicht ausgereizt, schien Hoffnung möglich: es muß doch Vernunft beginnen und sich durchsetzen. Marx ist doch Vernunft und Denken.“ (Wischniewski 2000, 171)

Regie: Konrad Wolf/Wolfgang Kohlhaase) – gut aufzeigen. Beide Filme vertraten einen klar eskapistischen Standpunkt und trafen damit einen wunden Punkt des DDR-Sozialismus. Mit Jürgen Böttchers „Jahrgang ‘45“ war 1966 ein vergleichbarer, gleichwohl mit größerer Zurückhaltung produzierter Film unter dem Vorwurf der „Heroisierung des Abseitigen“ geächtet worden, sechs Jahre später reflektierte die sozialistische Presse immerhin über die Möglichkeit, dass sich hinter dem Unkonventionellen ein „noch ungerichteter Aktivismus“ verbergen könnte: „Was ist es, was ‚die Drachen steigen‘ macht?“¹² Ähnlich erging es „Solo Sunny“, dem Spätwerk des großen DEFA-Regisseurs Konrad Wolff, das eine Geschichte voller Entfremdungserfahrungen und Identitätsnöte in sozialistischer Arbeits- und Lebenswirklichkeit schildert und dennoch nicht der Zensur zum Opfer fiel. Anders wiederum im Fall des resignativ-rebellischen Films „Jadup und Boel“ (Rainer Simon, 1980/81), dessen Bestandsaufnahme stagnierender Gesellschaftsverhältnisse und dessen Plädoyer für politische Mündigkeit und Mitsprache nach einigem Hin und Her und abschließender Intervention „von oben“ zum Verbot führte. (Berghahn 2005, 137 f.)

Eine diskursgeschichtlich ausgerichtete Filmhistorik muss im Übrigen nicht zwingend der Chronologie der Filme folgen, sondern kann auch thematisch organisiert werden. Ein solches Vorgehen bietet sich unter komparatistischen Gesichtspunkten sowie im Hinblick auf die Untersuchung von Transferprozessen besonders an. Greift man hierzu beispielsweise die Befassung mit dem Fortschrittsethos und Leistungspathos der materiellen Aufbau- und Rekonstruktionsphase in beiden deutschen Staaten heraus, so zeigen sich – in der Phase des generationellen Aufeinanderprallens in den sechziger Jahren – bemerkenswerte Parallelen zwischen Ost und West. Hier wie dort wurden einerseits die Bedingungen der Filmproduktion als unbefriedigend empfunden und zum anderen höhere Ansprüche an das Publikum gestellt; zur Forderung nach selbstbestimmter Filmarbeit gesellte sich das Ideal einer reflexiven Öffentlichkeit jenseits von Konsum und Propaganda sowie einer erneuerten politischen Moral. Als Akteure traten überwiegend jüngere Regisseure und Drehbuchautoren in Erscheinung, die sich filmästhetisch und filmpolitisch zum Neorealismo hingezogen fühlten und deren gemeinsames Interesse den Selbstfindungs- und Orientierungsproblemen sowie den Erwartungen der ersten echten Nachkriegsgeneration galt.

Während die Gegenwarts kritik der DEFA-Filme im Vergleich zu westdeutschen Produktionen zunächst politisch pointierter ausfiel, entsprach der im „Oberhausener Manifest“ von 1962 ausgerufene und nach etwa vier Jahren zur Aufführung gekommene „neue deutsche Spielfilm“ in höherem Maße den ästhetischen und stilistischen Anforderungen des Neorealismo und der Nouvelle Vague. Die Ausnahme von der Regel stellt Jürgen Böttchers bereits erwähnter dokumentarischer Spielfilm „Jahrgang ‘45“ dar, der mit relativ wenigen Änderungen wohl auch imstande gewesen wäre, die soziale Gefühlswelt von Zwanzigjährigen in der Bundesrepublik zu beschreiben, und dessen erster Kameramann zu Recht stolz sein durfte, von einem Mitglied der Zensurkommission als „Ostzonen-Italiener“ betitelt worden zu sein. Auf der anderen Seite kam den Isolations- und Unverstandensbotschaften von Filmen wie „Das Brot der frühen Jahre“ (Regie: Herbert Vesely, 1961) und „Abschied von gestern“ (Regie: Alexander Kluge, 1965/66) wohl ebenfalls ost-west-übergreifende Bedeutung zu.

12 Zu „Jahrgang ‘45“ vgl. Heimann 2000, 358; zu „Paul und Paula“: Fred Gehler, Sonntag, 16 (1973).

Da die „Kaninchenfilme“ mit einer Ausnahme nicht aufgeführt werden durften, sind im Hinblick auf das Publikumsinteresse nur Mutmaßungen möglich. Immerhin verzeichnete „Spur der Steine“ (mit dem populären Manfred Krug in der Hauptrolle) während seiner extrem kurzen Aufführungsphase einen gewaltigen Publikumsandrang, was in Anbetracht des (schon damals) schlechten DEFA-Images und der seit Einführung des Fernsehens kontinuierlich sinkenden Besucherzahlen als aufschlussreiches Indiz gelten kann. (Brandt 2006, 191 ff.) Auf den Publikumserfolg von „Paul und Paula“ und „Solo Sunny“ wurde bereits verwiesen. Insbesondere Carows „Die Legende von Paul und Paula“ (mit Angelica Domröse und Winfried Glatzeder, starken surrealistischen Bildern und metaphorischen Puhdy-Songs) erreichte Kultstatus und dürfte erheblichen Einfluss auf das ideelle und damit auch auf das politische Bezugssystem der damals Zwanzig- und Dreißigjährigen gewonnen haben. Man mag in einer solchen politisch/gesellschaftspolitischen Aufladung mit Konrad Wolf eine „maßlose Überforderung“ und einen „funktionalen Missbrauch“ erkennen, insbesondere, wenn man bedenkt, dass die Filme auf der einen Seite der Verselbständigung und Formierung alternativer Lebenswirklichkeiten dienten, während sie auf der anderen Seite als Ausweis der „Weltoffenheit“ der DDR verstanden werden sollten. Doch wird ihr historischer Quellenwert dadurch nicht geschmälert. Vielmehr lässt sich an diesen und ähnlichen Beispielen die Schalt- und Schnittstellenfunktion des Mediums Film im Überschneidungsbereich von Gesellschaft und Politik hervorragend aufzeigen.

Auch in der Bundesrepublik erzielten eskapistische und narrative Filme größere Nachfrage als die auf die eigenständige Reflexivität des Zuschauers und den subversiven Charakter der bloßen Wirklichkeitsdarstellung abhebenden Projekte der ersten Autorenfilmer.¹³ Seit Ausgang der sechziger Jahre traten dann zunehmend Spielfilme auf den Plan, die sich von der ästhetischen Radikalität und Experimentierfreude der Anfangsjahre lösten und in ihren Darstellungsformen konventioneller, aber auch politisch direkter und klarer wurden. Ihr wichtigster Wegbereiter wurde Rainer Werner Fassbinder, der vor keiner Provokation zurückschreckte, aber auch Breitenwirkung erzielen wollte und perspektivisch auf ein „deutsches Hollywood“ auf hohem politischem und künstlerischem Niveau drängte.

Für den deutsch-deutschen Filmvergleich kann abschließend festgehalten werden, dass das Projekt des „besseren Sozialismus“ auf filmgeschichtlicher Ebene seinen Höhepunkt im DEFA-Spielfilm der mittleren sechziger Jahre erreichte. In der Bundesrepublik konnte sich der politische/gesellschaftskritische Spielfilm dagegen erst einige Jahre später, dann aber relativ fest und mit befriedigendem Publikumszuspruch etablieren. Während mit Filmen wie „O.K.“ (Michael Verhoeven, 1970), „Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt“ (Rosa von Praunheim, 1971), „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ (Volker Schlöndorff/Margarethe von Trotta, 1975), „Deutschland im Herbst“ (1978), „Der Kandidat“ (Stefan Aust u.a., 1980), „Die bleierne Zeit“ (Margarethe von Trotta, 1981) offensive politische Botschaften formuliert wurden, erschöpfte sich das gesellschaftskritische Filmschaffen in der DDR in den siebziger und achtziger Jahren in einigen wenigen mehr oder weniger nonkonformistischen Milieustudien, deren Konzessionierung und Aufführungspraxis

13 Als Vordenker fungierte Alexander Kluge mit seinen Filmen und begleitenden filmtheoretischen Schriften. (Vgl. z.B. Kluge 1975)

stets unberechenbar blieb. Die Chance zum Aufbau eines neuen und emanzipatorischen, deutsch-deutschen „nationalen Kinos“ bestand somit nur im kurzen Zeitfenster der frühen sechziger Jahre, danach nie wieder. Bezeichnenderweise setzte der im Herbst 1988 abgehaltene Kongress des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden mit seiner Forderung nach „Glasnost“ dann auch bei den kassierten Filmen der Vergangenheit an und verlangte u.a. die Aufführung der dem „Kahlschlagplenum“ von 1965 zum Opfer gefallenen „Kaninchenfilme“. (Scheper 1995, 264 f.)

Abschließend noch einige Bemerkungen zur erinnerungspolitischen Dimension des Spielfilms aus deutsch-deutscher Perspektive. Der Verlauf der kommunikativen Erinnerung verläuft gegenwärtig zugunsten einer starken Kontrastierung zwischen der zum demokratischen Erfolgsmodell stilisierten Bundesrepublik und ihrem gescheiterten östlichen Gegenspieler. Populäre TV-Spielfilmproduktionen wie „Die Frau vom Checkpoint Charlie“, „Der Tunnel“, „Die Luftbrücke – Nur der Himmel war frei“ tragen hierzu das Ihrige bei und figurieren damit als öffentlichkeitswirksames Pendant zum laufenden Prozess der Aufarbeitung des diktatorischen und unrechtsstaatlichen Charakters der DDR. Hingegen haben die seit der „Wende“ herausgekommenen vier großen Kinofilme „Sonnenallee“, „Helden wie wir“, „Das Leben der Anderen“ und „Good bye Lenin“ eigenständigere Akzente gesetzt. In ihnen verbindet sich die – oft ironische und nur selten schonungslose – Abgrenzung vom SED-Staat mit dem Willen, die Handlungszwänge und Alltagskompromisse der DDR-Bürger nachzuvollziehen – in „Das Leben der Anderen“ sogar mit Blick auf einen hauptamtlichen Mitarbeiter des MfS. Dem Medium Spielfilm kommt somit im derzeitigen Ringen um das „richtige“ nationale Gedächtnis eine bemerkenswerte Ergänzungs-, vielleicht sogar eine Art Korrekturfunktion zu. Zu einem Zeitpunkt, an dem sich die (wissenschaftlich begleitete) politische Pädagogik vornehmlich der Delegitimierung der DDR widmet und wenig Raum für Historisierungsansätze lässt, gehen vom Spielfilmkino ebensolche, nicht als „Ostalgie“ misszuverstehende Impulse aus. (Berghahn 2005, 1 f.; Lindenberger 2006) Deren Bedeutung ist auch insofern nicht zu unterschätzen, als die audiovisuelle Form der Geschichtsvermittlung nicht nur weiter auf dem Vormarsch zu sein scheint, sondern deren Exponenten auch über das notwendige Selbstbewusstsein verfügen, dem – ohnehin erschütterten – Authentizitätsanspruch der professionellen Historikerschaft eigene Geschichtsdeutungen entgegenzusetzen. (Hughes-Warrington 2007). Auch unter diesem Gesichtspunkt erweist sich die Notwendigkeit, den Quellencharakter des Spielfilms im Rahmen gesellschafts- und geschichtspolitischer Diskurse anzuerkennen und zum Gegenstand geschichtswissenschaftlicher Untersuchungen zu machen.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (2008): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, (Erstaufgabe 1951).
- Agde, Günter (2000): Zur Anatomie eines Tests. Das Gespräch Walter Ulbrichts mit Schriftstellern und Künstlern am 25. November 1965, in: ders. (Hg.): 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, 2. erw. Aufl., Berlin, 128-147.
- Baumert, Heinz (2000): Das verbotene Heft: film-wissenschaftliche Mitteilungen, 2/1965, in: Günter Agde (Hg.): 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, 2. erw. Aufl., Berlin, 189-199.

- Berghahn, Daniela (2005): *Hollywood behind the wall. The Cinema of East Germany*, Manchester 2005.
- Brandt, Susanne (2006): Kritik an der SED in dem DEFA-Spielfilm „Spur der Steine“. Ein politischer Mythos behauptet sich, in: *Politische Mythen*, Würzburg, 182-193.
- Černý, Jochen (2000): Versuch, ein Fazit zu ziehen, in: Günter Agde (Hg.): *11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, 2. erw. Aufl., Berlin 2000, 159-168.
- Crivellari, Fabio und Sandl, Marcus (2003): Die Medialität der Geschichte. Forschungsstand und Perspektiven einer interdisziplinären Zusammenarbeit von Geschichts- und Medienwissenschaften, in: *Historische Zeitschrift*, 277/3, 619-654.
- Daniel, Ute (1993): ‚Kultur‘ und ‚Gesellschaft‘. Überlegungen zum Gegenstandsbereich der Sozialgeschichte, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 19, 69-99.
- Feinstein, Joshua (2002): *The Triumph of the Ordinary. Depictions of Daily Life in the East German Cinema 1949-1989*, Chapel Hill.
- Finke, Klaus (Hg.) (2001): *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?*, Berlin.
- Heimann, Thomas (1994): *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959*, Berlin.
- Heimann, Thomas (2000): Zwischen Alltäglichkeit und Nonkonformismus. Jürgen Böttchers „Jahrgang 45“, in: Peter Zimmermann, Gebhard Moldenhauer (Hg.): *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*, 351-360.
- Hughes-Warrington, Marnie (2007): *History goes to movie – Studying History on Film*, New York.
- Kluge, Alexander (1975): *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin – zur realistischen Methode*, Frankfurt a.M., 1975.
- Korte, Helmut (1998): *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein rezeptionshistorischer Versuch*, Göttingen.
- Lindenberger, Thomas (2004): Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 1, H. 1, URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Lindenberger-1-2004>.
- Lorenz, Chris (1997): *Konstruktion der Vergangenheit. Eine Einführung in die Geschichtstheorie*, Köln.
- Richter, Erika (1994): Zwischen Mauerbau und Kahlschlag 1961 bis 1965, in: Ralf Schenk (Hg.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, DEFA 1946-1992*, Berlin.
- Riederer, Günter (2003): Was heißt und zu welchem Ende studiert man Filmgeschichte? Einleitende Überlegungen zu einer historischen Methodik der Filmanalyse, in: Bernhard Chiari (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München, 85-106.
- Riederer, Günter (2006): Film und Geschichtswissenschaft, in: Paul Gerhard: *Visual history. Ein Studienbuch*, Göttingen, 96-113.
- Sabrow, Martin (2000): Einleitung: Geschichtsdiskurs und Doktringesellschaft, in: ders. (Hg.): *Geschichte als Herrschaftsdiskurs: Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*, Köln u.a., 9-35.
- Schepers, Petra (1995): Film und Gesellschaft in der DDR. Zum Verhältnis von Staatskultur und autonomer Kultur, in: Irmgard Wilharm (Hg.): *Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle*, Pfaffenweiler, 253-265.
- Schildt, Axel (2001): Das Jahrhundert der Massenmedien. Ansichten zu einer künftigen Geschichte der Öffentlichkeit, in: *Geschichte u. Gesellschaft*, 27/2, 177-206.
- Schittly, Dagmar (2002): *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Berlin.
- Wilharm, Irmgard (1995): Filme mit Botschaft und kollektive Mentalitäten in der frühen Bundesrepublik, in: Karsten Rudolph (Hg.): *Geschichte als Möglichkeit. Über die Chancen von Demokratie*. Festschrift für Helga Grebing, Essen, 290-306.

Wischnewski, Klaus (2000): Die zornigen jungen Männer von Babelsberg, in: Günter Agde (Hg.): 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente, 2. erw. Aufl., Berlin, 171-188.