

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 11

Artikel: Fragen zur Zeit
Autor: Jaeggi, Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931485>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Urs Jaeggi

Fragen zur Zeit

So wie in der Sowjetunion ist auch in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) in jüngster Zeit einiges in Bewegung geraten. Die Diskussion um politische und gesellschaftliche Veränderungen ist offener geworden. Das war deutlich auch am 5. Nationalen Spielfilmfestival in Karl-Marx-Stadt (früher Chemnitz) zu spüren, wo im Zweijahres-Rhythmus jeweils die neueste Spielfilmproduktion der DDR nicht nur vorgestellt, sondern von einer Fach- und ebenfalls von einer Publikumsjury auch bewertet wird. Nicht nur die Filme, auch die angeregten Diskussionen beschäftigten sich in offener und kritischer Weise mit den Fragen der Zeit. Sinn und Funktion des Filmschaffens ergeben sich – auch das wurde spürbar – aus dessen gesellschaftlicher Relevanz. Kunst allein um der Kunst willen gibt es im sozialistischen Staat nicht.

Wenn es in der DDR im aktuellen Filmschaffen so etwas wie einen Schlüsselfilm gibt, dann ist es ohne Zweifel Lothar Warnekes *«Einer trage des anderen Last»*. Um die 800 000 Zuschauer haben dieses Werk, über das ZOOM in Nr. 9/88 (Seite 25) ausführlich berichtet hat, bisher gesehen, und es bestehen keine Zweifel darüber, dass die Besucherzahl die Millionengrenze erreichen und möglicherweise gar massiv überschreiten wird. Keine Diskussion über den Gegenwartsfilm der DDR führt an ihm vorbei.

Den Nerv getroffen

Mit ihrem Plädoyer für einen Dialog zwischen Marxismus und Christentum – dargestellt an der Konfrontation eines jungen Volkspolizei-Offiziers mit einem evangelischen Vikar in einem Lungensanatorium – haben Lothar Warneke und sein Drehbuchautor Wolfgang Held offensichtlich einen Nerv getroffen: Über Weltanschauungen, Ideologie und Glaubensauffassungen hinweg in einer menschlichen Gemeinschaft bei gegenseitiger Anerkennung und in Toleranz leben zu können, ist immer mehr Menschen ein echtes Bedürfnis. Sie praktizieren solches Verhalten in ihrem engeren sozialen Umfeld im Wissen, dass der Konfrontationskurs keinen Gewinn bringt. Und sie sehnen sich nach einem friedlichen Neben- und Miteinander auch im Bereich der Gemeinschaft der Völker, wohl wissend, dass darin die einzige Möglichkeit zur Erhaltung des Friedens und zur Lösung globaler Probleme liegt.

Warnekes Aufruf zur Toleranz – ein filmisch überaus geschickter Appell sowohl an die Menschlichkeit, die Emotionen wie auch die Vernunft – mag von vielen allzu leichtfertig als

das Rezept zum Brückenschlag zwischen ideologischer Weltanschauung und religiösem Engagement genommen werden. Dass die Annäherung sich viel komplizierter gestaltet, als dies in einem Film, der bestimmten dramaturgischen Gesetzen zu folgen hat und deshalb Vereinfachungen in Kauf nimmt, gezeigt werden kann, bleibt oft unbeachtet. Die Kritik, die daraus dem Film erwachsen ist, ist Teil einer inzwischen landesweiten Diskussion. Sie wird – wie in Karl-Marx-Stadt anlässlich des Festivals bestätigt wurde – über weite Strecken sehr differenziert geführt. Dass mehr aufzuarbeiten und zu überwinden ist, als der Film zeigt, und der Wille dazu nicht nur viel Mut, Kraft und Geduld erfordert, wurde in vielen fundierten Gesprächsbeiträgen ebenso fühlbar wie die Bereitschaft, den doch noch sehr beschwerlichen Weg unter die Füße zu nehmen.

Dass *«Einer trage des anderen Last»* zwar von der Publikumsjury den Preis «für den wirkungsvollsten Film» zugesprochen erhielt, die Fachjury dagegen für Warnekes Werk nur gerade die Auszeichnung für die beste Nebenrolle – sie ging an Karin Gregorek für ihre Gestaltung der Oberschwester Walburga – übrig hatte, erstaunte nicht nur Aussenstehende. Ist Warnekes stringenter Aufruf zum Gespräch zwischen Marxismus und Christentum, sein Aufruf zur gegenseitigen Achtung am allgemein als kompetent eingestuften Gremium der Filmfachleute schlicht vorbeigegangen?

Zu einfach wäre es, der Fachjury Ignoranz vorzuwerfen. Ihr hat – Gespräche mit einigen ihrer Mitglieder zeigten es – ein anderer Aspekt des Filmes zu schaffen gemacht: In der Ansiedelung des Films in den frühen fünfziger Jahren – einer Zeit der harten ideologischen Auseinan-



dersetzung, der Propagierung auch des atheistischen Staates – erkannten sie auch eine Aufarbeitung zeitgeschichtlicher Ereignisse. Diese ist ihrer Auffassung nach zu idealistisch, von der Realität zu weit entfernt geraten. Das wohl zu harte und wenig differenzierte Wort «Lüge» machte in den Auseinandersetzungen mit dem Jury-Verdikt die Runde. Es machte indessen – bei aller Distanz, die man in diesem Zusammenhang zu ihm aufzubringen hat – auf eine wichtige Entwicklung im Spielfilmschaffen der DDR aufmerksam: Der Gegenwartsfilm im anderen Deutschland setzt die jüngste Vergangenheit einer kritischen Betrachtung aus. Die Gegenwart und die Fragen der Zeit auf dem Hintergrund der historischen Gegebenheiten und Entwicklungen zu sehen, nimmt

im DDR-Filmschaffen heute einen breiten Raum ein.

Wenn der Jury etwas vorzuwerfen ist, dann die Tatsache, dass sie dem Aspekt der Vergangenheitsaufarbeitung zu grosse Aufmerksamkeit geschenkt hat. Sie hat die Einbettung in einen historischen Rahmen im Gegensatz zu Warneke und Held nicht sinnbildlich gesehen, den Film nicht als Parabel verstanden und dabei übersehen, dass er zwar in der Vergangenheit spielt, aber grundsätzlich das Heute meint.

Der Dichter als Opfer seiner Zeit

Ihren Hauptpreis, den für den besten Film nämlich, vergab die Fachjury dem Film «Fallada – letztes Kapitel» von Roland Gräf.

Jörg Gudzuhn (mit Brille) stellt in «Fallada – letztes Kapitel» den Schriftsteller auf der Flucht vor inneren und äusseren Zwängen dar.

Der Dichter Hans Fallada, der eigentlich Rudolf Ditzen hiess und von 1893 bis 1947 lebte, wird in diesem äusserst sorgsam inszenierten Werk nicht biografisch erfasst. Es ist vielmehr die Studie über einen Menschen, dessen Genie in einer engen Verbindung zu seiner inneren Zerrissenheit und seinem schwierigen Charakter stand. Gräf stellt den Dichter dar als einen Mann, der stets auf der Flucht ist vor inneren und äusseren Zwängen, die ihm unerträglich erscheinen. Sein cholerisches Verhalten wird zum Ausdruck seiner Not in einer

Zeit der sozialen Unrast. Mit dem Schreiben hält er sich die Not vom Leibe. «Kleiner Mann – was nun?», «Wer einmal aus dem Blechnapf frisst» und «Jeder stirbt für sich allein» werden zu beredten Zeugen solchen Bemühens und darüber hinaus zeitgeschichtliche Dokumente: keine literarischen Delikatessen zunächst, sondern harte Wirklichkeitsbeschreibungen, oft nahe an der Kolportage, aber deshalb nicht weniger erschütternd.

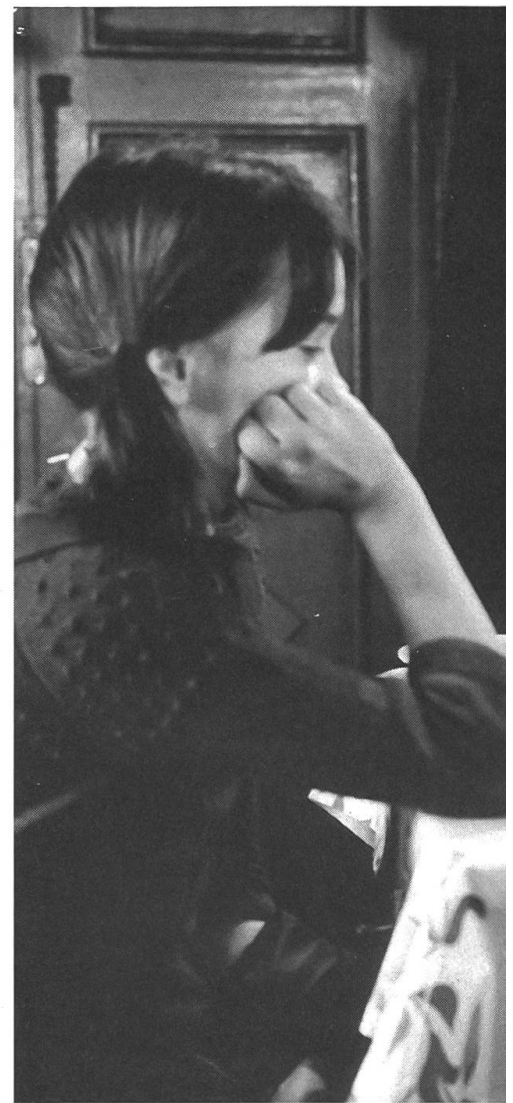
Die Verarbeitung seines Leidens an der Zeit mit Schreiben indessen genügt Fallada nicht. Seine Fluchtbewegung – auch die vor sich selber mit all den Unzulänglichkeiten der eigenen Person – führt ihn in die Selbstzerstörung. Er greift zur Droge, von deren Abhängigkeit er sich allen Bemühungen zum Trotz nie mehr wird befreien können. Die Angst wird zum treibenden Element dieser Fluchtbewegung: die Angst vor sich selber, die Angst vor seiner engeren Umgebung, die Angst schliesslich, im nationalsozialistischen Staat zum unerwünschten Schriftsteller zu werden. Wo andere die Unerträglichkeit der Zeit zur Flucht in die Emigration benutzen, verliert er sich in der Widersprüchlichkeit und der Zerrissenheit seines eigenen Ichs.

Roland Gräf geht es in «Fallada – letztes Kapitel» um weit mehr als die Beschreibung eines ebenso exzentrischen wie zweifelnden Menschen. Fallada, auf dessen letzten Lebensabschnitt er sich in seinem biografisch-fiktiven Film konzentriert, wird unter seinen Händen zu Figur, in dessen schillernden Existenz sich der Zeitlauf spiegelt. Des Poeten diffuse Seelenlandschaft reflektiert die Götterdämmerung. Fallada als «ein Stück Deutschland»: Eindrücklich gelingt es Gräf – nicht zuletzt durch die überzeugende, mitunter gar

überwältigende schauspielerische Präsenz seines Hauptdarstellers Jörg Gudzuhn –, solchermassen ein Stück Zeitgeschichte heraufzubeschwören, das allerdings weit über die Epoche hinausweist und in die Gegenwart hineinleuchtet. Die Frage, wie der Dichter mit seiner Zeit und die Zeit mit dem Dichter umgeht, steht ungebrochen im Raum. Wie «Einer trage des anderen Last» ist auch «Fallada – letztes Kapitel» ein Film, der das Jetzt und Heute stets im Auge behält.

Kritisches zur Zeit stiess in der DDR nicht immer auf Gegenliebe. Rainer Simons «Jadup und Boel» zum Beispiel wurde schon 1981 fertiggestellt, aber zur Vorführung erst in diesem Jahr freigegeben. Der Film, in dessen Mittelpunkt ein Bürgermeister in einer kleinen Provinzstadt steht, der als Bursche im Schicksalsjahr 1945 sein rotes Turnerleibchen als Zeichen des Aufbruchs in eine neue Zeit auf dem Kirchturm hisste, beginnt als fulminante Komödie. Vor kaum etwas macht Simon halt, wenn es darum geht, die Unzulänglichkeiten im sozialistischen Staat auf die Schippe zu nehmen. Wenn der Wirt der Kneipe einen Gast anbrüllt, in seinem Lokal würden keine Stühle umgestellt, als dieser sich samt freigewordener Sitzgelegenheit an einen geselligen Tisch manövriert, fühlt sich wohl jeder DDR-Bürger mit der real existierenden staatlichen Gaststätten-situation seines Landes konfrontiert. Und wenn des Bürgermeisters Rede zur Eröffnung eines neuen Konsumparadieses im Geknatter eines stehenden Traktors untergeht, weil man diesen wohl abstellen, aber so leicht nicht wieder starten kann, dann ist auch das ein allgemein verständlicher Hinweis auf gewisse Notstände, die das Leben im Alltag nicht eben erleichtern.

Über sich selber im allgemei-



nen und über gewisse Errungenschaften sozialistischen «Fortschrittes» im speziellen zu lachen, ist zweifellos eine neue Note im DDR-Spielfilm. Simon beherrscht sie aufs trefflichste und spielt damit auf einer breiten Klaviatur. Doch ins Komödiantische mischen sich ernste Töne. Der Bürgermeister ist – vor etlicher Zeit schon – schuldig geworden an einem Mädchen, einer Aussenseiterin der Gesellschaft. Er hat es schreiben und lesen gelehrt, sein Vertrauen erworben und in einer schwierigen Situation schwer enttäuscht. Diese Schuld wird der Bürgermeister nicht mehr los. Sie verfolgt ihn. Aber die Schuld lähmt ihn wider Erwarten nicht, sondern setzt ihn in Bewegung. Die Erkenntnis, wie sehr Routine, Gleichgültigkeit



Rainer Simons kritische Auseinandersetzung mit dem Alltag in der DDR, «Jadup und Boel», wurde nach sieben Jahren aus der Versenkung geholt. Inga Kaltenhäuser als Edith, Franciszek Pieczka als Unger und Timo Jacob als Max.

und Oberflächlichkeit im Umgang mit den Menschen den Alltag, aber auch seine Amtsführung bestimmen, wird ihm zum Greuel. Dagegen anzukämpfen, ist ihm die Rede, die er anlässlich einer Jugendweihe-Feier zu halten hat, Anlass. Statt sich in den üblichen Floskeln zu verlieren, fordert er die überraschten Jugendlichen auf, sich den Fragen des Lebens offen zu stellen und sich mit den sich stets neu entwickelnden Widersprüchlichkeiten des sozialistischen Alltags energisch auseinanderzusetzen.

Dass eine solchermassen kritische Auseinandersetzung mit dem Alltag in der DDR nun doch noch den Weg in die Öffentlichkeit gefunden hat, ist doch ein kräftiger Hinweis auf eine Öffnung und den Willen,

sich einer Diskussion, wie sie wohl vor wenigen Jahren noch nicht möglich gewesen wäre, zu stellen. Es macht die ungewöhnliche Kraft dieses Filmes aus – er bezieht sie in erster Linie aus einer scharfen Beobachtung alltäglicher Ereignisse und der geradezu umwerfenden Charakterisierung seiner Figuren –, diesen Schritt nach vorne wesentlich erleichtert zu haben.

Aufarbeitung jüngster Vergangenheit

«Jadup und Boel» war nicht der einzige Film, der aus der Versenkung hervorgeholt wurde und den Weg an die Öffentlichkeit fand. «Die Russen kommen» von Heiner Carow, 1968 entstanden, war ganze 20 Jahre

lang nicht zur Vorführung freigegeben. Die differenzierte Aufarbeitung jüngster Vergangenheit, wie sie in diesem Film geleistet wird, passte damals – und wohl noch viele Jahre danach – nicht in die politisch-ideologische Landschaft der DDR. Gerade im schwierigen Jahr 1968 – damals besetzten Truppen der Sowjetarmee die Tschechoslowakei und erstickten die Bestrebungen für einen demokratischeren und humaneren Sozialismus im Keime – war eine Abkehr von den festgefühten Prinzipien der Vergangenheitsaufarbeitung im staatlichen Filmwesen nicht gefragt. «Die Russen kommen» aber weicht in der Tat von den bisherigen Filmen zum Thema der Faschismus-Bewältigung – damals wie heute ein fester Bestandteil des DDR-Filmschaffens – in auffälliger Weise ab.

Wohl erstmals in der Geschichte des DEFA-Films steht im Mittelpunkt von Heiner Carows Werk nicht mehr einer jener etwas klischeehaften antifaschistischen Helden, sondern die schillernde Figur eines Jungen, der allen Anzeichen der sich anbahnenden Niederlage zum Trotz am Grundsatz, kämpfend zu siegen oder gemeinsam zu sterben, festhält. Die Einsicht des am Tode eines gleichaltrigen russischen «Fremdarbeiters» mitschuldig gewordenen Burschen erfolgt spät, zu spät. Erst nach den Vorhaltungen eines russischen Kommandanten, vor dem er sich wegen seiner Mitbeteiligung an der Ermordung des jungen Russen zu verantworten hat, stimmen ihn nachdenklich. Und am Ende



bleibt ihm nur noch die Verzweiflungstat: Im Gefängnis vom Todesschützen zum moralischen Komplizen gemacht, der er in Wirklichkeit nicht war, bringt er diesen um.

Doch nicht nur am Fall des Jungen rollt Carow das Thema der Mitschuld auf. Wie Menschen durch ihr Verhalten – sei es durch schweigendes Dulden des Unrechts oder allein durch ihre Passivität – sich Schuld aufladen, ungewollt zumeist oder auch aus nackter Angst, wird auch an den Nebenfiguren exemplarisch dargestellt. Anstelle der bisher vorherrschenden Eindimensionalität, die nur zu oft auf den Nenner einer dramaturgisch simplen Scheidung zwischen unbestechlichen guten Kommunisten und korruptierten bösen Faschisten gebracht wurde, setzt Carow die Komplexität menschlicher Verhaltensweise und die Subjektivität der

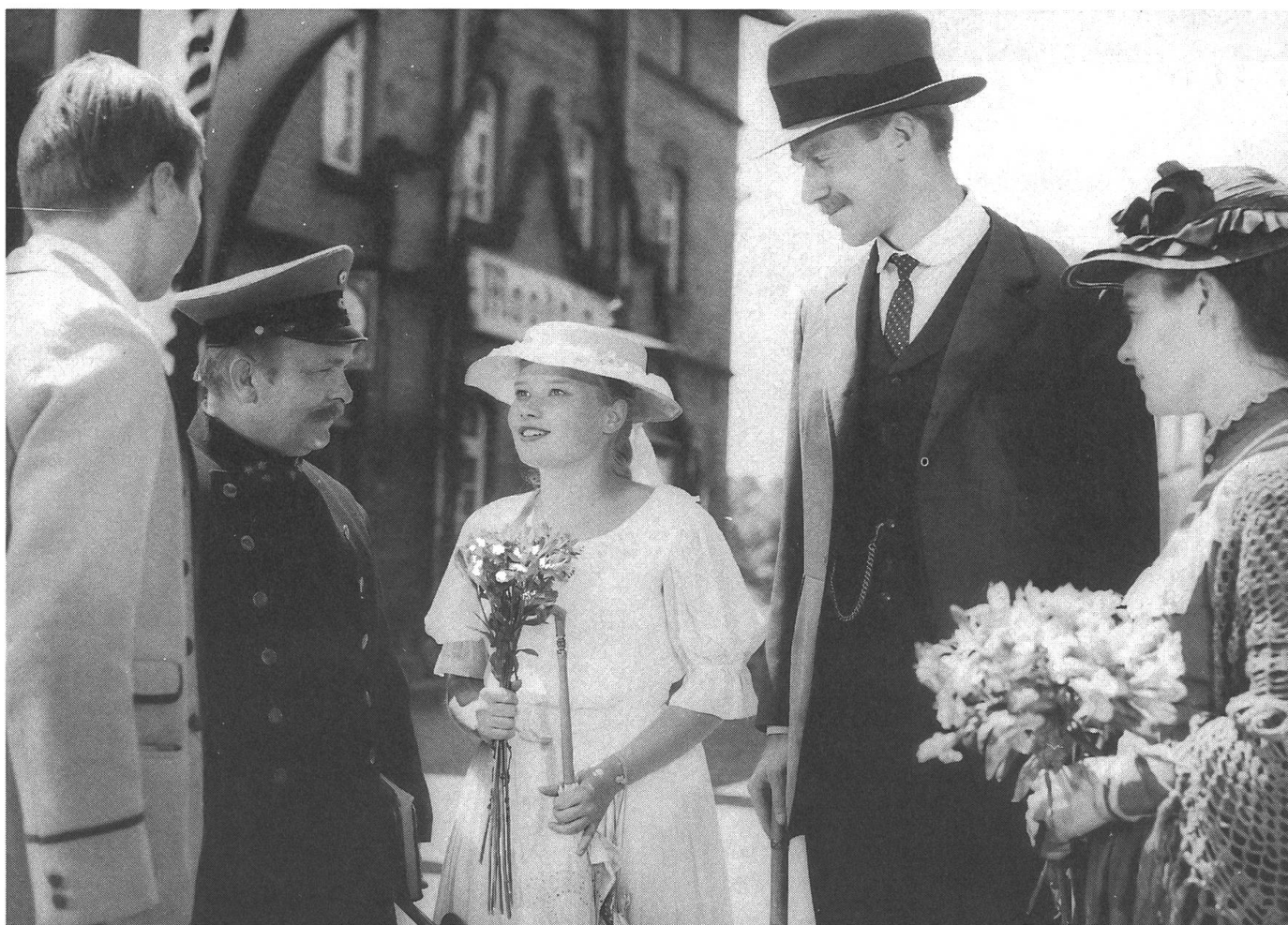
Charaktere. Er bricht die Helden gewissermaßen auf. Das ist wohl der Grund, weshalb dieser erstaunliche Film, für den nur noch eine Arbeitskopie als Ausgangsmaterial existierte, bis auf den heutigen Tag so frisch und aktuell geblieben ist. «Die Russen kommen» ist sowohl in seiner Ehrlichkeit im Umgang mit einem düsteren Kapitel der Vergangenheit wie auch in künstlerischer Hinsicht – die poetisch-expressionistische Bildführung des Kameramanns Jürgen Brauer hat daran einen nicht geringen Anteil – durchaus mit Tarkowskijs «Iwans Kindheit» vergleichbar.

Dass eine so vielschichtige Auseinandersetzung mit dem Faschismus als Trauma einer noch immer nachwirkenden Vergangenheit auch heute noch keine Selbstverständlichkeit ist, wird in «Stielke, Heinz, fünfzehn...» von Michael Kann deut-

lich. Zu platt und oberflächlich wird die Geschichte eines der Nazi-Ideologie treu und bedingungslos ergebenen Jugendlichen beschrieben, der an seinem nicht ganz lupenreinen «Stammbaumnachweis» leidet und erst als Kriegswaise in der Konfrontation mit verschiedenen, von unterschiedlichen Motiven geleiteten Personen zu neuen Einsichten kommt. Neben allerhand unglaublichen Episoden stören an diesem Film vor allem die spekulativen Elemente. Billiger Augen- und Sinneskitzel ist offenbar auch in der DDR zum publikumswirksamen Anziehungspunkt geworden.

Epische Bilderbogen

Breitangelegtes, episches Kino: An dieses wagen sich in Westeuropa allenfalls noch die Fernsehkanäle. Wie anders etwa



hätte Edgar Reitz «Heimat», diese epochale, zwar fiktive, aber dennoch an der Realität orientierte Saga verwirklicht werden können? Nicht so in der DDR. Dort kennt man scheinbar noch keine Furcht vor dem grossen, opulenten Kino. *«Wrengler & Söhne – Eine Legende»* von Rainer Simon ist ein Beispiel dafür. Das unheilvolle Bündnis, das der Arbeiter Gustav Wrengler mit der Firma Bärwolf & Abel – unschwer als Zeiss zu erkennen – eingeht, bestimmt das Schicksal seiner Familie über Generationen hinweg. Vor den Augen des Zuschauers entfaltet sich ein zeitgeschichtlicher Bilderbogen über runde 80 Jahre hinweg: von der von oben verordneten Einheit Deutschlands bis zum Untergang des Tausendjährigen Reiches.

Wie der Glaube an Autorität und Obrigkeit, Tugenden wie

Fleiss und Einordnung in ein patriarchalisches System, vermischt mit verklärenden Mythen, fast folgerichtig in die nationale Katastrophe führen, zeigt Simon am Beispiel eines Menschen auf, der in seiner unkritisch-absoluten Loyalität nach oben buckelt und in seinem patriarchalischen Selbstverständnis nach unten tritt. Dass Geschichte letztlich auf dem Humus einer nationalen Mentalität wächst, ist die Botschaft dieses Films, der durch die gepflegte Schönheit seiner Bilder allerdings mitunter fast aseptisch wirkt.

Da wirkt Siegfried Kühns *«Kindheit»* – auch dieser Film ist episches, narratives Kino – weit weniger glatt. Geschildert wird das letzte Jahr des Krieges aus der Sicht eines neunjährigen Knaben, der seine Kindheit auf dem feudalistisch geführten Bauernhof seiner Grosseltern

Rainer Simon spannt in «Wrengler & Söhne – Eine Legende» einen epischen Bilderbogen über fast ein ganzes Jahrhundert. Im Mittelpunkt steht eine Arbeiterfamilie.

verbringt. Das etwas Kantigere an diesem Film ergibt sich aus dem Aufbruch der Grossmutter in ein neues, ungebundenes Leben. Nach dem Unfalltod ihres Mannes verfällt sie dem Zauber eines vorbeiziehenden Wanderzirkus' und der Liebe zu dessen Direktor, einem Aussenseiter der Gesellschaft. Für ihn gibt sie – scheinbar unvernünftig – ihre soziale Sicherheit als Gutsbesitzerin auf. Gleichzeitig aber kündigt sie festgefügt Rollenverhalten auf. *«Kindheit»* ist auch die Geschichte einer Emanzipation.

Wenn der Film dennoch nicht restlos zu überzeugen vermag,

dann wohl deshalb, weil das historische Umfeld – die Schrecken des zu dieser Zeit bereits feststehenden Untergangs des Deutschen Reiches – allzu episodenhaft und nebensächlich gezeichnet ist. Der möglicherweise verklärte Blickwinkel des Kindes, aus dessen Perspektive heraus die Geschichte erzählt wird, genügt als Erklärung dafür nicht.

Von der Schwierigkeit, jung zu sein

Auffallend viele DDR-Filme befassen sich mit den Problemen Jugendlicher. Die Schwierigkeiten bei der Partnersuche («*Vorspiel*» von Peter Kahane), der Beziehung zwischen den Geschlechtern («*Die Entfernung zwischen dir und mir und ihr*» von Michael Kann, «*Vernehmung der Zeugen*» von Gunther Scholz, «*Die Alleinseglerin*» von Herrmann Zschoche) oder der Selbstfindung im festgefügt sozialistischen Alltag («*Liane*» von Erwin Stranka) werden thematisiert. Dies geschieht in oftmals sehr kritischer, mitunter gar ironisch-heiterer Weise. Gegenwart wird da ausgelotet, Mass genommen an dem, was ist, und was sein sollte. Auseinandersetzungen mit den Fragen der Zeit sind auch diese Filme allesamt, informative Hinweise auf die Befindlichkeit junger Menschen in der DDR überdies. Zu voreilig werden Bindungen eingegangen, zu jung wird geheiratet – und sei es auch nur, um rascher zu einer der raren Wohnungen zu kommen –, zu schnell wird geschieden. Die seelischen Verletzungen sind gravierend, und langsam nur verheilen die Narben. Und immer noch tut sich schwer, wer sich ins starre Gefüge des sozialistischen Systems nicht einzuweisen vermag.

Sich im Kollektiv die persönli-



che Individualität zu wahren und dabei neue, noch nicht getretene Pfade zu beschreiten, ist ein auffälliges Bemühen vieler jugendlicher Protagonisten im neuen DDR-Spielfilmschaffen. Mir will scheinen, dass sich auch hier eine Annäherung zwischen Ost und West manifestiert. Jugend im Aufbruch: Kann man sich etwas besseres wünschen?

Es ist wohl kein Zufall, dass einige dieser Filme zu heftigen, wenn auch immer sachlich und höflich geführten Diskussionen geführt haben. Dabei fiel auf, dass manch jugendlicher Zuschauer eine noch stringenter Behandlung solcher Thematik gewünscht hätte. Manch eine(r)

vermochte sich mit den Filmen und ihren Protagonisten nicht zu identifizieren, fand, sie seien zu wenig konsequent und gingen zu wenig weit. Das, meine ich, hat seine tieferen Gründe, die im Wesen des DDR-Filmschaffens schlechthin liegen. Wohl reagiert es auf die Strömungen der Zeit – in vorbildlicher Weise sogar, wie am 5. Nationalen Spielfilmfestival in Karl-Marx-Stadt zu sehen war –, aber es agiert (noch) nicht. Es fehlt ihm ganz allgemein, was ich als prophetischen Charakter bezeichnen möchte. Dazu ist sein Apparat schlicht zu schwerfällig.

So ist bereits der Weg zum Spielfilmregisseur lang und beschwerlich. Nach Abitur, Berufs-



Siegfried Kühns «Kindheit» schildert das letzte Kriegsjahr aus der Sicht des neunjährigen Knaben Alfons (Marc Poser), auf dem Bild begleitet von seinem Grossvater (Helmut Müller).

ben Jahre, bis er seinen Debutfilm realisieren kann.

Praktisch bedeutet das, dass ein Regisseur Mitte dreissig ist, bis er anfangen kann, eigenständig zu arbeiten, sofern der von ihm vorgeschlagene Stoff auf Zustimmung stösst: doppelt so alt also, wie das jüngste Kinopublikum, an das sich sein Film möglicherweise richtet, oder anders gesagt, bereits eine Generation von ihm entfernt. Dass sich solchermassen vor allem beim jungen Kinopublikum Identifikationsschwierigkeiten einstellen und junge Kinobesucher sich mit ihren Problemen in den Filmen nur ungenügend repräsentiert finden, liegt auf der Hand. Diese «Überalterung» der Regisseure – die Möglichkeit, ausserhalb der staatlichen Filmstudios der DEFA unabhängige, mit kleinen finanziellen Mitteln und geringem personellen Aufwand hergestellte Filme zu produzieren, besteht in der DDR nicht – ist als Misere erkannt worden. Bestrebungen, Regieдебутanten schon in jüngeren Jahren eine Chance zur Realisierung ihres ersten Spielfilms zu geben, sind im Gange.

Anderes wird wohl ebenfalls geändert werden müssen: Die DEFA-Filme werden zur Zeit ausnahmslos nach dem industriellen Prinzip gefertigt, d. h. mit grossem Aufwand und beachtlichem technischen Apparat. Eine gut eingespielte, fachlich ausgewiesene Equipe steht jedem Regisseur zur Verfügung, hat sein Projekt einmal die hohen Hürden der Selektion im Rahmen der Jahresplanung der DEFA-Spielfilmstudios überwunden. Das hat gewiss seine

Vorteile, kann doch der Filmschaffende nun seinen Film in der Regel ohne finanzielle Sorgen drehen. Überdies garantiert ihm die eingespielte technische Infrastruktur ein hohes Mass an handwerklicher Qualität.

Aber die Gesetzmässigkeiten und Sachzwänge der industriellen Infrastruktur setzen auch Grenzen. Die Produktionsbedingungen sind nahezu immer die gleichen. Der künstlerischen Kreativität sind enge Limiten gesetzt. Gearbeitet wird nach bewährtem Mustern mit bewährten Bildern. Ungewöhnliches, Überraschendes ist zumindest in formaler Hinsicht in den DEFA-Filmen kaum zu entdecken. Sie haben ihren eigenen, unverkennbaren Stil, dem nicht selten die Patina des leicht Antiquierten anhaftet. Nicht jedem Stoff ist dies bekömmlich. Jüngere Filmemacher – die Hochschulabgänger insbesondere – sind deshalb überzeugt, dass das DDR-Filmschaffen neben der bewährten Infrastruktur auch andere Produktionsformen braucht. Der westeuropäische Low-Budget-Film und die Off-Hollywood-Produktionen gelten dabei als mögliche Vorbilder. Ihre Anliegen mit nicht mit den herkömmlichen, sondern mit eigenen, neuen Bildern und unkonventionellen Formen darstellen zu können, ist das Bestreben etlicher jüngerer Regisseure. Manche Abschlussarbeit der Hochschulabsolventen weist in diese Richtung.

Neues Verhältnis zur Subjektivität des Films finden

Aus der formalen – nicht der inhaltlichen – Konformität ausubrechen, ist indessen zur Zeit noch ein schwieriges Unterfangen. Jörg Foth – mit bald 40 Jahren ein Vertreter der jüngeren Filmemacher-Generation – hat es mit seinem Film

ausbildung und Militärdienst kann sich ein Anwärter als Volontär entweder beim Fernsehen oder bei einem Spielfilmstudio bewerben. Nach ungefähr zwei Jahren wird er Regieassistent. Danach hat er die Aufnahmeprüfung an der Filmhochschule Babelsberg zu bestehen. Das Studium dauert fünf Jahre und endet mit dem Diplom als Spielfilmregisseur, das aufgrund einer Prüfung, einer filmwissenschaftlichen Arbeit und eines Abschlussfilmes erteilt wird. Nun geht der Diplom-Regisseur in seinen Ausgangsbetrieb, d. h. zum Fernsehen oder in ein Spielfilmstudio, zurück. Noch einmal dauert es dann in der Regel fünf bis sie-

«Dschungelzeit» versucht. In dieser gemeinsam von der DDR und Vietnam getragenen Koproduktion hat er zusammen mit Tran Vu die Geschichte eines jener Deutschen verfilmt, der aus einer in Afrika stationierten Strafkompagnie der Nazi-Wehrmacht zur Fremdenlegion überläuft, nach Indochina geschickt wird und dort Kontakt zur Befreiungsbewegung sucht und auch illegal für sie als Drucker arbeitet, bis er in den frühen fünfziger Jahren dem Ruf folgt, in seiner Heimat beim Aufbau eines neuen Staates mitzuhelfen.

Auch wenn der Film letztlich gescheitert ist und nicht mehr in allen Teilen den Vorstellungen des Regisseurs entspricht – überaus komplizierte Produktionsbedingungen, Verständigungsschwierigkeiten und Kompromisse sowohl künstlerischer wie politischer Natur haben dazu wesentlich beigetragen –, so spürt man doch den Willen zur Verwirklichung einer sehr eigenständigen, persönlichen Handschrift. Sie findet ihren Ausdruck nicht zuletzt im Einbezug der exotischen Landschaft nicht bloss als Staffage, sondern als tragendes Element der Atmosphäre wie auch des dramaturgischen Konzepts. In dieser Beziehung gehört «Dschungelzeit» allen Anfechtungen zum Trotz zu den interessantesten Werken, die anlässlich des 5. Spielfilmfestivals gezeigt wurden.

Veränderungen bedarf es allerdings nicht nur von der Produktionsseite her, soll das DDR-Spielfilmschaffen auch in formalen Belangen ein neues, frischeres Gesicht bekommen. Umgewöhnung ist auch von den Kinogängern zu fordern. Die «Abstimmung an der Kinokasse» trägt gerade in der DDR entscheidend dazu bei, wie weit eine Erneuerung des Films gehen kann. Die Fähigkeit, die Subjektivität von Filmen zu er-

kennen, klagen die Regisseure, sei dem Publikum im Verlauf der Jahre abhanden gekommen. Die vertrauten Sehgewohnheiten haben das ihre dazu beigetragen, dass die Zuschauer die DEFA-Filme – den Staatsfilm also – gewissermaßen als objektive Grösse einschätzen. Die Diskussionen um Warnkes «Einer trage des anderen Last» haben das bei aller Offenheit, mit der sie geführt wurden, nur allzu deutlich gemacht. Die Erneuerung des DDR-Filmschaffens auch in formaler Hinsicht wird deshalb nicht zuletzt dadurch mitbestimmt, wie stark sich das neue gesellschaftliche Bewusstsein auch auf die Rezeption von Filmen überträgt. ■

Bruno Jaeggi

Yeelen

(Das Licht)

Mali, 1987.

Regie: Souleymane Cissé
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 87/316)

Ein Kinoereignis ist «Yeelen» schon deshalb, weil mit diesem 1987 in Cannes ausgezeichneten Werk erstmals ein schwarzafrikanischer Film ins kommerzielle Kino der Schweiz gelangt. Bedeutsam ist diese Fabel voller Magie und Suggestivkraft aber auch als Beitrag zu jener Diskussion über Tradition und Moderne, die ganz Schwarzafrika weit über das Kino hinaus prägend beschäftigt. Gleichzeitig stellen Machart (mit einer europäischen Equipe) und Thema dieses Gleichnisses Fragen, die weit über den Film des Maliers Souleymane Cissé hinausgehen.

I.
Der Vater (Niamanto Sanogo) kann mit einer einzigen Geste Leben in Asche verwandeln. Doch jetzt fürchtet er um seine absolute Macht: Sein Sohn, Nianankoro (Issiaka Kane), wird ihm ebenbürtig. Von der Mutter gewarnt, zieht der junge Mann davon, um sich zu retten und zu vervollkommen. Der Vater heftet sich an seine Fersen: entschlossen, den zu vernichten, der die Unterwerfung verweigert. In einer mythologischen