Die verordnete Revolution

Autor(en): **Löser, Claus**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **51 (1999)**

Heft 11

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-931852

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Die verordnete Revolution

Am kritischsten war es, in der DDR einen Film in der Gegenwart spielen zu lassen. Denn nur allzu oft durfte die Realität nicht dem gezeigten Abbild entsprechen. Beschönigung und Verfälschung waren die Regel. Eine Suche nach den Ausnahmen.

Claus Löser

Bei der Darstellung ostdeutschen Alltages sahen sich Kulturbürokraten wie Filmemacher dem gleichen, grundlegenden Dilemma ausgesetzt: Einerseits gab es die doktrinären Wunschvorstellungen einer «Neuen Gesellschaft», andererseits die unmittelbar abrufbaren Lebenserfahrungen der potenziellen Zuschauerschaft, welche dem Idealbild ganz offenkundig widersprachen. Wie also liess sich diese Diskrepanz für die beteiligten Parteien einigermassen elegant überbrücken? Die hehre Forderung, dass die «Kunst dem Volke» gehöre, hätte eigentlich nur bis zu einem bestimmten Punkt dem kulturellen Konsumverhalten dieses Volkes widersprechen dürfen. Sonst wäre das Volk «seiner Kunst» einfach ferngeblieben – was es ja in zunehmendem Masse dann auch tat. Eine retrospektive Betrachtung von Projektion und Wahrhaftigkeit des DDR-Alltags ist deshalb heute so von Reiz, weil sich darin eine alte Grundfrage dieses Gesellschaftsphänomens spiegelt: Inwieweit haben Funktionärskaste und Kulturarbeiter (als deren Vollstrecker) eigentlich selbst an die Idealbilder geglaubt, die sie in Auftrag gegeben haben?

Schwammiges Dogma

Bereits 1946 wurde durch die sowjetische Militäradministration die DEFA ins Leben gerufen, also noch drei Jahre vor Gründung der DDR selbst. Offen demagogische Produktionen gab es in dieser unmittelbaren Anfangsphase noch nicht. Von einigen Ausnahmefilmen abgesehen, die zu den frühen Glanzlichtern des deutschen Nachkriegsfilms zählen (beispielsweise «Die Mörder sind unter uns» von 1946 oder «Affaire Blum» von 1948), setzte sich die aus Kriegs- und Vorkriegszeiten übernommene Ästhetik bei der Alltagsdarstellung fort. So weit es möglich war, wurde auf Aussenaufnahmen verzichtet, Wohnräume und ganze Strassenzüge erlebten im Studio ihre kunstgewerbliche Pappmaschee-Rekonstruktion. Eine heile Atelierswelt diente als Matrix für diverse Unterhaltungsplots, wie sie von Regisseuren wie Hans Deppe, Arthur Maria Rabenalt oder Paul Verhoeven bereits vor 1945 abgeliefert worden sind.

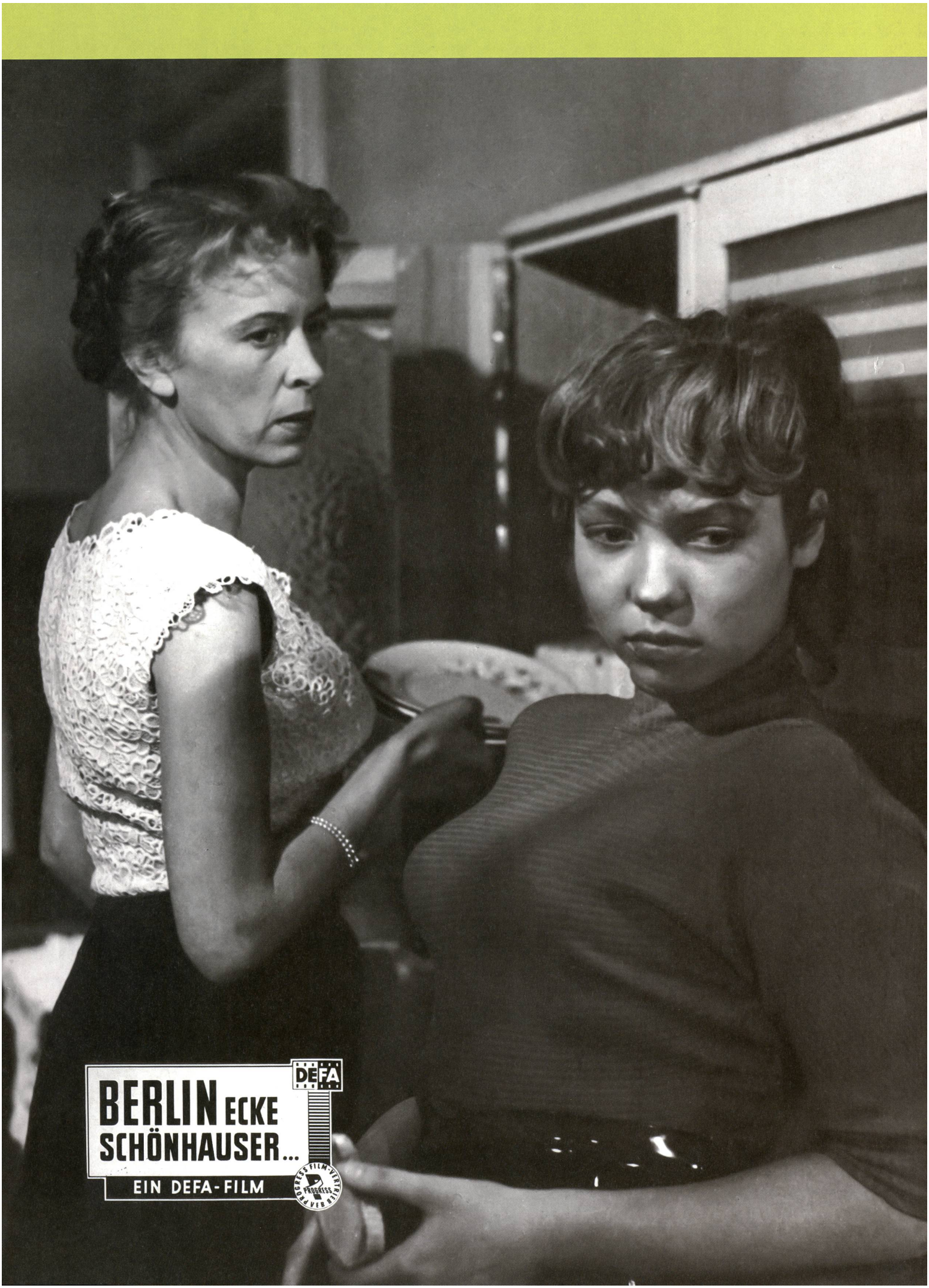
Erst mit der Etablierung des stalinistischen Systems in Ostdeutschland ab Anfang der Fünfzigerjahre verlor sich der «volksdemokratische» Anstrich der Filmproduktion. Das bis zum Ende der DDR hochgehaltene, doch stets etwas schwammige Dogma vom «sozialistischen Realismus» erlebte 1952 seine offizielle Ausrufung durch die SED: Das Politbüro verabschiedete eine Resolution «Für den Aufschwung der fortschrittlichen deutschen Filmkunst». Ein Film wie Kurt Maetzigs «*Roman einer jungen Ehe*» (1952) kann stellvertretend genommen werden für den Versuch einer entsprechenden konzeptionellen Umsetzung. Erzählt wird darin anhand der Geschichte eines Paares von der Überlegenheit einer neuen, moralisch besseren Weltanschauung (der sozialistischen natürlich) gegenüber der verkommenen bürgerlichen. Die im Entstehen begriffene Stalinallee (heute Karl-Marx-Allee) in Ostberlin fungiert als Kulisse und steingewordene Vision dieses naiven Fortschrittsglaubens. Die Schilderung von Lebensumständen geriet hier zur puren Illustration eines Weltbildes, zur fast schon grotesk wirkenden Bebilderung parteipolitischer Thesen. Ironie des Schicksals, dass wenige Monate später von den Erbauern dieser Stalinallee der Aufstand zum 17. Juni 1953 initiiert wurde.

Mit dem Motiv der Stalinallee verbindet sich ein wichtiger Topos der DDR-sozialistischen Selbstdarstellung: das der nationalen Grossbaustelle. Ob die Gründung von Stalin- bzw. Eisenhüttenstadt, der Ausbau des Rostocker Überseehafens oder die Errichtung der Maxhütte in Unterwellenborn – stets dienten diese Projekte auch der künstlerisch unterlegten Mythenbildung. Heroisch geschilderte Schlachten um die Industrialisierung fungierten als sublimierte Formen eines Klassenkampfes, der im Alltag sonst keine Formulierung gefunden hätte. Zahllos waren die Texte und Bilder, die in merkwürdiger Mischung aus verquaster Lagerromantik und blanker Propaganda diese Aufbau-Euphorie als «permanente Revolution» beschworen. Dass für die Ideolgiewarte hier auch Gefahrenpotenzial lagerte, hatte Konrad Wolf mit «*Sonnensucher*» bereits 1957 belegt. Ausgerechnet der Sohn des kommunistischen Autors Friedrich Wolf und Bruder des später bekanntgewordenen, hochrangigen Stasi-Offiziers Markus Wolf war mit seiner Schilderung des Uranbergbaus mit dem realsozialistischen Bilderverbot konfrontiert worden. So realistisch wollte man die Arbeitswelt dann doch nicht geschildert wissen.

Kultstatus von «Paul und Paula»

Spätestens Anfang der Siebzigerjahre verflüchtigte sich die mehr und mehr zur Selbstparodie verkommene Heroisierung des Arbeitskampfes. An ihre Stelle trat eine als «Ankunft im Alltag» apostrophierte Reflexion der DDR-Erlebniswelt. Auch ganz offiziell erfuhr dieser Paradigmenwechsel seine Umschreibung: War auf die

«Berlin, Ecke Schönhauser» war die ungeliebte aber gelungene Antwort des DDR-Regisseurs Gerhard Klein auf den italienischen Neorealismus.


DEFA
BERLIN ECKE SCHÖNHAUSER...
EIN DEFA-FILM
PROGRESS
PROGRESS FILM-VERTRIEB BERLIN

Es ist kein Zufall, dass die begabtesten Regisseure der DEFA aus dem Genre des Gegenwartsfilms verdrängt und mit Historienfilmen kaltgestellt wurden

unmittelbare Nachkriegszeit bezogen von einer «Schaffung der Grundlagen zur Errichtung der sozialistischen Gesellschaft» die Rede, wurde nun die Parole des «sich entwickelnden Sozialismus» ausgegeben. Mit der damit in Zusammenhang stehenden Inthronisierung Erich Honeckers ging tatsächlich so etwas wie eine Tauwetter-Stimmung einher.

Im Zuge dieser ebenso kurzen wie trügerischen Alle-Blumen-sollen-blühen-Phase entstand eine Reihe relativ unverkrampfter Filme, deren signifikantester wohl *«Die Legende von Paul und Paula»* (1973) von Heiner Carow war. Diese Geschichte einer leidenschaftlichen Liebe verblüfft noch heute vor allem durch seine ambivalente Filmsprache: einerseits einem ungeschminkten Realismus verpflichtet, andererseits durchsetzt mit Traumsequenzen, wie sie zuvor in DEFA-Produktionen nicht zu sehen waren. Tatsächlich avancierte der Film zum einzigen Leinwandstück ostdeutscher Herkunft mit Kultstatus. Millionen von Zuschauern haben ihn über die Jahre hinweg gesehen und darin ihren Alltag wieder erkannt.

Im Fahrwasser dieses Überraschungserfolges konnten einige Arbeiten entstehen, die sich ähnlich unbefangen der vorgefundenen Wirklichkeit annahmen. Erwähnenswert davon sind Bernhard Stephans «Für die Liebe noch zu mager?» (1974), in dem von der Identitätssuche eines jungen Mädchens erzählt wird (mit der Musik der wenig später verbotenen Renft-Combo) sowie der unterschätzte «Leben mit Uwe» von Lothar Warneke (ebenfalls 1974) über die Lebenskrise eines Wissenschaftlers.

Spezielle Abschiebeverfahren

Anders als in Ungarn, Polen und sogar der Sowjetunion, kam es in der DDR nicht zur Entwicklung einer die internationale Kinematografie nachhaltig beeinflussenden Filmkultur. Einschneidende kultur- beziehungsweise innenpolitische Massnahmen haben immer wieder die zaghaften Ansätze des Aufbegehrens zerstört. Selbstzensur und Ausreise Richtung Westdeutschland taten das Übriges.

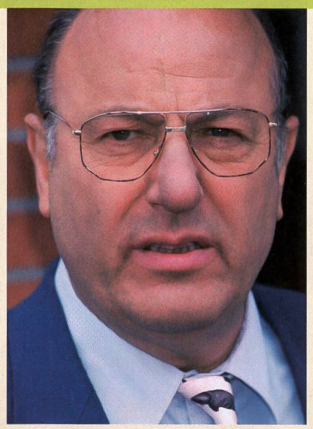
Dem Gegenwartsfilm, das heisst der Reflexion alltäglicher Erlebniswelt, galt dabei das besondere Misstrauen der Kulturbürokraten. Alltagsschilderungen stellen Nagelproben dar für die Toleranzbereitschaft des DDR-Systems. Unter Ulbricht und Honecker erfreut sich deshalb die «heitere Muse» besonderer Protektion. Und es ist kein Zufall, dass die begabtesten Regisseure der DEFA aus ihrem ureigenen Genre des Gegenwartsfilmes verdrängt und mit Historienstoffen kaltgestellt wurden. Frank Beyer, Egon Günther und Rainer Simon, später Ulrich Weiss stehen für dieses spezielle Abschiebeverfahren.

So bitter es ist: Das DEFA-Erbe mit seinen mehr als 750 Spielfilmen zeichnet sich nur durch Ausnahmefälle aus, nicht durch das Gros seines Bestandes – dass es diese Ausnahmen überhaupt gibt, zeugt von zumindest partiell vorhandener Zivilcourage. Mit Gerhard Klein beispielsweise stand der DDR-Filmproduktion ein überdurchschnittlich begabter Regisseur zur Verfügung. Sein *«Berlin, Ecke Schönhauser»* (1957) stellt eine authentische Antwort auf den italienischen Neorealismus dar, besticht durch erzählerische Präzision und klarem Formwillen. Sein Oeuvre ist Torso geblieben. Klein musste Verstümmelung und Verbot mehrerer Arbeiten hinnehmen, er starb 1970 im Alter von nur 50 Jahren. Der bereits erwähnte Konrad Wolf schuf 38-jährig mit *«Der geteilte Himmel»* (1964) einen in der Provinz (Halle) angesiedelten, schwarzweissen Cinemascope-Film über die zwischenmenschlichen Konsequenzen des Mauerbaus (nach einem Roman von Christa Wolf), der sich zwar ideologisch teilweise absicherte, aber dennoch glaubhaft die tiefe, individuelle Verunsicherung über den historischen Einschnitt widerspiegelte.

Der 1927 geborene Egon Günther schliesslich kann für sich in Anspruch nehmen, mit *«Der Dritte»* (1972) den möglicherweise einzigen DEFA-Film entworfen zu haben, in dem sich Tendenzen des bundesdeutschen Autorenkinos spiegeln: Die geschilderte Suche einer Frau nach sozialem Halt erinnert an das Kino Alexander Kluges, bleibt aber völlig eigenständig (Armin Mueller-Stahl agiert grandios als Blinder, eine Rolle, die in Kluges «Der Angriff der Wirklichkeit auf die übrige Zeit» von 1985 eine Replik erfährt).

So wird man bei der Suche nach Alltagsbildern im DEFA-Film nur ausnahmsweise fündig. Aber auch die massenhaften Belege der Beschönigung und Verfälschung stellen authentisches historisches Material dar, sind Zeugnisse ihrer eigenen Verlogenheit. Sie entsprechen damit wiederum dem gesellschaftlichen Konsens.

Claus Löser wurde 1962 in Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz) geboren. Er ist leidenschaftlicher Filmemacher, Kinobetreiber und Autor und lebt in Berlin.



Schräger Vogel mit Kanten

mis. Ein Grenzgänger ganz eigenen Kalibers war Manfred Krug zeit seines Lebens. Der Schauspieler, den man heute vor allem als Anwalt «Liebling Kreuzberg» und als Hauptkommissar aus «Tatort» kennt, war schon in der DDR ein schräger Vogel mit Profil. Als sich seine Eltern 1950 trennten, zog der 13-Jährige mit seinem Vater von Duisburg in die DDR. Er arbeitete in der Schwerindustrie, startete aber bald eine Karriere als Sänger und Unterhalter. Als Schauspieler trat er in über 60 Filmen auf, war populär und bewohnte mit seiner Frau und drei Kindern eine feudale Villa. Aber allem Ruhm, den Orden und dem Hofieren durch die Staatsfunktionäre zum Trotz blieb Krug stets kantig und kritisch. Als Wolf Biermann am 16. November 1976 nach seinem Kölner Konzert ausgebürgert worden war, hatten 13 renommierte Künstler, darunter Stephan Hermlin, Stefan Heym, Sarah Kirsch und Christa Wolf in den Westmedien die Staatsführung aufgefordert, ihn wieder einreisen zu lassen. Krug gehörte zu den 100 prominenten Protestlern aus der Kulturszene, die sich dem Appell zwei Tage später anschlossen. Von da an wurde er systematisch isoliert, bekam keine Engagements mehr. Im April 1977 war seine Geduld zu Ende, er stellte einen Ausreiseantrag und siedelte mit seiner Familie in den Westen über. Sein witziges, scharfzüngiges Ausreisetagebuch «Abgehauen» wurde übrigens 1998 für das deutsche Fernsehen verfilmt. Regie führte ein alter Freund aus der DDR: «Spur der Steine»-Regisseur Frank Beyer.