Inhalt

Vorwort 9

A. Theoretische Darstellungen

Klaus Finke

Figuren der Ganzheit. Heroismus im totalitären Mythos und seine Nachbildungen im DEFA-Film 13

Leiv Eirik Schwichtenberg

Geopferte Genossen: Von der russischen Avantgardekunst zum Sozialistischen Realismus. Anmerkungen zu Boris Groys 69

Massimo Locatelli

Real existierende sozialistische Väter
Rainer Simons Filme *Männer ohne Bart* und *Jadup und Boel* 89

B. Darstellungen von Zeitzeugen

Dieter Wolf

Die DEFA-Spielfilmproduktion unter den Bedingungen staatlicher Finanzierung und Kontrolle. Zur Arbeit und Organisation der DEFA-Dramaturgie 111

C. Filmanalysen

Sabine Falke

„Soldat der Revolution“: Zur Konstruktion des Kaders in Kurt Maetzigs Thälmann Film 141

Frank Tunnat

Filmsprache als Instrument der Politik. Anmerkungen zu Kurt Maetzigs Thälmann-Film 165

<i>Annika Urban</i>	
Zum Selbstbild des SED-Sozialismus: Andrew Thorndikes Film „Der Weg nach oben“	181
<i>Sven Rößler / Norgand Schwarzlose / Timo Streubel</i>	
Politik und Liebe: Zu Ralf Kirstens Film „Beschreibung eines Sommers“	209
<i>Katrin Sauer</i>	
Primat der Politik: Günther Rückers Film „Die Besten Jahre“	233
Tina Fokken / Hans-Peter Lampen	
Kader und Komödie: Günter Reischs Filme „Ach Du Fröhliche“ und „Wie die Alten sunen“	265
<i>Uta Streckfuß / Thomas Bartling</i>	
Solo Sunny – ein Plädoyer für das „Solo“ im Leben oder die Absage an die Ideale des Sozialismus?	299
<i>Gerd Behrens</i>	
Arbeit und Arbeiterbilder in Volker Koepps Film „Märkische Ziegel“	315
<i>Autoren</i>	337

Vorwort

Die Beiträge dieses Bandes sind entstanden im Zusammenhang von Lehrveranstaltungen, die Helmut Freiwald, Gebhard Moldenhauer und Klaus Finke vom Sommersemester 2000 bis zum Sommersemester 2001 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg unter dem Titel: „Zur Herrschaftsstruktur der SED-Diktatur: Partei und Arbeiterklasse im DEFA-Film“ abgehalten haben. Unser Ansatz bestand nicht darin, die Strukturen der SED-Herrschaft allein politikwissenschaftlich zu rekonstruieren – dazu liegt eine ganze Reihe vorzüglicher quellengestützter historisch-systematischer Arbeiten vor; die Spezifik unseres Ansatzes lag vielmehr in der Einbeziehung eines für die Selbstdarstellung wie für die Analyse politischer Herrschaft unentbehrlich gewordenen Kommunikationsmittels: des Massenmediums Film.

Die Beiträge des Bandes untersuchen das Selbstbild des Parteikommunismus in der DDR in den Erzeugnissen des visuellen Repräsentationsmediums Film; sie untersuchen damit Konstitutionsprozesse der symbolischen Ordnung der DDR. Das Selbstbild der SED war dabei in zwei Ausprägungen Gegenstand: einmal in Bezug auf die Bilder, die eine der Politik assoziierte Ästhetik für die Personifikation der Partei, den Kader, erfunden und gefunden hat; dann sollte das nach dem Theorem von der „führenden Rolle der Partei“ prominenteste ideologische Postulat, das von der Emanzipation der Arbeit im Sozialismus, an ausgewählten Beispielen analysiert werden. Von entscheidender Bedeutung war dabei, in einem diachronen Durchgang durch die Filmproduktion der DEFA, Veränderungen am präsentierten Bild von Partei und Arbeit zu beobachten.

Der heuristische Gebrauch des Begriffs „Idealportrait“ diente u.a. auch dazu, die evidenten Wandlungen dieser personifizierten ideologischen Postulate begrifflich fassen zu können. In den Filmen treten im Verlauf der DDR-Geschichte erkennbar entscheidende Modifikationen an den Idealportraits von Kader und Aktivist auf: indem die Filmemacher sich von der ganz kurzen Leine, an der die SED sie stets halten wollte, sukzessive lösten, indem sie also von der Bebilderung von Thesen zur Beobachtung und Darstellung empirischer Erscheinungen übergingen, eröffneten sie mit ihren Filmen die Möglichkeit eines medialen Mitvollzugs gesellschaftspolitisch relevanter Veränderungsprozesse. Die Filme zu unserer Thematik können als Faktor

und Indikator gelten für einen zunehmend als problematisch empfundenen Anspruch der SED, alle Bereiche von Staat und Gesellschaft leiten und lenken zu können. Der begegnende Gestaltwandel, ja das zunehmend negativ konnotierte Selbstbild von Kader und Arbeiter, indizieren in einem gewissen Sinn die innere Erosion des hegemonialen Herrschaftsanspruchs der SED.

Die Mehrzahl der Beiträge sind studentische Arbeiten, die als Referat zunächst im Seminar vorgetragen worden sind; sie sind für diesen Band überarbeitet worden. Besonders freuen wir uns über die Möglichkeit, zwei in unseren Seminaren gehaltene Gastvorträge hier dokumentieren zu können. Es handelt sich dabei um den Vortrag des langjährigen DEFA-Dramaturgen Dieter Wolf und den Vortrag von Massimo Locatelli, eines italienischen Filmwissenschaftlers, der zugleich ein ausgewiesener DEFA-Kenner ist.

Leitend bei unserer Arbeit in den Lehrveranstaltungen war ein „Idealziel“, nämlich eine umfassende Beantwortung der komplexen Fragestellung. Dass daran Abstriche vorzunehmen sind, versteht sich von selbst. Dass dennoch für den Leser eine Erkenntnisfreude entstehen möge, ist die mit dieser Publikation verbundene Hoffnung.

Oldenburg, im April 2002

Klaus Finke

A.
Theoretische Darstellungen

Klaus Finke

Figuren der Ganzheit Heroismus im totalitären Mythos und seine Nachbildungen im DEFA-Film

Einleitung

Das signifikanteste Emblem des Sozialismus ist die Faust. Träger dieser Faust ist der Proletarier, eine Figur mit stählern-heroischer Physiognomie. Beides, die geballte Faust und der kantige Kopf des Proleten, bilden die Insignien der sozialistischen Revolution, symbolisieren die „historische Mission“ der Arbeiterklasse, den von „der Geschichte“ selbst formulierten „kategorischen Imperativ, alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist ...“¹ Die Figur des Arbeiters ist eingefügt in eine umfassende Metaphorik, in einen alle Bereiche des Sozialismus überwölbenden Bilderhimmel, der seinen Fluchtpunkt findet in der Metapher vom „Aufbau“. Dessen *diskursiv* ausformulierte Variante bildet die Vorstellung von der Arbeiterklasse als dem historischen Subjekt und der kommunistischen Partei als ihrer Avantgarde. Die zentralen Topoi des ideologischen Systems des Marxismus-Leninismus und die metaphorische Selbstkonzeption als „Erbauer der Zukunft“ sind Korrelate. Obwohl die Faust die Eroberung der *Zukunft* anzeigen soll, verweist sie doch in die Vergangenheit, zurück ins 19. Jahrhundert, woher sie tatsächlich auch kommt.

„Mann der Arbeit, aufgewacht/ Und erkenne deine Macht/ Alle Räder stehen still, wenn dein starker Arm es will“ (G. Herwegh, Bundeslied für den Allgemeinen deutschen Arbeiterverein, 1864) – in dieser Strophe artikuliert sich das Bewusstsein einer Stärke, das die Überlegenheit der Körperkraft des Arbeiters über die von ihm bediente Maschine betont. Hierin artikuliert sich

1 Marx, K., Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung, in: Marx / Engels Werke Bd. 1, Berlin 1974, S. 385

das Bewusstsein einer aus der errungenen Koalitionsfreiheit gespeisten Stärke, die sich manifestiert im Zusammenschluss der vielen in der Arbeiter Association, der Gewerkschaft und schließlich der Partei. Eine Stärke, die sich potenziert zur im Streik erfahrbaren ökonomischen Gewalt und sich ausweitet in die politische Sphäre, in der die sukzessive Durchsetzung des demokratischen Prinzips auch in Wahlfragen den Parteien der Arbeiter kraft der großen Zahl der Köpfe politischen Einfluss und schließlich politische Macht einbringt.

Die Faust verweist auf die ihr zugehörige Produktionsform: es ist die der ersten industriellen Revolution, die Zeit der Dampfmaschine, die Zeit des Einzugs der großen Maschinerie in die Produktion, die Zeit von Eisen und Stahl. Die Gesellschaften sowjetischen Typs (Meuschel) blieben bis zuletzt diesem „Urbild“ industrieller Produktion verbunden; es waren strikte Arbeits- und Arbeitergesellschaften, in der Arbeit nur dann etwas galt, wenn sie produktive, industrielle Arbeit, meist auch noch körperliche Arbeit war. Die Frage der Zirkulation der Waren bzw. Produkte, Distribution und überhaupt Dienstleistung waren in dieser Sicht anstößige, beinahe parasitäre Tätigkeiten. In der „Zentralverwaltungswirtschaft“ sollten daher die Warenströme auch nicht frei fließen, sie sollten vielmehr durch den staatlichen Verteilungsmechanismus sinnvoll zu den Adressaten gelenkt und gesteuert werden. Da die mit dem Plan-Konsum versorgten „Adressaten“ identisch waren mit den Produzenten, verschärften die den Verteilungsmechanismus begleitenden Mangelerscheinungen die Spannungen und Disharmonien zwischen Partei und Volk zu einer stabilitätsgefährdenden Dauerkrise mit Rückwirkungen auch auf die Produktion selbst.

Das Emblem der Faust ist verwoben mit der für den Sozialismus insgesamt charakteristischen „Hintergrundmetaphorik“ (Blumenberg) des *Aufbaus*. Alles und Jedes sollte aufzubauen sein, vor allem natürlich der Sozialismus selbst. Ein gesellschaftlicher Transformationsprozess von bis dahin unbekanntem Ausmaß, der durch die unmittelbare Aktion von Millionen Menschen, der „Massen“, aus der „alten“ die „neue“ Gesellschaft der Freien und Gleichen hervorbringen sollte, fand seine Artikulationsformel in dieser mechanisch-statischen Metapher. Ein als Emanzipationsprozess aller Unterdrückten qua eigener Tat proklamiertes Vorhaben erschien im Gehäuse einer Aufbau-Metaphorik, in der der Prozesscharakter stillgestellt und die Emanzipation in einer Hierarchie der Ausführung eines Bau-Plans aufgefangen war – eine von Anfang an vorhandene Paradoxie. Nun ist aber die Aufbau-

Metaphorik originär keineswegs bezogen auf die „geschichtliche Tat“ des Proletariats, den Sozialismus „aufzubauen“. Originär ist sie zunächst einmal verbunden mit den Aufbauleistungen des Kapitals in der Zeit der industriellen Revolution. Aufgebaut wurden die industriellen Reiche der großen Konzerne und der ihr korrespondierenden Personifikationen, die großen Industriellen-„Dynastien“; aufgebaut und ausgedehnt wurden Stätten der Produktion, in unbekannte Höhen und in unermessliche Weiten dehnten sich die Werke aus, aus denen die Waren in ungeheurer Zahl hervortraten und bis in den letzten Winkel der Welt vordrangen. Es war die Entstehung der großen kapitalistischen Industrie im 19. Jahrhundert, jene in Deutschland etwas verspätet, um 1870 forciert einsetzende und als „Gründerzeit“ bezeichnete Entwicklung bis zum Ende des 1. Weltkrieges, für die die Metapher vom Aufbau zuerst und zurecht zur Anwendung gelangte. Was in der Aufbau-Metapher eingefangen war, war der im globalen Maßstab sich durchsetzende Erfolg des industriellen Kapitals, eines in technischer Hinsicht auf *mechanischer* Grundlage operierenden Kapitals. Die zeitgleiche Adaption dieser Metapher durch den Sozialismus ist insofern von Anfang an problematisch, als sie nahe legte, *nach* der siegreichen Revolution, d.h. nach der politischen Machtergreifung, könne auf der *gegebenen* Grundlage industrieller Produktion – unter Abzug der Formen der Ausbeutung – die neue Gesellschaft entstehen.²

Die Aufbau-Metaphorik gehört in das Arsenal dessen, was Hans Blumenberg „absolute Metapher“ genannt hat. In diesen Metaphern drückt sich eine Verlegenheit der Vernunft aus, diskursive Genauigkeit nicht erreichen zu können, gleichwohl ein unerlässliches Ausdruckserfordernis erfüllen zu müssen und so hinterrücks als Erkenntnisfortgang den Erfordernissen der Selbstbehauptung dienlich zu werden. Der Gehalt absoluter Metaphern „bestimmt als Anhalt von Orientierungen ein Verhalten, sie geben einer Welt Struktur, repräsentieren das nie erfahrbare, nie übersehbare Ganze der Realität“.³ In diesem Sinn indizieren absolute Metaphern „die fundamentalen, tragenden Gewissheiten, Vermutungen, Wertungen, aus denen sich die Haltungen, Erwartungen, Tätigkeiten und Untätigkeiten, Sehnsüchte und Enttäuschungen, Interessen und Gleichgültigkeiten einer Epoche regulieren“.⁴

2 vgl. Baumann, Zygmunt, *Moderne und Ambivalenz*, Frankfurt/M. 1994, S. 320 ff

3 Blumenberg, Hans, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt /M. 1998, S. 25

4 ebd.

Ob nun die Welt als Organismus, als Uhrwerk oder Dampfmaschine vorgestellt wird, stets schlägt irgendwann die erkenntnisfördernde Funktion dieser philosophischen Bilder um in ein Erkenntnishindernis. Die in und von diesen Bildern markierten Grenzen sind hermetisch; die Beibehaltung ihres Gebrauchs kann bis an ihre Grenzen führen, aber nicht darüber hinaus. So ist einem am Bild der klassischen Schwerindustrie orientierten Denken der Übergang zur Denkmöglichkeit und zur Umsetzung auf informationstechnologischer Basis operierender Produktionsformen erschwert. Im strikten Festhalten an einer dem 19. Jahrhundert entlehnten Metaphorik des Aufbaus und in der Favorisierung eines in der Faust symbolisierten Ethos der „produktiven“, d.h. an die mit schwerer körperlicher Anstrengung konnotierte industrielle Arbeit, kommt jener Dauerkonflikt zum Ausdruck, der als Konflikt auftrat zwischen dem Zwang zur Bewahrung der Kohärenz des ideologischen Systems und seiner Suprematie und dem ständig wachsenden Zwang zur Aufnahme und Einbeziehung neuer, „moderner“ Elemente auf der Ebene der Steuerung politisch-kultureller Prozesse und vor allem auf der Ebene der sozialistischen Ökonomie, um dort den Minimalanforderungen an Effizienz und Produktivität unter dem selbstgewählten Paradigma der Systemkonkurrenz nachkommen zu können.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich nun die folgende These: Die geschichtsphilosophisch gewonnene und in der Metapher des „Aufbaus“ geronnene Vorstellung von einer durch die Politik der Partei beherrschten Ökonomie in einer neuen Gesellschaft markiert die immanenten Grenzen der kommunistischen Systeme, an denen sich auch die SED-Herrschaft bis zur Ermüdung abarbeitete, ohne sie je überschreiten zu können, ja, ohne sie je als Grenzen überhaupt verstehen zu können.

Im folgenden Beitrag soll es darum gehen, in der marxischen Geschichtsphilosophie den Mythos Arbeiterklasse als „Grundmythos“ (Blumenberg) kenntlich zu machen und seine Transformation in den „totalitären Mythos“ (H. Günther) zu verfolgen sowie an einem seiner Merkmale, dem Heroismus, zu untersuchen.

Komplement des Problems einer selbstgestellten Metaphernfalle ist ein Element, das Marx an der „unheroischen bürgerlichen Gesellschaft“ entdeckt hatte: das Moment der „Selbsttäuschung“.⁵ Auch die sozialistische Revolu-

5 Marx, K., Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in Marx / Engels Werke Bd. 8, Berlin 1972, S. 116

tion bedurfte „der weltgeschichtlichen Rückerinnerungen, um sich über ihren eigenen Inhalt zu betäuben“⁶, des Rückgriffs auf das mythische Potential des Heroismus. Eine Implikation dieser These von einer grundlegenden Selbsttäuschung der politischen Eliten der kommunistischen Parteien, d.h. einer Befangenheit im eigenen hermetischen Weltbild, ist ihr nicht-zynisches Verhältnis zur Macht: „Der *volonté générale*, die die Bolschewiki sowieso für sich zu haben meinten, muß ... die *volonté de tous* folgen. Diese Überzeugung, daß seine Politik im objektiven Interesse der ‚Völker‘ liegt, macht den unfrivolen, unzynischen Charakter der politischen Moral des Bolschewismus aus.“⁷ Aus dieser Perspektive ist es daher wenig weiterführend zu sagen, die „Ideologie als solche“ verlor „immer mehr an Bedeutung“ und die „intellektuelle Entleerung der marxistisch-leninistischen Doktrin“ diene primär dem Interesse „der herrschenden Eliten an der Erhaltung ihrer Macht“.⁸

Die Machtfrage, leninistisch formuliert: „Wer wen?“, d.h. Gewinnung bzw. Erhaltung der politischen Macht, ist zu *jeder* Zeit die Hauptfrage kommunistischer Politik gewesen, der alle anderen Fragen nachgeordnet blieben. Dies Interesse am Machtbesitz stellt kein Spezifikum der Situation der SED-Herrschaft dar; die Führungselite bestand nie nur aus reinen Machiavellisten. Das Spezifikum liegt vielmehr im Dilemma, auf der einen Seite angesichts unabweisbarer „realer“ Problemlagen, Dehnungen und Überdehnungen an der eigenen Theorie vornehmen zu müssen, und die Probleme dennoch nicht in den Griff bekommen zu können, und auf der anderen Seite an der eigenen Theorie nicht nur festhalten zu müssen, sondern auch zu wollen, trotz aller taktischen „Entleerungen“, weil es sich eben dabei nicht nur um Theorie im wissenschaftlichen Sinn, sondern um „Weltanschauung“,⁹ also um ein mythisches Gebilde totaler Welterklärung handelte, kurz: um ein „Weltbild“, an das seine Anhänger *glauben*.¹⁰ Dieses „Faktum ist jedoch bedeutsam aus dem einfachen Grunde, weil nur aus dem *Glauben* an das Weltbild“¹¹ die unge-

6 Marx, a.a.O., S. 117

7 Richert, Ernst, *Macht ohne Mandat*, Bonn ²1963, S. XL

8 Mommsen, Wolfgang J., *Die DDR in der deutschen Geschichte*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* B 29-30/ 93, S. 26

9 Zur paradoxen Struktur dieser von Kant in die Begriffswelt eingeführten Komposition vgl. H. Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt/M. 1986, S. 9

10 vgl. dazu u.a. Ulbrichts Charakterisierung als „Revolutionär“, der getrieben wurde „von einer Mischung aus ideologischem Sendungsbewußtsein und Machthunger“ bei Wilfried Loth, in: Loth, W., *Stalins ungeliebtes Kind. Warum Moskau die DDR nicht wollte*, Berlin 1994, S. 226

11 Safranski, Rüdiger, *Wieviel Wahrheit braucht der Mensch?*, München 1990, S. 148

heure Energie seiner Verwirklichung kommt. „In den totalitären Verbrechen – von Auschwitz bis zum Archipel Gulag und dem Genozid der Roten Khmer – herrscht ... eine Logik der moralischen Selbstbehauptung, die gesteuert wird vom absoluten Wahrheitsanspruch eines Weltbildes, mit dem der Täter eins geworden ist,¹² denn die „totalitäre Metaphysik nimmt ihre Adepten in die von ihr entwickelten Weltbilder hinein. *Sie gibt nicht nur vor, das Ganze zu begreifen, sie greift auch nach dem ganzen Menschen.* Die totalitäre Metaphysik verspricht dem Menschen eine kompakte, unzersetz-bare Ganzheit.“¹³

Der „Aufbau“ einer „neuen Gesellschaft“ und die Schaffung eines „neuen Menschen“ ist der Kern des totalitären Programms des Kommunismus; dass dieses Selbstverständnis – und damit die Selbsttäuschung – bis zum Ende der DDR Gültigkeit besaß, dafür lieferte der Generalsekretär der SED, Erich Honecker, in einer seiner letzten berühmt gewordenen Äußerungen zur Kunst, ein eindrucksvolles Belegstück, als er 1981 seinen Filmkünstlern vorhielt: „Ich spüre zu wenig Stolz auf das, was die Arbeiterklasse und ihre Partei im Bunde mit allen Werktätigen unseres Landes an Großem vollbracht hat in den Jahrzehnten bis heute. Wo sind die Kunstwerke, die das – ich nenne es so – Titanische der Leistungen bewußt machen, die in der Errichtung, im Werden und Wachsen unseres stabilen und blühenden Arbeiter-und-Bauern-Staates bestehen?“¹⁴

I. Politische Herrschaft und symbolische Ordnung

Moderne Herrschaft ohne Selbstdarstellung ist schlechthin undenkbar; die Sichtbarkeit der Macht im Modus von Repräsentation und Inszenierung hängt aufs engste zusammen mit der Bereitstellung von Bildern und deren Wirkungsmacht. Macht manifestiert sich also auch und vor allem im Bereich der Kultur; sie strebt nach kultureller Hegemonie. Kultur als „semantisches Feld symbolischer Gehalte“¹⁵, als kollektiver „Wissensvorrat“ sichert die

12 Safranski, a.a.O., S. 150

13 Safranski, a.a.O., S. 151

14 Leserbrief eines gewissen „Hubert Vater“, i.e. E. Honecker, unter dem Titel: „Was ich mir mehr von unseren Filmemachern wünsche“, 17. November 1981 „Neues Deutschland“, zit. nach Uta Becher, „Packen wir es an“ – Die Darstellung der Arbeitswelt als Feld der Selbstverwirklichung von Frauen, in: Zimmermann, Peter u. G. Moldenhauer: Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film, Konstanz 2000, S. 396

15 Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. II, Frankf./M. 1981, S. 204

Weltdeutung der Mitglieder einer Gesellschaft, die Verständigung über die möglichen Weltbezüge und die Geltungsansprüche. Der hier verwendete sozialwissenschaftliche Begriff von Kultur differenziert zwischen „dem Gesellschaftsbegriff als System materieller Produktion und funktionaler Beziehungen“ und dem Kulturbegriff, der „das System gemeinsamer Symbole“ umfasst; er vermeidet es daher, „Kultur und Gesellschaft aufeinander zu reduzieren oder in ein dichotomisches Verhältnis zu bringen“; er begründet Kultur als „symbolisches Ordnungssystem“, das „weder kontingent noch deterministisch in Relation zum sozialen System steht“.¹⁶

Das hier zugrundeliegende sozialwissenschaftliche Konzept von Kultur bezieht sich „auf das ausdifferenzierte System gemeinsamer Symbole, auf dessen Grundlage die sprach- und handlungsfähigen Subjekte ihren Erfahrungen Bedeutungen verleihen können, wodurch sich Sinnsetzungsstraditionen als Strukturen herausbilden“.¹⁷ Diese Begriffsbestimmung von Kultur schließt an jene von Max Weber an, der zufolge Kultur „ein vom Standpunkt des Menschen aus mit Sinn und Bedeutung bedachter endlicher Ausschnitt aus der sinnlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens“ ist.¹⁸ Als sozialer Wissensvorrat ist Kultur „jedem individuellen Lebensvollzug vorgegeben“; sie erscheint den „in ihr Handelnden als ‚System‘ objektiver Gewißheiten und Zwänge“. Im sozialen Handeln mit Zeichen und Symbolen sind Möglichkeiten und Grenzen zugleich gesetzt. „Kulturell tradierte Gewohnheiten dienen dem Einzelnen dazu, sich in dieser vor-geordneten, pragmatisch begrenzten Wirklichkeit mehr oder minder problemlos zurechtzufinden. Kultur steckt die Konturen des Selbstverständlichen ab. Ohne also zu vergessen, daß sie ein menschliches Konstrukt, eine Manifestation letztlich subjektiver Sinnhaftigkeit darstellt, erscheint Kultur generell doch vor allem als kollektive Verbindlichkeit und ist deshalb – zunächst – auch vom sozialen Wissensvorrat einer Gemeinschaft her zu erfassen.“¹⁹ Die Kulturleistungen von Gesellschaften verdichten sich in je spezifischen symbolischen Ordnungen; in dem Begriff symbolische Ordnung sind die einheits- und ordnungsstiftenden Leistungen einer Gesellschaft prägnant zusammengefasst.

16 Müller-Doohm, Stefan: Einige Stichworte zur Aktualität der Kultursoziologie, in: SOZIOLOGIE 1-2, 1995, S. 88-98, hier: S. 90

17 Jung, Thomas u. Müller-Doohm, Stefan: Kultur und Natur im Schlafraum, in: Müller-Doohm, Stefan u. Klaus Neuman (Hrsg.): Kulturinszenierungen, Frankfurt/M.1995, S. 239-262, hier: S. 243

18 zit. nach ebd.

19 Hitzler, Ronald: Sinnwelten. Ein Beitrag zum Verstehen von Kultur, Opladen 1988, S. 73

Symbolische Ordnung meint die „eigentümliche Realität von Weltbildern, die für Mitglieder einer Gesellschaft oder einer Gruppierung festlegen, was möglich und unmöglich, was wahrscheinlich und was unwahrscheinlich, was real und was eingebildet ist, aber auch was freundlich und was feindlich, was nah und was fern und was anziehend und was abstoßend ist“.²⁰ Aus dem Gefüge dieser informellen Urteile ergibt sich „die alltägliche und automatische Konstruktion der Wirklichkeit“.²¹

Die symbolische Ordnung einer Gesellschaft kann vor allem auch in den Überzeugungsmitteln visueller Massenmedien Kohärenz und Reproduktionsfähigkeit gewinnen. Es gilt aber auch die Umkehrung: Krisen der Reproduktion der symbolischen Ordnung werden als Störungen der visuellen Kommunikation des Selbstverständnisses der Macht erkennbar. Die Artikulation von Welt- und Selbstauffassung einer Gesellschaft im visuellen Repräsentationsmedium Film ist durch eine spezifische Verknüpfung von Narration und ikonischer Verdichtung gekennzeichnet; aus dieser Eigenschaft des Mediums resultiert seine besondere Eignung, ein massenwirksames Gehäuse des „kulturellen Gedächtnisses“²² zu schaffen. Die Elemente der symbolischen Ordnung einer Gesellschaft sind Medien einer spezifischen Ordnungsleistung, deren primäre Funktion in der Begründung politischer Legitimation, in der Veranschaulichung gesellschaftlicher Einheit, der Bereitstellung von Orientierung und der Ermöglichung eines kollektiven Traditionsbezuges liegt. Die wechselseitige Beeinflussung und Bezugnahme ermöglicht die Existenz eines einheitlichen Relevanzsystems und schafft den Gesellschaftsmitgliedern jenen Modus von Selbstverständlichkeit, in dem die je eigene Welt vertraut, verfügbar und geordnet und in ein sinnvolles Ganzes eingefügt erscheint.

In allen modernen Gesellschaften bilden die audio-visuellen Medien das zentrale Kommunikationsmittel; dies galt – mutatis mutandis – auch für die kommunistische Staatenwelt, also auch für die DDR. Die symbolische Selbstrepräsentation des Parteikommunismus umschloss, als eine dem umfassenden Herrschaftsanspruch korrespondierende Überformung, alle gesellschaftlichen Bereiche mit einem Netz spezifischer symbolischer Praktiken.

20 Bude, Heinz: Die Rekonstruktion kultureller Sinnsysteme, in: Handbuch qualitativer Sozialforschung, hrsg. v. Uwe Flick, Weinheim 1995, S. 101-112, hier S. 101

21 ebd.

22 Assmann, Jan, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Assmann, J. u. Tonio Hölscher: Kultur und Gedächtnis, Frankf./M. 1988, S. 9

Deren Spannweite reichte von den Organisationsformen des materiellen Produktionsprozesses, den öffentlichen Inszenierungen der Massenaufmärsche bis zu den Ritualen der Parteirhetorik und den spezifischen kulturellen Erzeugnissen. Symbolische Zusammenfassung allgemeiner Grundüberzeugungen und Werte strebt den Effekt der Entfaltung affektiver Bindungskräfte an, sie soll der Identifikation mit dem politischen Gemeinwesen dienen, kurz: soll gesellschaftliche Integration bewirken. Aus dieser Sicht erlangt die eine gesellschaftliche Ordnung formierende Macht Kohärenz, Konsistenz und Dauer durch Generierung eines Überflusses an symbolischem Sinn, der sich in ein Zeichensystem übersetzen lassen kann und in die symbolische Ordnung, die in Diskursen und durch Diskurse produziert wird, eingeht.

Das Ziel der kulturrevolutionären Umwälzungen, die von der Politik von KPD / SED in der SBZ / DDR durchgeführt wurden, war daher, in diesem fortschreitenden Prozess gesellschaftlicher Wirklichkeitskonstruktion, in diesem symbolischen Kampf kollektiver Akteure um die Durchsetzung ihrer Welt- und Selbstdeutungen, die Hegemonie zu erreichen.

II. Film in der DDR – Medium der Macht

In der von ihr implementierten Sinnstruktur als Korrelat ihres Machtbesitzes war der Grundbestand an Selbstbildern und Selbstlegitimationen von KPD / SED enthalten; beide Elemente, Selbstbild und Sinnstruktur, bestimmten maßgeblich die Erzeugnisse des visuellen Repräsentationsmediums Film; ein Medium, das für die Massenkommunikation und die Generierung von Sinn von signifikanter Bedeutung ist.

Die SED stützte ihre Herrschaft auf ein Schema der Selbstlegitimation, demzufolge eine kommunistische Partei stets als Geschäftsführerin des Weltgeistes, als Vollstreckungsinstanz des historischen Prozesses selbst und als Funktionärin der Arbeiterklasse handelt; sie handelt im historischen Auftrag und sie handelt im politisch-sozialen Auftrag; dabei ist der Auftrag, den sie ausführt, ein selbst erteilter Auftrag; ihre Legitimation ist eine selbst erteilte Legitimation.

Das Kardinalproblem der SED-Herrschaft in der DDR bestand daher von Anfang an darin, neben dieser selbst verschafften historischen Legitimation nicht auch über eine demokratische Legitimität zu verfügen. Ihr Herrschaftsanspruch stand stets im Konflikt mit dem demokratischen Prinzip der Volkssouveränität, „nach dem alle Staatsgewalt vom Volk ausgeht und folglich nur

diejenige staatliche Gewalt als gerechtfertigt gilt, welche unmittelbar von dem Volke oder durch ein vom Volk gewähltes Parlament und eine von diesem kontrollierte Regierung ausgeübt wird“.²³ Dieses von Kant als „Selbstregierung“ bezeichnete demokratische Prinzip der Souveränität des Volkes war in den Augen der SED das Merkmal der bürgerlichen Demokratie; diese galt als nur „formale“ Demokratie, also als Maske der Klassenherrschaft der Bourgeoisie. Da die SED ihre Herrschaft nie auf die Zustimmung der Herrschaftsunterworfenen, also der Mehrheit der eigenen Bevölkerung stützen konnte, war die ultima ratio ihrer Herrschaft stets die Gewalt. Eine auf Gewalt gestützte Herrschaft ist aber immer prekär und labil. Das dringliche Bestreben einer solchen Herrschaft geht folglich dahin, sich – neben der Drohung mit nackter Gewalt – die Zustimmung immer größerer Teile der Bevölkerung zu verschaffen. Um dieses Ziel zu erreichen, kann sie verschiedene Wege einschlagen. Ein Weg dabei ist der Weg der Gewinnung der Zustimmung durch Erziehung und Überzeugung; das Mittel dafür hieß bei der SED Agitation und Propaganda. Auf diesem Weg sollte den Menschen die Welt- und Selbstdeutung der Partei nahegebracht werden: So wie die Partei Welt und Leben sah, so sollten die Menschen dies auch sehen. Auf diesem Weg sollte den Menschen plausibel werden, warum sie der Herrschaft zustimmen können sollen. Auf diesem Weg strebte die Partei die Herrschaft über die Köpfe der Menschen an, oder anders formuliert: so wollte sie die Hegemonie in der symbolischen Ordnung gewinnen.

Um diesen Weg erfolgreich beschreiten zu können, hatte die SED sich u.a. auch ein Medien- und Meinungsmonopol geschaffen; Leitung, Lenkung und Kontrolle aller Medien, also Buch, Presse, Film und Fernsehen, lagen vollständig in ihrer Hand. Die SED setzte die monopolisierten Medien für das ein, was in ihrer Terminologie die Gewinnung der Massen und ihre Erziehung im Geist des Sozialismus hieß. Zu diesem Medienmonopol gehörte auch der staatliche Filmbetrieb, die DEFA.

Das Massenmedium Film bildete einen überaus bedeutsamen Teilbereich der Agitation und Propaganda; der Kunst „kommt in einem totalitären System ... eine herausgehobene legitimatorische, aber auch identitätsstiftende Bedeu-

23 Hofmann, H., Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. J. Ritter u. K. Gründer, Stuttgart 1976

tung zu“.²⁴ Kultur und Kunst als autonome Sphären galten der SED als bürgerliche Relikte, die Freiheit der Kunst wurde folglich abgeschafft; Kunst wurde von der Partei politisiert, d.h. für ihre Zwecke instrumentalisiert. In der ästhetischen Theorie des Marxismus-Leninismus wird Kunst unter dem Titel „Politisierung der Ästhetik“ (Benjamin) in das Reich der Zwecke zurückgeführt, Kunst wird bestimmt als politische Kunst. Die Unterordnung der Kunst unter die Parteilinie und ihre instrumentelle Funktion ist kodifiziert in der Formel von Kunst als „Waffe im Klassenkampf“ (Friedrich Wolf). An die Stelle künstlerisch-poetischer Welterschließung mit den Potentialen einer prädiskursiven Sprache und dem unabschließbaren Spiel der Verweisungszusammenhänge tritt die technisch-instrumentelle Auffassung von Kunst im Dienst praktischer Aneignung der Welt. Die mit dem Postulat der Monosemie verknüpfte Hegemonie des Diskursiven über das Ästhetische zwingt das Massenmedium Film als Teil der Propagandaarbeit der Partei immer auch zur Suche nach visuellen Überzeugungsmitteln als Äquivalent der politischen Sprache, zur planerischen Überführung des Sprachlichen ins Visuelle, zur Schaffung sichtbarer Symbole der Macht. Die ästhetischen Strukturen der Kunst sind im Innersten mit den Machtstrukturen verwoben. Dies gilt im Fall des Films in der DDR vor allem auch deshalb, weil er unter dem Titel „DEFA“ an der kurzen Leine, d.h. unter der direkten Lenkung der herrschenden Partei stand. Selbstverständlich ist das Medium Film kein – mit Cassirer gesprochen – „Paradies der reinen Unmittelbarkeit“; d. h. ein Blick auf die Filme der DEFA gestattet keinen direkten Durchgriff auf die empirische Realität der DDR. Auf der anderen Seite bestimmt aber eine Spezifik von außerordentlicher Bedeutsamkeit das Medium in der DDR: Film, von Lenin schon als wichtigste aller Künste für die Erziehung und Beeinflussung der Massen verstanden, diente zunehmend dem hegemonialen Herrschaftsanspruch der SED.

Als grundlegende Annahme über die politisierte Ästhetik in der DDR lässt sich daher formulieren: Zwischen Kunst und Ideologie herrschte eine komplementäre Beziehung; die Kunst teilte die ideologischen Prämissen der Konstruktion einer „Neuen Gesellschaft“ und der Schaffung des „Neuen Menschen“. Dieser gemeinsame Boden bildete das Sinnfundament, das es der Kunst erlaubte, die Disparität der begegnenden empirisch-politischen

24 Schroeder, Klaus, Vorbemerkung: Kunst und Künstler im (spät-)totalitären Sozialismus, in: Offner, Hannelore u. K. Schroeder (Hrsg.), *Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989*, Berlin 2000, S. 10

Phänomene einer bestimmten Wahrheit, einer einheitlichen Bedeutung, einer hintergründigen Identität zu unterstellen. Aus diesem gemeinsamen Sinnfundament folgte gleichsam zwanglos der Zwang einer Übernahme der apriorischen Hierarchisierungen der Werte der kommunistischen Ideologie durch die Kunst. Adorno hat seinem berühmt gewordenen Verdikt über die Kunst des Westens („Müll“) jenes weitaus weniger bekannte über die Kunst des Kommunismus angefügt; es lautet, sie sei dort – „trotz des Gewächs vom Gegenteil“ – „abgeschafft und als pures Herrschaftsmittel in Schund verwandelt“²⁵ worden.

EXKURS

Diener zweier Herren oder zur Rolle der kritischen sozialistischen Intelligenz

Auf zwei Ebenen kann nach der Bedeutung des „kritischen“ Anspruchs der sozialistischen künstlerischen Intelligenz gefragt werden: einmal auf der Ebene ihrer Funktion im Gefüge der Herrschaftssicherung; zum anderen im Binnenverhältnis Partei/Künstler, d.h. der Frage nach dem Künstler als Genossen – mit allen Implikationen einer Bindung an eine revolutionäre „Glaubensgemeinschaft“.²⁶

„Der Grunddefekt des SED-Regimes war von Anfang bis Ende das Fehlen jeder demokratischen Legitimation.“²⁷ Nicht in der Zustimmung einer Mehrheit des eigenen Volkes lag die Machtbasis der SED, sie wurde vielmehr vom Gewaltpotential des sowjetischen Militärapparats gebildet. Daraus ergibt sich der stets prekäre Status der SED-Herrschaft: es handelte sich nie um Machtausübung einer legitimen Herrschaft, die Herrschaft beruhte im Kern auf Gewalt. Im Interpretationsansatz von Wolfgang J. Mommsen erscheint die DDR „in erster Linie als Teil der Geschichte der sowjetischen Herrschaft über ganz Ostmitteleuropa“ und „erst in zweiter Linie als Teil der deutschen nationalen Geschichte“.²⁸

25 Adorno, Theodor W.; Negative Dialektik, Frankf./M. 71992, S. 360

26 vgl. dazu Riegel, Klaus-Georg, Konfessionsrituale im Marxismus-Leninismus, Graz 1985

27 Weber, Hermann, Geschichte der DDR, Neuausgabe, München 1999, S. 16

28 Wolfgang J. Mommsen: Der Ort der DDR in der deutschen Geschichte, in: J. Kocka / Martin Sabrow: Die DDR als Geschichte. Fragen – Hypothesen – Perspektiven, Berlin 1994, S. 28

Dies gilt heute als „unbestreitbares Faktum“²⁹; die SED-Diktatur lässt sich daher „unzweifelhaft“ als „Kollaborationsregime“ bezeichnen.³⁰

Hannah Arendt hat im Licht einer luziden Machttheorie³¹ das Verhältnis von Gewalt und Macht analysiert. Gewalt als Herrschaftsmittel fungiert in einer Herrschaft, die „von dem fremden Eroberer“ errichtet wird; die Schwierigkeiten sind allerdings beachtlich, „und die Besatzungsmacht wird sofort versuchen, eine Quisling-Regierung zu organisieren, um sich eine Machtbasis in der einheimischen Bevölkerung zu verschaffen“.³² Die Herausbildung einer Massenloyalität ist für die Frage der Macht entscheidend: sie „hängt von nichts anderem als der ‚Meinung‘ ab und natürlich von der Zahl derer, die diese Meinung so oder anders teilen“³³ Dies zeigt sich deutlich in der Krisensituation, es „stellt sich auf einmal heraus, daß alles von der Macht abhängt, die hinter der Gewalt steht. Der plötzliche dramatische Machtzusammenbruch, wie er für Revolutionen charakteristisch ist, zeigt, wie sehr der sogenannte Gehorsam des Staatsbürgers – gegenüber den Gesetzen, den Institutionen, den Regierenden oder Herrschenden – eine Sache der öffentlichen Meinung ist, nämlich die Manifestation von positiver Unterstützung und allgemeiner Zustimmung“.³⁴ Macht beruht auf Legitimität, nicht auf Gewalt: „Politisch gesprochen genügt es nicht zu sagen, daß Macht und Gewalt nicht dasselbe sind. Macht und Gewalt sind Gegensätze: wo die eine herrscht, ist die andere nicht vorhanden. Gewalt tritt auf den Plan, wo Macht in Gefahr ist.“³⁵ Der Versuch der Verwandlung von Gewalt in Macht war die Legitimationsleistung, an deren Erfüllung Kunst in der DDR sich abarbeitete, dies ist ihre Funktion im Herrschaftssystem.

Der kritische, reformwillige Künstler steckte dabei in einer Zwangslage: „Er leidet an einer Parteiführung, die reformzögerlich ist, und er steht mit derselben Parteiführung zugleich im Bündnis, weil er an der Machtsicherung festhält; er nimmt die Gewalt in Kauf. An dem Punkt der Gewalt widersprechen

29 Müller, Werner, Die DDR in der deutschen Geschichte, in: Aus Politik und Zeitgeschichte B 28/2001, S. 44

30 Mommsen, a.a.O., S. 31

31 Arendt, H., Macht und Gewalt, München 1970

32 Arendt, a.a.O., S. 54

33 Arendt, a. a. O., S. 50

34 ebd.

35 Arendt, a. a. O., S. 57

sich aber Reforminteresse und Machtsicherungsinteresse – und müssen vermittelt werden. Das ist das zerreißende Grundproblem...“³⁶

Der ‚kritische‘ Künstler wollte die Diktatur gern verbessern, dafür bedurfte es vor allem der Zeit: „Der bessere Sozialismus kommt erst später, wenn z.B. die Produktivkräfte besser entwickelt sind. Der Zeitraum bis zur ‚Zukunft‘ ist aber gegen das latente Aufbegehren der Bevölkerung nur durch Stabilhalten der Diktatur zu sichern, nur durch Gewalt. Die Diktatur muß also legitim bleiben. (...) Daß Gewaltausübung legitim erscheint, ist also das Interesse des Reformers, auch wenn er die Gewalt kritisiert.“³⁷ Ein weiteres Mittel der Rechtfertigung von Gewalt war der Verweis auf den äußern Feind: „Seit 1949 ist das die klassische Form, die Diktatur in der DDR zu legitimieren. Auf gleiche Weise war immer der Stalinismus entlastet worden: Seit 1917 sei die UdSSR umzingelt und habe den inneren Feind kontrollieren müssen.“³⁸

Legitimation der herrschenden Gewalt durch Verwandlung in Macht, Anstrengungen zur Vergrößerung der Zahl der Zustimmungenden, Schaffung von Massenloyalität, den Schein einer legitimen Macht der Partei zu erzeugen, das ist Funktion auch der kritischen Kunst bis zum Ende der DDR. „Hierher gehört unter anderem die systematische Hofierung der Intellektuellen und Künstler durch das Regime. Ich weiß, dies ist ein heikles Thema. Aber es ist ersichtlich, daß die Wissenschaftler, Künstler, Schauspieler und nicht zuletzt auch die Musiker in der ehemaligen DDR vergleichsweise günstig dastanden; im Verhältnis zur Masse der Bevölkerung wurde ihnen eine auskömmliche ... Lebensführung geboten, bei relativer Sicherheit ihrer Existenz, sofern sie sich nur anbequemten, die Sprache des Regimes zu sprechen oder doch dessen zentrale ideologische Prämissen nicht in Frage zu stellen, obschon eben dies ihre vornehmste Aufgabe hätte sein müssen. Stellen, Pfründe, offizielle Aufträge gab es für ein Land mit so begrenzten wirtschaftlichen Ressourcen für die verhätschelte Klasse der Intellektuellen reichlich. Und im großen und ganzen spielten diese denn auch das Spiel mit.“³⁹

36 Domdey, Horst, Die DDR als Droge. Wie kritisch war DDR-Literatur?, in: Deutschland – Archiv, 26. Jg. 1993, H. 2, S. 162

37 Domdey, a.a.O., S. 163

38 Domdey, a.a.O., S. 166

39 Mommsen, a.a.O., S. 36

Das Exempel Biermann

Die Biermann-Ausbürgerung vom 16.11.76 sorgt für eine der tiefgreifendsten kulturpolitischen Krisen. Das für die DDR Unerhörte geschieht am folgenden Tag: zwölf prominente Schriftsteller wenden sich mit einer Erklärung öffentlich an ihre Regierung.

Stephan Hermlin formuliert im Namen seiner Kollegen Sarah Kirsch, Christa Wolf, Volker Braun, Franz Fühmann, Stefan Heym, Günter Kunert, Heiner Müller, Rolf Schneider, Gerhard Wolf, Jurek Becker, Erich Arendt einen Brief, den er beim Neuen Deutschland und – mit einer Sperrfrist versehen – der Presseagentur AFP übergibt. In dem Schreiben wird Biermann als „unbequemer Dichter“ bezeichnet, den „unser sozialistischer Staat“ aber – ganz im Gegensatz zu „anachronistischen Gesellschaftsformen“ „ertragen können“ müsste. Abschließend heißt es: „Wir identifizieren uns nicht mit jedem Wort und jeder Handlung W. Biermanns und distanzieren uns von dem Versuchen, die Vorgänge um Biermann gegen die DDR zu missbrauchen. Biermann selbst hat nie ... Zweifel darüber gelassen, für welchen der beiden deutschen Staaten er bei aller Kritik eintritt. Wir protestieren gegen seine Ausbürgerung und bitten darum, die beschlossenen Maßnahmen zu überdenken.“⁴⁰ Mit der Erklärung solidarisieren sich in den nächsten Tagen Dutzende von Künstlern, darunter Jürgen Böttcher und Frank Beyer.

Dieser Fall ist exemplarisch für beide Seiten; hier werden Grundmuster des Verhältnisses Partei/Intelligenz und die grundsätzliche Grenze der Kritik deutlich: die Parteiführung geht mit repressiven Mitteln – mit Mitteln überdies (Ausbürgerung), die historisch völlig kompromittiert sind – gegen eine Entwicklung vor, von der sie meint, sie laufe ihr aus dem Ruder. Die Künstler antworten mit der Beteuerung ihrer – kritischen – Loyalität, wobei sie die Rolle des kritischen Korrektivs der Kunst („unbequemer Dichter“) unter Verweis auf Marx' Schrift „Der 18. Brumaire“ als dem Sozialismus adäquate Haltung bestimmen und überdies für sich beanspruchen. Die Partei geht trotz der gezeigten Loyalität mit einer rigiden Kampagne gegen die Künstler vor und unterzieht sie einer strengen Gesinnungsprüfung. Einige Autoren werden ebenfalls zum Verlassen des Landes genötigt, andere unterwerfen sich dem geforderten Bekenntnisritual. Volker Braun und Karl-Heinz Jakobs schicken am 22.11.76 an den „lieben Genossen Prof. Hager“ eine Erklärung, in der es heißt: „In Erwägung, daß die Ausbürgerung Wolf Biermanns bei uns nahe-

40 zit nach Jäger, Manfred, Kultur und Politik in der DDR. 1945-1990, Köln 1994, S. 166

stehenden fortschrittlichen Kräften in der Welt auf Unverständnis stoßen würde, haben wir die Partei gebeten, die Maßnahme zu überdenken. Jetzt sehen wir, wie unsere Stellungnahme benutzt wird, eine Kluft zwischen uns und unserer Partei zu konstruieren. Diese Versuche weisen wir entschieden zurück.“⁴¹

Heiner Müller erklärt: „Ich habe die Anfrage zu Wolf Biermanns Ausbürgerung mit unterzeichnet, weil ich das internationale Ansehen der DDR, für das ich mich als Schriftsteller und Staatsbürger mitverantwortlich fühle, dadurch geschädigt sah. Ich distanziere mich von der Umfälschung der Meinungsverschiedenheit über die Lösung eines ideologischen Problems in eine Konfrontation durch die kapitalistischen Medien. Der Versuch, den Vorgang zur Hetze gegen die DDR und gegen den Sozialismus zu missbrauchen, war vom Klassengegner zu erwarten. Das Gesetz unseres Handelns bestimmt er nicht. Die wirklichen Probleme in unserem Land, um die es mir bei der Unterschrift ging, werden nirgendwo anders bewältigt werden als in unserem Land, von niemand anders als von uns selber und ohne den Beifall unseres Gegners.“⁴²

Die Biermann-Affäre gibt einen entscheidenden Einblick in jene Haltung von DDR-Künstlern, die insbesondere aus West-Sicht als „kritisch“ bezeichnet wurde. Richard Herzinger fasst sie so zusammen: „Es wird deutlich, daß weder die Repressionsdrohungen der Partei noch mangelnder Mut oder Charakter der Bittsteller die letztlich entscheidenden Faktoren dafür waren, daß es unter den DDR-Schriftstellern zu keiner dauerhaften Opposition kam. Ausschlaggebend war, daß die führenden DDR-Autoren trotz aller Vorbehalte innerlich an die Weltanschauung des herrschenden Systems gebunden blieben. Diese Bindung machte sie politisch, moralisch und vor allem emotional erpreßbar. Das Schreckbild vom bösen Klassengegner, der die inneren Widersprüche der umzingelten DDR für seine Zwecke ausnutzen wolle, verfiel noch immer. Die meisten Unterzeichner der Petition waren durchaus standhaft und mutig genug, eventuelle Repressalien in Kauf zu nehmen und ihre Konsequenzen zu tragen. Ihre wirkliche Angst bestand aber darin, vor

41 zit. nach: Herzinger, Richard, Ich bin kein Biermann. Eine Dokumentation über die Biermann-Ausbürgerung: DDR-Schriftsteller zwischen Repression und Loyalität, in: Die Zeit Nr. 13, 24.03.95, S. 76 – Rezension des Bandes: In Sachen Biermann. Hrsg. Roland Berbig, Arne Born u.a.; Forschungen zur DDR-Geschichte, Bd. 2 hrsg. v. Armin Mitter u. Stefan Wolle, Berlin 1994 vgl. auch : Richard Herzinger, Masken der Lebensrevolution: vitalistische Zivilisations- u. Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers, München 1992

42 ebd.

der Partei, der Weltöffentlichkeit und vor sich selber als ‚Antikommunisten‘ dazustehen. An dieser inneren Verstrickung konnte die Partei- und Staatsführung wirkungsvoll ansetzen. Wenn sie den Riß auch nicht mehr ganz kitten konnte, so gelang es ihr doch, den Protest einzudämmen und die Schriftsteller auf eine abwartende Haltung zu verpflichten. Weitere Versuche zu einer ‚Gruppenbildung‘ gab es bis zum Untergang der DDR nicht mehr.“⁴³

Das Dilemma der unzufriedenen, aber „ehrlichen“ Sozialisten fasst ein ehemaliger ZK-Abteilungsleiter prägnant zusammen: „Allen im ZK-Apparat, im Ministerrat oder sonstwo wäre seinerzeit die Absetzung des Politbüros als eine ‚Heldentat‘ erschienen – aber der Kurs auf eine Konföderation mit der BRD als schlimmster Verrat.“⁴⁴ Mit dem Verratsmotiv – Verrat an der Sache, Verrat an der Partei – ist das grundsätzliche Problem des „Renegaten“ sowie der Angst davor, dem Klassenfeind in die Hände zu arbeiten, benannt. Cui bono? – das ist die Kernfrage des „aufrechten“ und „ehrlichen“ Kommunisten. Und sie zwingt ständig zu den ‚taktischen‘ Zugeständnissen, die der Stand des Klassenkampfes immer wieder erzeugt, zur Rechtfertigung jener nützlichen Lügen, zu denen bereits Thomas Mann in den dreißiger Jahren bemerkte: „Besser eine schädliche Wahrheit, als eine nützliche Lüge“. Hier liegt das Kernproblem des kritischen und ehrlichen Künstlers und zugleich die Ohnmacht einer Haltung, deren Traditionslinie von den Moskauer Schauprozessen und dem Hitler-Stalin-Pakt bis in die Gegenwart reicht.

„Kritische“ Loyalität in engen Grenzen, das war kennzeichnend für die Angehörigen der künstlerischen Intelligenz; sie praktizierten diese in Variationen des einen Grundmusters: sie stellten die moralische Überlegenheit, die historische Fortschrittlichkeit und die Höherwertigkeit der kollektiven Identität in ihren Werken aus. Gegen die tägliche Widerlegung des Emanzipations-Ideals setzten sie die Beschwörung der Erhabenheit des Sozialismus. Ihr Weltbild konnte das kleine Unglück im Bestehenden umdeuten als Verhinderung größeren Unglücks oder als „Vorschein“ (Bloch) des kommenden Glücks. Ihr Geschichtsoptimismus, der sich auf historische Notwendigkeit berief, konnte zudem als Rechtfertigung für jeden ungerechtfertigten Opportunismus dienen. Der Grundkonsens zwischen Kunst und Politik, die Übereinstimmung in den Prämissen eines manichäischen Weltbildes, schloss Differenzen über den richtigen Weg und Kritik an dem aktuellen politischen

43 ebd.

44 zit. n. Staadt, Jochen, Die Plappermäuler des Apparates, FAZ 05. 05. 95

Kurs nicht aus; ganz im Gegenteil, gerade weil die Künstler mit ihren Werken auch Baumeister der neuen Welt sein wollten, waren sie am Entwurf von Alternativen zur Verbesserung des Schlechten im bestehenden Guten interessiert. Dass die politische Herrschaft dies Anliegen ihrer Künstler gründlich missverstand und es mit Repression beantwortete, womit sie wiederum ihre Delegitimation vorantrieb, das ist eine andere Geschichte.

III. Zur visuellen Ökonomie des Sozialismus

Nicht auf die Dinge, auf die Meinung über die Dinge kommt es an – diese vor allem von Nietzsche unter machttheoretischen Aspekten entwickelte Kritik am ontologischen Paradigma ist im 20. Jahrhundert radikalisiert worden und findet ihren aktuellen Kulminationspunkt in der Inszenierung von Politik im Kontext der Hegemonie einer Kultur der Bilder.

Der Marxismus- Leninismus war trotz seines „Materialismus“ nicht blind für die Bedeutung des Bewusstseins, notabene: des „richtigen“, d.h. des revolutionären Bewusstseins. Die Formel von Marx für dieses Problem lautet: „Die Waffe der Kritik kann die Kritik der Waffen nicht ersetzen, die materielle Gewalt muß gestürzt werden durch materielle Gewalt, allein auch die Theorie wird zur materiellen Gewalt, sobald sie die Massen ergreift. Die Theorie ist fähig, die Massen zu ergreifen, sobald sie ad hominem demonstriert, und sie demonstriert ad hominem, sobald sie radikal wird. Radikal sein ist die Sache an der Wurzel fassen. Die Wurzel für den Menschen ist aber der Mensch selbst.“⁴⁵

Diese Formel wurde von seinen Nachfolgern allerdings einer spezifischen Revision unterzogen, sie wurde eingefügt in eine Architektur von Lehrsätzen, in einen Objektivismus des Richtigen: In der Endgestalt der Vernunft, der Theorie des Marxismus-Leninismus, lagen alle Letztbegründungen bereit, alle Probleme von Natur, Geschichte und Gesellschaft waren prinzipiell gelöst; es handelte sich beim totalitären Kommunismus um eine jener „Theorien der geschichtlichen Selbstlegitimation“, die meinen, „im Vollbesitz einer Wahrheit alles sich in ihren Dienst stellen zu dürfen.“⁴⁶ Es blieb allerdings ein entscheidendes Problem: die Theorie zur „materiellen Gewalt“ werden zu lassen, d.h. mediale Vermittlungsformen zu finden für das, was

45 Marx, K., Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung., in: MEW Bd. 1, Berlin 1974, S. 385

46 Blumenberg, H., Die Genesis der kopernikanischen Welt Bd. 1, Frankf./M. 1981, S. 43

Lenin das „Hineintragen“ des richtigen = revolutionären Bewusstseins in die Massen nannte. Die konsequente Erfüllung dieser Aufgabe schloss die Instrumentalisierung aller medialen Potentiale für die Zwecke der Politik ein, verwandelte Kunst und Kultur in „Rädchen und Schraubchen im Mechanismus der Revolution“, kurz: depotenzierte sie zu „Transmissionsriemen“ der Parteilehre.

Am Anfang war das Wort: von Marx, Lenin, Stalin, Ulbricht; die Rede im Modus der Verkündigung war herrschendes Stilmerkmal der „Überzeugungsarbeit“. Die schlagenden Begriffe aus dem Theoriegebäude des Marxismus-Leninismus besetzten den öffentlichen Raum: das Land war überzogen mit einem Netz aus Parolen, Losungen und Siegesmeldungen; Plätze und Straßen waren umstellt von Plakatwänden mit den Aufgeboten und Selbstverpflichtungen der Stunde, von den blätternden Fassaden der Häuserfronten meldeten Transparente den stürmischen Fortschritt. Der Sieg der Lehre manifestierte sich in der Ubiquität des Verbalen, der Himmel über dem Sozialismus war gefärbt vom Grau der Druckerschwärze. Hier wird die Spezifik der visuellen Ökonomie des Sozialismus evident: sie stand unter der Diktatur des Begriffs. Der gewöhnlichen Herrschaft der Bilder in Kultur und Alltag als Kennzeichen westlicher moderner Gesellschaften stand in der DDR eine Herrschaft des Begriffs gegenüber, in der sich ein Glaube an die Kraft der Vernunft und die Kraft des Wortes äußerte. Kultur und Kunst, die modernen Medien der Massenkommunikation überhaupt, galten daher vor allem als *Sprachrohr*, als Verkündungsmedium des Wortes. Erinnerung sei hier zur Illustration nur an die aus medientheoretischer Perspektive ungläubliche Naivität der üblichen Praxis einer stundenlangen Übertragung etwa einer Parteitagrede des Parteiführers im Fernsehen.

Die sozialistische Vernunft als zweck-rationalistisch halbierte Vernunft zielte stets auf Herstellung von Eindeutigkeit und Ausschließung von Mehrdeutigkeiten. Daher der Rekurs auf die kanonische Lehre und die Ubiquität ihrer extensional und intensional eindeutigen Grundbegriffe im öffentlichen Raum; daher auch die Rückführung der Kunst in das Reich der Zwecke, die sich mit einer eigenen Ästhetik beglaubigen lassen sollte. Film als Medium der Macht war diesem Gebot zur Eindeutigkeit unterworfen; hier liegt die Logifizierung des Mediums begründet, mit der Folge einer dominanten tauologischen Struktur der Filme, in der das Bild auf Beglaubigung des Wortes reduziert wird. In dieser Ordnung des Visuellen nach dem Muster des

Sprachlichen kehrt die Grundstruktur des mythisch-ideologischen Denkens wieder: Herstellung der Einheit von Bild und Sinn.

IV. Sozialistischer Surrealismus

Der Kulturtransfer aus der Sowjetunion in die SBZ / DDR ist für den Prozess der Schaffung einer symbolischen Ordnung *sui generis* von entscheidender Bedeutung. Dieser Kulturtransfer ist *ein* Element in dem Versuch der totalen Transformation der Gesellschaft in der SBZ / DDR zu einer „bolschewistischen Gesellschaft“ (H. Zimmermann) bzw. zu einer „Gesellschaft sowjetischen Typs“ (S. Meuschel). Die beiden anderen Elemente sind der Umbau des politischen und des ökonomischen Systems nach dem sowjetischen Modell; diese drei Elemente verhalten sich komplementär zueinander

Das Prinzip der *Parteilichkeit der Kunst* ist die entscheidende Leistung von Lenin auf dem Gebiet der Kunsttheorie. Klassisch geworden ist Lenins Formulierung von der revolutionären Kunst, die „zu einem Teil der allgemeinen proletarischen Sache, zu einem ‚Rädchen und Schraubchen‘ des einen einheitlichen, großen sozialdemokratischen Mechanismus“ werden muss. Die stalinistische Linie in der Kultur- und Kunstpolitik, für die der Name Shdanov steht, bildete die Grundlage für die Politik von KPD / SED nach 1945; sie bestimmte auch in wesentlichen Zügen die Kulturpolitik der SED bis an ihr Ende.

Die KPD setzte selbstverständlich schon 1945 auf diese Linie, wengleich in der Maske der Einbeziehung aller „antifaschistisch-demokratischen Kräfte“ in die „kulturelle Erneuerung“. Auf der „Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD“ am 3. Februar 1946 hielt Anton Ackermann die Grundsatzrede unter dem Titel „Unsere kulturpolitische Sendung“; dabei stellte er die von der KPD favorisierte Kunstform vor: „Unser Ideal sehen wir in einer Kunst, die ihrem Inhalt nach sozialistisch, ihrer Form nach realistisch ist. (...) In der SU macht diese neue Kunstrichtung eine äußerst verheißungsvolle Entwicklung durch, und wir wünschten, daß unsere deutschen Künstler recht bald die Möglichkeit haben, sich mit ihr näher bekannt zu machen.“⁴⁷

47 Ackermann, A., Unsere kulturpolitische Sendung, zit. nach E. Schubbe (Hrsg.), Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, Bd. 1: 1949-1970, Stuttgart 1972, S. 55

Was sich da so verheißungsvoll entwickelt hatte in der Sowjetunion, lässt sich exemplarisch an Folgendem zeigen: Die Szene ist in Moskau, 17.08.-01.09.1934, im Haus der Gewerkschaften beginnt der 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller. Vorausgegangen war dem Kongress die Auflösung aller Vereinigungen proletarisch-revolutionärer künstlerischer Ansätze und ihre Überführung in den einheitlichen sowjetischen Schriftstellerverband unter Führung der Partei und im April 1932 die Verabschiedung der Prinzipien des Sozialistischen Realismus durch das ZK der KPdSU zur allein gültigen Kunst doktrin.

Der Durchsetzung und Popularisierung dieser Doktrin diente der Kongress. An ihm nahmen 377 Delegierte mit Stimmrecht und 220 mit beratender Funktion teil; es waren prominente linke und linksbürgerliche ausländische Schriftsteller, darunter eine große Gruppe deutscher Exilkünstler, anwesend. Überstrahlt wurde der Kongress von der Symbolfigur des greisen Gorki; die Parteiführung war mit Bucharin, Radek und Shdanov vertreten.

Der Kongress war ein Massenspektakel, dies zeigte sich „in der Teilnahme und Mitsprache breitester sowjetischer Bevölkerungsschichten. So besuchten z.B. 25 000 Leser den Kongreß, während seiner 26 Sitzungen traten zahlreiche Delegationen von sowjetischen Werktätigen – Arbeiter aus Industrie und Verkehrswesen, Kolchosbauern, Forschungskollektive, Kunstarbeiter, Abgeordnete der Roten Armee und Flotte, Lehrer, Studenten, Arbeiter der neuen Metro – sowie Pionierabordnungen mit Grußadressen und Leserwünschen an die Schriftsteller auf.“⁴⁸ Es war also eine monumentale Masseninszenierung; ihre Wirkung beschreibt der kommunistische Schriftsteller F. C. Weiskopf: „Es war ein Kongreß sondergleichen in der Geschichte der Weltliteratur. Tausend Schriftsteller – Anfänger und Meister, vollendete Kenner der klassischen und modernen literarischen Technik und primitive Volksänger, Arbeiter und Bauern, Intellektuelle der neuen und alten Art ... – sie alle demonstrierten gleichzeitig die unendliche Verschiedenheit ihrer nationalen Kunst und ihres individuellen Talents und die große Einheit ihrer sozialistischen Überzeugung.“⁴⁹

Dieser Kongress markierte die endgültige „Verstaatlichung der Literatur“ (Hans Günther); dieser Vorgang war Teil der umfassenden stalinistischen

48 Barck, Simone, Die sozialistische Kulturrevolution. Der erste Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller 1934, in: Exil in der UdSSR, Leipzig 1979 (Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945), Bd. 1, S. 39

49 ebd.

Kulturrevolution. Sie setzte verschärft ein mit Beginn des 1. Fünfjahrplans 1929; sie wurde u.a. flankiert von der Einführung eines „Roten Kalenders“ mit dem die Partei die offizielle Zeiteinteilung, die Werk-, Sonn- und Feiertage, also den Lebensrhythmus der Massen, revolutionieren wollte. Die neue Zeiteinteilung war Teil einer Kampagne zur vollständigen Säkularisierung der Gesellschaft; sie fiel zusammen mit der Einführung der „ununterbrochenen Arbeitswoche“. Den bis dahin bekannten revolutionären Jahrestagen – 1. Mai, Revolutionstag, Lenin-Gedenktag – wurden neue angefügt: „Tag der Industrialisierung“, „Tag der Ernte und Kollektivierung“ etc.⁵⁰

Forcierte Industrialisierung, kulturrevolutionäre Umwälzung der symbolischen Ordnung, Verstaatlichung der Literatur – all dies wurde überwölbt vom stalinistischen Massenterror, der Einrichtung des Gulag-Systems, und auch vom Terror gegen Parteigenossen und kommunistische Künstler. Dies war der politisch-historische Kontext des 1. Allunionskongresses; dies war der positive Bezugspunkt der Kulturpolitik von KPD / SED, wie ihn Ackermann in seiner Rede formulierte. Im Mittelpunkt dieses Kongresses stand die Verkündung der „Prinzipien des sozialistischen Realismus“ durch A. Shdanov. Das, was Ackermann in seiner Rede noch dezent als sein „Ideal“ umschrieben hatte: Kunst solle der Form nach „realistisch“, dem Inhalt nach „sozialistisch“ sein – damit hatte er immerhin die Kernpunkte der stalinistischen Kunst doktrin genannt –, das wurde von der SED-Kulturpolitik spätestens im Zuge der „Formalismus-Kampagne“ ab 1951 zur auch in der „Wirklichkeit“ herrschenden „Lehre“ des Kunstschaffens durchgepeitscht.

Im Folgenden soll das, was Shdanov zu verkünden hatte, die Prinzipien des sozialistischen Realismus, kurz vorgestellt werden, anschließend soll ein Blick auf den Kampfbegriff „Formalismus“ zur Verdeutlichung der stalinistischen Kontinuität des Kunstbegriffs der SED gerichtet werden.

Die kanonische Fassung der marxistisch-leninistischen Kunsttheorie hatte Andrej Shdanow in seiner Eröffnungsrede mit dem Titel „Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt“ vorgelegt: „Genosse Stalin hat unsere Schriftsteller die Ingenieure der menschlichen Seele genannt. Was heißt das? Welche Verpflichtung legt Ihnen dieser Name auf? Das heißt erstens, das Leben kennen, um es in den künstlerischen Wer-

50 vgl. dazu: Malte Rolf, „Feste des roten Kalenders: Der große Umbruch und die sowjetische Ordnung der Zeit“, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 49. Jg. H. 2, Berlin 2001, S. 101-118

ken wahrheitsgetreu darstellen zu können, nicht scholastisch, nicht tot, nicht einfach als ‚objektive Wirklichkeit‘, sondern als die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Dabei muß die wahrheitsgetreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung mit der Aufgabe verbunden werden, die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen. Das ist die Methode, die wir in der schönen Literatur und in der Literaturkritik als die Methode des sozialistischen Realismus bezeichnen.“⁵¹

Shdanow legte auch die Sujets fest:

„Die Haupthelden der literarischen Werke sind in unserem Land die aktiven Erbauer des neuen Lebens: Arbeiter und Arbeiterinnen, Kollektivbauern und Kollektivbäuerinnen, Parteifunktionäre, Wirtschaftler, Ingenieure, Komso-molzen und Pioniere. Das sind die Grundtypen und die Haupthelden unserer Sowjetliteratur. Unsere Literatur ist erfüllt von Enthusiasmus und Heldentum. Sie ist optimistisch, aber nicht aus irgendeiner animalischen inneren Empfindung heraus. Sie ist optimistisch ihrem Wesen nach, weil sie die Lite-ratur der aufsteigenden Klasse, des Proletariats, der einzigen fortschrittlichen und fortgeschrittenen Klasse ist. Unsere Sowjetliteratur ist stark, weil sie einer neuen Sache, der Sache des sozialistischen Aufbaus dient.“⁵²

Diese Positionen bildeten die grundsätzlichen Leitlinien der SED-Kultur- und Kunstpolitik vom Anfang bis zum Ende der DDR. Aus ihnen ergaben sich auch die großen Kampagnen gegen Dekadenz, Kosmopolitismus und Formalismus in der DDR-Kunst.

„Wo stehen die Feinde der deutschen Kultur?“ fragte Wilhelm Girnus im Februar 1951 auf dem Höhepunkt der Anti-Formalismus-Kampagne. Die Kunst der imperialistischen Welt sei „in eine so tiefe Krise, in einen so läh-menden Zustand des Verfalls, ja der regelrechten Selbstzerstörung geraten, daß es für ehrlich vorwärtsstrebende Künstler nicht möglich ist, sich in die-sem Labyrinth der Verwirrung und der Finsternis zurechtzufinden“.⁵³ Um Orientierung zu schaffen, klärte Girnus die „Fragen des Formalismus und des Kosmopolitismus“: „Der Formalismus als Richtung ... ist eine ganz bestimmte, fest umrissene historische Erscheinung. (...) Der Formalismus ist

51 Schmitt, Hans-Jürgen u. G. Schramm (Hrsg.), Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, Frankf./M. 1974, S. 47

52 ebd.

53 zit. nach Schubbe, E. (Hrsg.), Dokumente ..., a.a.O., S. 170

die typische Erscheinungsform der künstlerischen Dekadenz in der Epoche des Imperialismus. Er ist sein Verfaulungsprodukt auf künstlerischem Gebiet.“ (...) (Formalismus bedeutet) „die Zerstörung jedes gegenständlichen Inhalts im Kunstwerk“ (...). „Die Formalisten wollen uns den Bären aufbinden, es existiere die Möglichkeit einer Kunst ohne gegenständlichen Inhalt.“⁵⁴ Die „kunstfeindliche Tendenz unter den Bedingungen der Verfaulungsperiode des Kapitalismus ... (hat) sich zu ihrem Zerstörungswerk der Mittel der Kunst selbst“ bemächtigt. Dagegen hat „echte – d. h. realistische – Kunst“ die „Erkenntnis der Wahrheit, die Entschleierung der gesellschaftlichen Entwicklungsgesetze zum Inhalt“.⁵⁵

Diese realistische Kunst wird „objektiv zum Totengräber einer ‚Ordnung‘, die sich im Zustand der Verwesung und des Untergangs befindet“. Daher richtet sich das „ganze Streben der imperialistischen Reaktion auf die Zerstörung jedes realen, gegenständlichen Inhalts im Kunstwerk. Das eben ist die spezifische, objektive Funktion des Formalismus.“⁵⁶

Girnus klärte auch darüber auf, was den l'art pour l'art-Standpunkt vom Formalismus unterscheidet: Diese „Kunst löst sich vom Leben. Aus dem Kunstwerk macht man einen Fetisch, aus der Ästhetik eine Art Religion. Vor dem wirklichen Gang der Ereignisse verschließt man die Augen. Zum Unterschied vom Formalismus jedoch richtet sich der l'art pour l'art-Standpunkt nicht unmittelbar auf die Zerstörung jedes gegenständlichen Inhalts am Kunstwerk, sondern nur auf die Verneinung jedes fortschrittlichen Inhalts.“ Durch seine „verneinende Haltung gegenüber dem Kulturerbe unserer nationalen Vergangenheit“ erweist sich der Formalismus als „ein echtes Kind des Kosmopolitismus“.⁵⁷ Der Kosmopolitismus „erklärt uns, die Nation sei ein überlebter politischer Begriff“, er verkündet „Schluß mit der nationalen Kultur, Schluß mit der nationalen Kunst“.⁵⁸ „Ist der Begriff der nationalen Kunst... geschichtlich wirklich überholt?“ fragte Girnus und antwortete: „Ganz und gar nicht! Das Gegenteil ist der Fall.“⁵⁹ Die nationale Frage sei unter den konkreten Bedingungen – ein Teil des deutschen „Territoriums wird vom amerikanischen Imperialismus unterdrückt“ – zum „Drehpunkt des

54 Schubbe, a.a.O., S. 171

55 Schubbe, a.a.O., S. 172

56 ebd.

57 Schubbe, a.a.O., S. 173

58 Schubbe, a.a.O., S. 174

59 ebd.

Schicksals unseres gesamten Volkes geworden“.⁶⁰ Da aber das fortschrittliche Erbe „zu einem unlöslichen Teil unserer gesamten Nationalkultur gehört, so richtet sich die Zerstörungs- und Zersetzungstätigkeit des amerikanischen Imperialismus u.a. gerade diesen Grundbestand unserer nationalen Kultur. Dies ist die objektive Rolle des Kosmopolitismus. Er soll die Völker moralisch und psychologisch mürbe machen, damit sie sich durch Washington vergewaltigen lassen.“⁶¹

Zusammengefasst: der Stagnation und Fäulnis des Imperialismus entspricht im kulturell-künstlerischen Bereich seine Dekadenz. Sie äußert sich im Formalismus als Zerstörung gegenständlicher, inhaltsbezogener Kunst und im Kosmopolitismus als Zerstörung des *nationalen* Kulturerbes wie *nationaler* Kultur überhaupt.

Konzeption einer politisierten Ästhetik

Der Kulturbegriff der SED ist rückgebunden an den stalinistischen Geschichts- und Kulturbegriff. Da der Sozialismus eine höhere historische Entwicklungsstufe ausdrückt als der Kapitalismus, ist auch die sozialistische Kultur der bürgerlichen nicht nur überlegen, sondern repräsentiert eine höhere Kulturstufe. Kunst hat die Aufgabe der Gestaltung der von der Theorie des Marxismus-Leninismus erkannten Entwicklungsgesetze von Natur, Geschichte und Gesellschaft. Hierin liegt die Logifizierung der Kunst begründet: sie gestaltet das von der Theorie Erkannte, der Kunst wird keine eigene Erkenntnisfähigkeit zugestanden, künstlerische Erkenntnis ist der begrifflichen untergeordnet. Das künstlerische Verfahren soll dabei drei Prinzipien gehorchen: Sozialistischer Standpunkt, Parteilichkeit und Volksverbundenheit. Die Maxime des – bürgerlichen – Realismus: zeigen, was ist, wird verwandelt in den Imperativ des sozialistischen Realismus: *zeigen, was sein soll*. Die Rückführung der Kunst im Sozialismus in das Reich der Zwecke, die Annullierung einer der Rationalisierungsleistungen der Moderne, der Ausdifferenzierung eigensinniger „Wertsphären“ (Max Weber) wie Kunst, Wissenschaft, Politik also, tritt unter der Selbstkennzeichnung von der „Politisierung der Ästhetik“ (Benjamin) auf, ihr gilt Kunst als „Waffe im Klassenkampf“ (F. Wolf). Diese präskriptiv-funktionalistische Ästhetikkonzeption des Marxismus-Leninismus bestimmt auch die Eigenart der DEFA-

60 Schubbe, a.a.O., S. 175

61 ebd.

Kunst: ihr Grundzug ist die Konstruktion des filmischen Abbildes in Analogie zum sprachlichen; das Visuelle ist dem Diskursiven, das Bild dem Begriff unterworfen; die kategoriale Differenz zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren ist eingezogen; Ziel ist die Herstellung von Eindeutigkeit; diesem Ziel dient die DEFA-Dramaturgie eines auf moralisierenden Kommentar gestützten Erzählens in einer geschlossenen Form. Diese Konzeption einer politisierten Ästhetik muß bei der Analyse von Filmen daher mit einbezogen werden., d.h. alles, was in dieser Film-Kultur als selbstverständlich, gleichsam als status naturalis, galt, wird zum Gegenstand der Untersuchung. Zu dieser Konzeption einer politisierten Ästhetik gehört zentral das Realismus-Postulat, seine ideologischen Prämissen und seine ästhetischen Implikationen. Ein Grundzug der Ästhetik seit ihrem Beginn im 18. Jahrhundert war immer die Rettung des Besonderen vor dem Geltungsanspruch des Allgemeinen, die Rettung des Nicht-Identischen, wie Adorno es nannte, vor dem Totalitätsanspruch des identifizierenden Denkens. Die Ästhetik des Marxismus-Leninismus hingegen ist eine Ästhetik des „Typischen“; ihr Kern ist die Realismustheorie: ein Realismus, der den gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang erkennen und darstellen können soll, der zur Darstellung der sinnlich-konkreten Totalität in der Lage sein soll. Diesem robusten Realismus, dessen Leistungen noch heute gern mit „sozialer Verantwortung“, „sozialer Genauigkeit“, „Alltagsbeobachtung“ usw. belegt werden, kann noch immer Adornos Hinweis entgegengehalten werden: „Was als realistische Kunst firmiert, injiziert dadurch, daß es als Kunst auftritt, der Realität Sinn, die illusionslos abzubilden solche Kunst sich anheischig macht. Das ist angesichts der Realität vorweg ideologisch. (...) Beckett ist realistischer als die sozialistischen Realisten, welche durch ihr Prinzip die Wirklichkeit verfälschen.“⁶²

Sozialistische Ideenmimesis

Zur Verdeutlichung des diesem Kunstbegriffs zugrundeliegenden Prinzips der Ideenmimesis kann das Werk von Kurt Maetzig, dem neben Konrad Wolf wichtigsten DEFA-Regisseur, beitragen. Maetzig hat eine Fülle von Dokumentar- und Spielfilmen – darunter die in diesem Band analysierten Thälmann-Filme – gedreht und sich zudem in dankenswerter Klarheit auch zur Filmtheorie geäußert. Einer seiner bekanntesten Filme ist der für die Wochenschau „Der Augenzeuge“ produzierte Dokumentarfilm „Einheit SPD /

62 Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. ¹³1973, S. 477

KPD“ aus dem Jahr 1946. An ihm und an Maetzig's Maximen zum Dokumentarfilm läßt sich *pars pro toto* zeigen, was platonische Ideenmimesis, also jene Denktradition, die „die Realität im strengen Sinne jenseits der Erscheinungen“⁶³ sucht, im Fall der DEFA heißt.

Westliche Freunde des „sozial-engagierten“ und „kritisch-realistischen“ Films haben an Maetzig's Parteitag'sfilm – bei aller sonstigen Wertschätzung – gern und vornehmlich herumgemäkelt, weil er *einen* Fehler begangen haben soll; es handelt sich dabei um die Standardentlarvung des filmischen Sündenfalls schlechthin: die Bilder in Maetzig's Filmsequenz vom Zusammenströmen der marschierenden Parteikolonnen von KPD und SPD unter dem Banner der SED im „Augenzeugen“ sind nicht „echt“ – der *gestellte* Status einer Szene, das soll der entscheidende Einwand gegen diesen Film sein.

Welchen Ertrag soll aber dieser Nachweis *faktischer* Unstimmigkeit für eine Interpretation dieses Ereignisses haben? Für ein filmhermeneutisches Vorgehen, für die Erschließung des Sinnes der Bilder ist dies sekundär. Die gängige westliche Kritik will in Maetzig's Verfahren einen „immanenten Widerspruch“ erkennen, der in einer *Abweichung* vom Selbstanspruch des Filmemachers bestehe. Diesen Widerspruch kann allerdings nur der erkennen, der Maetzig's Ausgangsposition teilt, der nämlich der Maxime des „Augenzeugen“ zustimmt: „Sie sehen selbst, Sie hören selbst, urteilen Sie selbst“, der meint, dies sei eine dem Film bzw. dem Dokumentarfilm angemessene und von ihm zu erfüllende Verpflichtung auf ein „objektives“ Abbild eines Faktischen. Maetzig's Anspruch tritt zunächst bescheiden auf, er will dem Zuschauer nur die Stellung des Anwesenden verschaffen, dessen, der sagen kann, „und ich bin dabeigewesen“. Auch dies hält der heutige kritische Kritiker für möglich. Er sieht in Maetzig's Position so etwas wie die Garantie eines Programms für den mündigen Zuschauer: der Mann mit der Kamera, der an allen Schauplätzen des Lebens als *Stellvertreter* des Zuschauers auftritt, quasi in seinem *Auftrag* agiert, das ist auch *sein* Ideal des Dokumentarfilms. Dieses Ideal sieht der heutige westliche Kritiker verletzt, wenn sein Vorbild nicht einfach das vorfindlich Faktische abbildet, sondern die „Fakten“ selbst „macht“. Diesen Sündenfall sieht der Kritiker begründet in einer Schwäche des Filmemachers, nämlich in seiner Unterordnung unter einen von der Politik geltend gemachten Anspruch auf „Parteilichkeit“. Diese wie-

63 Blumenberg, H., Die Genesis der kopernikanischen Welt, Bd. 1, Frankfurt/M. 1981, S. 119

derum stehe im Widerspruch zum Selbstanspruch der „Objektivität“, die eben darin bestehen solle, nur das Faktische zeigen zu wollen, damit der Zuschauer selbst urteilen könne.

Natürlich ist Maetzig's SED-Inszenierung ein Verstoß gegen die Konventionen des Metiers, aber im Kontext dieses Films ist das fast unerheblich, denn ebensowenig wie sein berühmter Vorgängerklassiker, der Film von Leni Riefenstahl über den Parteitag der „nationalen Einheit“ im Jahr 1934, ein Dokumentarfilm ist, ist Maetzig's Film ein solcher. Aber vor allem stellt Maetzig's Vorgehen keinen „immanenten Widerspruch“ dar, keinen Widerspruch zu seinem Selbstanspruch, es ist vielmehr seine Konsequenz. Maetzig's *Maxime des „Sie sehen und Sie hören selbst“* ist das klassische Programm des Empirismus, der mit Locke behaupteten konnte: nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu – es ist nichts im Verstand, was nicht vorher durch die Sinne hineingekommen ist, eine schon von Leibniz zu Recht ironisch mit dem Satz: „Außer dem Verstand selbst“ kommentierte Position.

Maetzig's Blick in die Welt ist eben keineswegs ein auf die Sinneswahrnehmung restringierter; ganz im Gegenteil, es ist der an einer Ordnungsleistung interessierte und orientierte Blick, der sich durch Selbstermächtigung in die Position des ideellen Gesamtzuschauers befördert hat. Den Leitfaden eines solchen Filmemachers hat Maetzig in seiner Darlegung „Vom Wesen des Dokumentarfilms“ entwickelt und auch ganz deutlich ausgesprochen: Aufgabe des Dokumentarfilms sei, so Maetzig's berühmtes Diktum, das „wahre Wesen der Wirklichkeit“ zu zeigen und ein „typisches Bild zu entwerfen“⁶⁴

Was mag er meinen? Sicher ist nur Folgendes: diese Formulierung enthält die Neuauflage der platonischen Konzeption einer Unterscheidung des „wahren Wesens“ der Dinge von ihren „Erscheinungen“: da deren Unstetigkeit und Wandelbarkeit keinen Anhalt zur Begriffsbildung bietet, sind die wesenhaften Urbilder der sinnlichen Anschauung zum Objekt der Begriffe zu machen. In dieser Konzeption sinken daher die Erscheinungen der sinnlichen Anschauung ins Wesenlose, gegenüber dem idealen Sein ist das phänomenale Sein von grundsätzlicher Defizienz; „Wirklichkeit liegt in einer anderen Dimension als in der Faktizität der Erscheinungen.“⁶⁵ Es ergibt sich

64 Maetzig, Kurt: Vom Wesen des Dokumentarfilms, zitiert nach: Günter Jordan, Von Perlen und Kieselsteinen. Der DEFA Dokumentarfilm von 1946 bis Mitte der 50er Jahre, in: Deutschlandbilder Ost. Dokumentarfilm der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung, hrsg. von Peter Zimmermann, Konstanz 1995, S. 55

65 Blumenberg, H., Die Genesis ..., a.a.O., S. 125

damit für Maetzig's Position Folgendes: auf der einen Seite formuliert er den Selbstanspruch der Ermöglichung einer Urteilsfähigkeit beim Zuschauer, indem er sagt, er als Filmemacher beschränke sich auf bloße Wiedergabe des sinnlich Gegebenen und Erfahrbaren. Auf der anderen Seite betont er die Verpflichtung des Filmemachers, das „wahre Wesen“ der Dinge zu zeigen. Aus dieser Auffassung folgt nun allerdings die Entwertung des sinnlich Gegebenen, der Erscheinungen, deren Wiedergabe noch Maxime des ersten Schritts war. Die beiden von Maetzig genannten Ansprüche stehen in einem Verhältnis, das als logischer Widerspruch bezeichnet werden kann. *Hier* liegt also das Problem, hier liegt der *Widerspruch*, an dem die Kritik ansetzen kann und muss. Im Übrigen ist Maetzig's Anspruch im Kern, nämlich im Licht der erwähnten ästhetischen Doktrin des Marxismus-Leninismus, durchaus berechtigt – allerdings besteht diese Berechtigung ausschließlich im Kontext dieser Theorie. Sie liegt in der neoplatonischen Konzeption dieser Ästhetik und deren Grundbestimmung eines kausal-abbildlichen Verhältnisses von Prinzip und Phänomen. Die „Objektivität“ des Filmemachers besteht folgerichtig darin, nicht dem Schein einer kontingenten Faktizität zu erliegen, vielmehr ihr „Wesen“ sichtbar zu machen – und dies ist möglich auf der Grundlage jener Theorie, die für sich einen privilegierten Anspruch auf Erkenntnis des „Wesens der Wirklichkeit“ geltend machte und in der folgerichtig auch „Objektivität“ und „Parteilichkeit“ konvergierten. Wer dem Film bzw. der Kunst die Möglichkeit einer Darstellung des „Wesens der Wirklichkeit“ zubilligt, eine Möglichkeit, die immer gekoppelt ist an ein inhaltliches Apriori einer vorgeordneten Theorie, sollte also auch die Implikationen dieser Position bedenken. Die Korrektur der „falschen“ Faktizität in der künstlerischen Darstellung, postuliert in der schon von Engels vorformulierten und dann von Lukacs elaboriert vorgetragenen These vom „Typischen“, ist Bestandteil dieser Position.

Die Frage war: Was zeigen die Filme der DEFA? Falls sie etwas abbilden, was ist es, was sie abbilden? Die in der DDR herrschende ästhetische Doktrin ist die Widerspiegelungstheorie; es ist dies eine „materialistisch“ gewendete Mimesistheorie, sie steht in der Tradition der platonischen Ideenmimesis. Die Ideenmimesis unterscheidet sich von der Nachahmung der Natur: *ars imitatur natura* – so die aristotelische Mimesiskonzeption. Die Filme der DEFA ahmen also nicht Natur nach, sie ahmen Ideen nach, oder moderner ausgedrückt: sie bebildern die theoretischen Postulate einer vorgängigen Theorie (des Marxismus-Leninismus).

Es wäre daher ein „naturalistischer Fehlschluss“, die Visualisierungen der Figuren „Kader“ bzw. „Arbeiter“ als Abbilder eines empirisch Gegebenen zu nehmen; es ist umgekehrt: dieses Abbild ist eine „Vollstreckung der Sollensimplikationen der Urbilder, ihnen ihre Nachbildung als das ihren Sinn erfüllende Korrelat zu geben“.⁶⁶

Das Bild, das in gewissen Variationen im DEFA-Film vom Kader bzw. vom Arbeiter gemalt wird, ist daher in erster Linie ein paradigmatisches Idealbild; dementsprechend handelt es sich bei dem Bild, das für den Klassenfeind in seinen verschiedenen Erscheinungsformen geschaffen wird, um ein paradigmatisches Zerbild.⁶⁷

V. Mythos und totalitärer Mythos

Der „Realismus“ ist ein Kernelement der ästhetischen Auffassungen in marxistischen Kunsttheorien; ähnliches lässt sich von der ihm entsprechenden Methode der „Widerspiegelung“ sagen. Es gibt darüber eine breite innermarxistische Debatte; sie bezieht sich immer wieder auf die zahllosen Einlassungen der „Klassiker“ selbst,⁶⁸ von denen insbesondere Marxens Einwände gegen den poetisierenden Parteifreund Ferdinand Lassalle⁶⁹ den Ausgangspunkt bilden. Vor allem aber Engels berühmtes Diktum aus einem Brief an Miss „Margaret Harkness in London“ vom April 1888 über den Realismus, der „außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen“⁷⁰ bedeuten sollte, wird dabei immer wieder zitiert. Theoretikern wie Georg Lukács dienen diese Bestimmungen zu durchaus von der Parteilinie abweichenden Urteilen.⁷¹

66 Blumenberg, H., Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: Ästhetische und metaphorologische Schriften, Frankfurt/M. 2001, S. 57

67 vgl. für die erforderliche Differenzierung mein Modell der Idealtypen des Heroismus im DEFA-Film in: Vf., Evidenz der reinen Idee. Die Arbeiterklasse als historisches Subjekt im DEFA-Film, in: Zimmermann, P. und G. Moldenhauer: Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film, Konstanz 2000, S. 245 ff und eine weitergehende Differenzierung des gesamten DEFA-Filmschaffens in: Vf., DEFA-Film als „nationales Kulturerbe“? Thesen zum DEFA-Film und seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung, in: ders. (Hrsg.): DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001, S. 105 ff

68 vgl. dazu Karl Marx / Friedrich Engels, Über Kunst und Literatur. In zwei Bänden, Berlin 1967

69 vgl. dazu Marx / Engels Werke Bd. 29, Berlin 1972, S. 590 ff in der „Sickingen-Debatte“

70 in: Marx / Engels Werke Bd. 37, Berlin 1974, S. 345

71 vgl. Lukács, Georg: Tendenz oder Parteilichkeit? (1932), in: Schriften zur Literatursoziologie, Neuwied 1961, S. 109-121; vgl. zum Problem des Realismus das epochale Werk von

Dieser ästhetische Begriff „Realismus“ steht also in einem originären Ableitungsverhältnis zum Marxismus; als ästhetisch-normative Doktrin steht er in einem Ableitungsverhältnis zum Marxismus-Leninismus; er ist hier Resultat der Transformation des theorieförmig angelegten Marxismus in einen Kanon richtiger Lehrsätze, kurz: seiner Transformation in eine „Weltanschauung“. Der Begriff „Realismus“ tritt also in beiden Bereichen auf: im Marxismus und im transformierten totalitären Marxismus-Leninismus, als trivialisierende Weiterführung („Erbe“) des „bürgerlichen Realismus“ und als heroisch aufgeladener „Sozialistischer Realismus“. Diese Differenzierung zwischen originärem Marxismus und seiner totalitären Ausformung im Marxismus-Leninismus ist für das Verständnis der Phänomene von entscheidender Bedeutung. So wie der „Realismus“ beiden Bereichen angehört, so ist auch ein weiteres Merkmal der totalitären Kultur, der „Heroismus“, in beiden Bereichen anzutreffen.

Wer aber von Heroismus sprechen will, kann über den Mythos nicht schweigen. Es wird daher eine analoge Differenzierung erforderlich werden zwischen dem, was als „Grundmythos“ (Blumenberg) und was als „Weltanschauungsmythos“ gelten kann. Die Klärung dessen, was Heroismus und was Mythos heißt, ist Aufgabe des folgenden Kapitels.

Totalitarismus als Antwort

Die Krise der Moderne am Ende des „langen 19. Jahrhunderts“ (Eric Hobsbawm) ist oft beschrieben worden; sie bildet den Hintergrund für eine Vielzahl konkurrierender Neukonzeptionen der Welt- und Selbstdeutung in der ästhetisch und politisch überhitzten Zwischenkriegszeit in Europa. Die Stichworte zur „geistigen Situation der Zeit“ (Jaspers), der zivilisations- und kulturkritischen Bestandsaufnahmen sind: Untergang, Atomisierung, Zerrissenheit, Schrecken, Sinnlosigkeitsverdacht, Weltzweifel und Heilserwartung. Max Weber sieht die „Entzauberung der Welt durch Wissenschaft“ verbunden mit einem hybriden Wachstum bürokratischer Apparate in einer funktional differenzierten, anonymen Massengesellschaft, deren Integration und Einheit zunehmend problematisch wird. Husserl begreift die „Krisis der europäischen Wissenschaften“ als „eine im Kern philosophische Krise“, der neuzeitliche Objektivismus und sein restringierter Rationalitätsbegriff habe

Richard Brinkmann, Wirklichkeit und Illusion, Tübingen ³1977, zur Kritik an Lukács vgl. S. 59 ff

einen „unerträglich gewordenen Notstand der Vernunft“ herbeigeführt, den Husserl durch Wiedergewinnung des verschütteten Sinnbodens der Wissenschaften heilen will.⁷²

Hannah Arendt entdeckte in der „Verlassenheit“ eine Bedingung für das, was „moderne Menschen so leicht in die totalitären Bewegungen jagt und so gut vorbereitet für die totalitäre Herrschaft“; es „ist, als breche alles, was Menschen miteinander verbindet in der Krise zusammen, so daß jeder von jedem verlassen und auf nichts mehr Verlaß ist“.⁷³

In den künstlerischen Zeitbildern nimmt der Topos der Erdbebenlandschaft der Moderne einen prominenten Platz ein; wüste Räume, Verfallslandschaften und Plätze der Verlassenheit, von einem kalten Himmel überwölbt, bilden die Kulisse, in der „Ruinen bedeutender erscheinen als die flüchtige Unterkunft, die jeden Morgen verlassen wird“. Das notiert Ernst Jünger in seiner Abhandlung „Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt“.⁷⁴

Der Krise folgt das „Zeitalter der Extreme“, das „kurze“, für Hobsbawm von 1914 bis 1991 reichende zwanzigste Jahrhundert.

Die kommunistische Antwort auf die Krise der Moderne, das kritisch gewordene System ihrer Selbst- und Weltdeutungen, der neue Ordnungsentwurf, besteht primär in dem Prozess, die Handlungsgrundlagen der eigenen Politik, den Marxismus, endgültig und konsequent zu remythisieren; die Ansätze einer Wissenschaft mit kritisierbaren Geltungsansprüchen in eine hermetische Lehre wahrer Lehrsätze zu transformieren; es ist die Strategie einer Selbstimmunisierung gegen Zweifel und Handlungsunsicherheit mit der Binnenwirkung einer transzendent garantierten Gewissheit über den Gang der Geschichte und die damit verknüpfte Selbstermächtigung zum Handeln. Kommunistische Revolutionen und Staatsgründungen sind „Reaktionen auf jene enormen Schübe der Globalisierung, Pluralisierung, Individualisierung des Lebens, die die eigentliche Weltrevolution dieses Jahrhunderts ausgemacht haben“.⁷⁵

72 Husserl, Edmund, Die Krisis der europäischen Wissenschaft und die transzendente Phänomenologie, (Husserliana VI), Den Haag 1956, S. 35 ff

73 Arendt, Hannah, Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, München 1986, S. 729

74 zit nach Lethen, Helmut, Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt / M. 1994, S. 214

75 Koenen, Gerd, Was war der Kommunismus, Berlin 1998, S. 28

Die „Ratio“ des totalitären Versuchs ist der Versuch, dieser Entwicklung Paroli zu bieten:

„Und zwar mit einem grundlegend anders verfaßten, supranationalen Gegenkomplex, der durch diktatorische Machtkonzentration, politische Massenmobilisierung, soziale Homogenisierung, gelenkte Produktion und umfassende Militarisierung gekennzeichnet war – eine ‚neue Welt‘, die der ‚alten‘ in der Tat antagonistisch gegenüberstand.“⁷⁶

Francois Furet hat die Bedeutung der Kategorie „Totalitarismus“ deutlich herausgestellt: „Der Bolschewismus unter Stalin und der Nationalsozialismus sind im 20. Jahrhundert die beiden prägnantesten Beispiele für totalitäre Regime. Sie sind nicht nur vergleichbar, sondern sie bilden eine Art politischer Kategorie, die seit Hannah Arendt Anwendung findet. Es handelt sich hierbei nicht um eine allgemein anerkannte Kategorie, doch mir ist keine andere Konzeption bekannt, die so treffend wäre für die Definition eines Regimes oder einer atomisierten Gesellschaft, die aus Individuen besteht, denen systematisch jegliche politische Einbeziehung vorenthalten wird und die der ‚totalen‘ Herrschaft einer ideologischen Partei und ihres politischen Führers unterstehen. Da es sich um einen Idealtypus handelt, beinhaltet diese Vorstellung nicht, daß beide Staatsformen identisch oder in jeder Beziehung vergleichbar wären (...). Dennoch ist den beiden Regimen, und dieses Merkmal kommt nur ihnen zu, die Zerstörung der staatlichen Ordnung durch die absolute Unterwerfung der Individuen unter ihre Ideologie und unter den Terror des Einparteienstaates gemeinsam. In beiden Fällen – und zwar nur in diesen beiden Fällen – hat die Mythologie der Einheit des Volkes innerhalb und durch den Einparteienstaat – unter der Leitung eines unfehlbaren Führers – Millionen von Opfern gefordert und zu einem so großen Unheil geführt, daß die Geschichte beider Nationen, die der deutschen und die der russischen, derart zugrunde ging, daß ihr Fortbestehen beinahe unvorstellbar schien ... Es ist richtig, daß die ‚totalitären‘ Gemeinsamkeiten der beiden Systeme die scheinbar offenkundige ideologische Gegensätzlichkeit widerlegen. Das nationalsozialistische Deutschland gehört zur Familie der faschistischen Regime, während das stalinistische Rußland der bolschewistischen Tradition entstammt. Hitler imitierte Mussolini, während Stalin Lenins Lehren folgte.

76 ebd.

Diese Einordnung ist ideengeschichtlich beziehungsweise intentional begründet, denn es lassen sich zwei revolutionäre Zielsetzungen erkennen: die eine beruht auf dem Besonderen, auf Nation und Rasse, die andere auf dem Universellen, wenn man davon ausgeht, daß die Befreiung der Arbeiterklasse derjenigen der gesamten Menschheit vorausgeht. Dieser klassische Gegensatz in der Begrifflichkeit beider Ideologien ist kein Hindernis dafür, daß die eine wie die andere geschlossene, der Geschichte der Menschheit immanente Interpretationssysteme begründet, aus der jede von ihnen eine Art Heilsversprechen angesichts des Elends des bürgerlichen Egoismus bezieht.“⁷⁷

Merkmale totalitärer Kulturen

Ausgehend von der Differenzierung von „ideologischer und mythologischer Betrachtungsebene“,⁷⁸ eine Unterscheidung, die die Bindung des Interpreten an die vorgegebene Diskursebene auflöst, also nicht „dem marxistisch-leninistischen Pseudorationalismus der Akteure“ folgt,⁷⁹ dieses sozusagen dekonstruktivistische Verfahren hat für den „Vergleich totalitärer Kulturen“, einen von Hans Günther in zahlreichen Arbeiten ertragreich durchgeführten Vergleich, fruchtbare Konsequenzen: „Das Konzept des Totalitarismus nimmt eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen Gesellschaften des entsprechenden Typs an und gibt somit die Möglichkeit, Erscheinungen sehr unterschiedlicher kultureller Genese zu vergleichen. Das spezifisch Totalitäre erscheint so als moderne Superstruktur, die sich auf historisch unterschiedlich gewachsene Kulturen legt, ihnen ihren Stempel aufdrückt, sie in ihrem Sinn funktionalisiert und dadurch in gewisser Hinsicht einander ähnlich macht.“⁸⁰ Nun lässt sich aber „die Lebensfähigkeit und Massenwirksamkeit totalitärer Kulturen nur dadurch erklären, daß das Potential des kulturell Unbewußten, d.h. bestimmte kulturelle Konstanten, Mythen, Archtypen usw. aktiviert bzw. ausgebeutet werden.“⁸¹ Aus dieser Sicht fallen daher „weniger die funktionalen und strukturellen Ähnlichkeiten zwischen totalitären Gesellschaften als die spezifischen kulturellen Unterschiede ins Auge“, denn „der

77 Furet, F., Das Ende der Illusion. Der Kommunismus im 20. Jahrhundert, München 1996, S. 237 f

78 Günther, Hans, Held und Feind als Archtypen des totalitären Mythos, in: M. Vetter (Hrsg.): Terroristische Diktaturen im 20. Jahrhundert: Strukturelemente der nationalsozialistischen und stalinistischen Herrschaft, Opladen 1996, S. 43-63, hier: S. 43

79 Günther, H., a.a.O., S. 42

80 Günther, H., a.a.O., S. 43

81 ebd.

jeweils zur Verfügung stehende Vorrat an kollektiven unbewußten Inhalten“⁸² unterscheidet sich erheblich.

Mit diesem methodischen Ansatz hat Hans Günther die folgenden fünf Merkmale totalitärer Kulturen herausgearbeitet:

„Ein Grundzug totalitärer Ästhetik, der sich in erster Linie auf Literatur und bildende Künste bezieht, ist eine spezifische Form des Realismus, für die sich die Bezeichnung *totaler Realismus* anbietet. (...) Der totale Realismus insistiert auf dem Vorrang des im politischen Gesamtkunstwerk bereits realisierten Lebens vor der Kunst. Ihm zufolge gibt das Leben selbst der Kunst das Ideal und sogar die wesentlichen Gestaltungskategorien vor“⁸³ Nationalsozialistische und stalinistische Varianten des totalen Realismus variieren in wichtigen Punkten, beide setzen aber „realistische Kunstmittel ein, um ein im Leben, d.h. in der existierenden Gesellschaft angeblich sich bereits realisierendes Ideal zu gestalten. In beiden Fällen sieht die Kunst sich vor die Aufgabe gestellt, die Größe der Epoche angemessen wiederzugeben.“⁸⁴

Dies leistet „zweifellos die Gestaltungskategorie des Monumentalen. *Monumentalität* ist wesentlich an Architektur gebunden, deren Primat im totalitären Gesamtkunstwerk unbestritten ist. Dies hängt sicherlich damit zusammen, daß die Architektur mit ihrer unauflöselichen Verbindung von ästhetischen und praktischen Funktionen den Intentionen der totalitären Kultur in besonderem Maße entgegenkam“.⁸⁵

„Eng verbunden mit der Architektur ist auch das *Klassische* als drittes Bauelement des totalitären Gesamtkunstwerks, das den Anspruch auf harmonische Vollkommenheit und Ordnung des Ganzen zum Ausdruck bringt.“⁸⁶ Die „Sehnsucht nach einer monumentalen klassischen Ordnung“ ist in beiden Totalitarismen anzutreffen und beschränkt sich nicht auf die Architektur, „sondern erstreckt sich, besonders ab Mitte der 30er Jahre, auf alle Lebensbereiche“. Beiden Varianten dient der Begriff des Klassischen als „Kampf-

82 ebd.

83 Günther, H., *Erzwungene Harmonie. Ästhetische Aspekte des totalitären Staates*, in: ders. (Hrsg.), *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos*, Bielefeld 1994, S. 259-272, hier: S. 263

84 Günther, H., a.a.O., S. 264

85 ebd.

86 Günther, H., a.a.O., S. 265 f

begriff gegen die Moderne“;⁸⁷ zudem bildet es, „als das Normale, Gesunde den militanten Gegenpol zum Krankhaften, Dekadenten, Entarteten“.⁸⁸

„In der Forderung nach Normalität und Gesundheit berührt sich das Klassische mit einer weiteren obligatorischen Komponente totalitärer Ästhetik, der *Berufung auf das Volk*.“⁸⁹ Trotz der wichtigen ideengeschichtlichen Unterschiede, erhält die Berufungsinstanz Volk in beiden totalitären Kulturen „einen neuen und in vieler Hinsicht durchaus vergleichbaren Stellenwert“; ja es lässt sich „eine geradezu erstaunliche Konvergenz feststellen“;⁹⁰ denn diese fiktive Instanz „ist im Selbstverständnis totalitärer Kultur der globale Komplementärbegriff zur Macht, verkörpert im ‚Führer‘. Nicht zufällig wird die totalitäre Gesellschaft immer wieder als Pyramide beschrieben, deren Basis das Volk und deren Spitze der Führer bildet. In der unermüdlich beschworenen Einheit von Volk und Führer spielt das Volk die Legitimationsinstanz, auf die sich die Macht stereotyp mit Wendungen wie ‚Das Volk will‘, ‚Das Volk fordert‘ usw. beruft.“⁹¹

In diesem Begriff sind eine Reihe von Postulaten enthalten: „unter Berufung auf das Volk“ wird „Verständlichkeit, Einfachheit, Klarheit, gesunder Geschmack usw. gefordert, was sich bei näherem Hinsehen fast immer gegen die moderne Kunst richtet. Die sowjetische Kampagne gegen Formalismus und Naturalismus des Jahres 1936 wie die deutsche gegen ‚entartete Kunst‘ des Jahres 1937 wurden beide nicht zufällig im Namen einer ‚Kunst des Volkes‘ geführt. Außerdem läuft die Forderung nach Volkstümlichkeit „in der Regel auf die Produktion von Trivialkunst und Kitsch hinaus. Da die totalitären Kulturen nicht ohne die Zustimmung der Massen vorstellbar sind, appellieren sie an das Kitschbedürfnis und zeichnen sich durch eine gigantische Verkitschung aller Lebensbereiche“ aus.⁹²

„Als letzte Komponente des totalitären Gesamtkunstwerks, die alle seine Bereiche durchdringt, ist das *heroische Prinzip* zu nennen.“⁹³ Seine Personifizierung ist der Held; durch ihn „kommt stärker als in den übrigen Elementen der Mythos als Seele des totalitären Gesamtkunstwerks ins Spiel. Es

87 Günther, H., a.a.O., S. 266

88 Günther, H., a.a.O., S. 267

89 ebd.

90 ebd.

91 ebd.

92 ebd.

93 Günther, H., a.a.O., S. 268

handelt sich um die dynamische Komponente, die eng mit der Tendenz zum Aktivismus und zur extremen Polarisierung der kulturellen Werte verbunden ist. Der Held tritt als Erbauer des neuen Lebens und Überwinder von Hindernissen und Feinden jeglicher Art in Erscheinung.⁹⁴ In das totalitäre Gesamtkunstwerk ist die Figur des Helden „durch seine charakteristische Eisen- und Stahlsymbolik“ eingefügt; „Lunarschanski spricht von der ‚eisernen Ganzheitlichkeit‘ der neuen kämpferischen Seele und begrüßt, daß im Prozeß der Organisierung des Proletariats das Individuum sich aus ‚Eisen zu Stahl‘ verwandelt. In Nikolaj Ostrovskijs Buch ‚Wie der Stahl gehärtet wurde‘ (1932-34) bezieht sich die Metapher auf die Erziehung der bolschewistischen Kader.“⁹⁵

Neben allen Ähnlichkeiten der deutschen und sowjetischen Stahlmetaphorik „fällt jedoch eine ideologisch bedingte Differenz ins Auge. Steht beim bolschewistischen Helden der eiserne Wille, das gestählte Bewußtsein im Vordergrund, so sieht der nationalsozialistische Heroismus sein Leitbild im soldatischen Körperpanzer, wie er exemplarisch durch den nackten Heros der Plastik des Dritten Reichs repräsentiert wird. Der verhärtete, aus Willen und Kampfpanzer bestehende heroische Mensch als Idealbild ist das Herzstück des totalitären Gesamtkunstwerks.“⁹⁶

Mythos – was heißt das?

Im Folgenden sollen der Begriff Mythos, von H. Günther als „Seele“ des totalitären Gesamtkunstwerks bezeichnet, und der Begriff Heroismus, der ihm als „Herzstück“ der totalitären Kunst gilt, näher bestimmt werden.

„Jetzt bringt es der Modeton des Zeitalters so mit sich, ihr alle Verachtung zu beweisen...“ (Kant, KdrV, A VII) – dieser Hinweis Kants auf das Schicksal der Metaphysik gilt heute für den Mythos: seine Verächtlichmachung geschieht durch Gebrauch, es ist Mode geworden, alles, was sich den eige-

94 ebd.

95 ebd.

96 Günther, H., a.a.O., S. 269. Vgl. dazu Maja Turovskaja, Das Kino der totalitären Epoche: „Wenn man die stilistische Suche der Epoche als eine Horizontale betrachtet, so baute das totalitäre System eine ideologische Vertikale, seine quasi-mythologische Struktur, die dem Weltbild des Totalitarismus entsprach, auf diese Horizontale auf. Einige wichtige Pfeiler dieser totalitären Mythologie waren der Mythos des Führers, der Mythos des Helden, der Mythos des Opfers, der nationale oder Boden-Mythos, der Mythos des Kollektivs, der Mythos des Verräters und der Mythos des Feindes“, in: Sabine Arnold (Hrsg.), Politische Inszenierung im 20. Jhd., Wien, Köln, Weimar 1998, S. 75-83, hier S. 76

nen restringierten Rationalitätsstandards nicht subsumieren lässt, unter diesen Nenner zu bringen; dabei ist das Schema einer vermeintlichen Opposition von „Mythos und Realität“ das gängige. Der Aufklärung galt der Mythos „als der exemplarische Verbund vor Vorurteilen“;⁹⁷ heute ist es das exemplarische Vorurteil, alles und jedes Unverständene oder vage Begriffene mit diesem Ausdruck zu belegen. Daher erscheint eine klärende Darstellung an dieser Stelle angezeigt.

In der Konkurrenz mit dem Logos galt Mythos lange als „verzerrte und entstellte Form der Wahrheit“, als eine „sich selbst unklare Gestalt des Bewußtseins“; er war damit zu einer „uneigentlichen Form des Denkens depotenziert“⁹⁸ Ernst Cassierer hat dagegen Mythos als „symbolische Form“ – neben Sprache und Wissenschaft – begriffen, d.h. als bestimmte Formung der Erfahrung interpretiert. Die Leistung des Mythos als Äußerungsform der Spontaneität des Geistes, besteht darin, indem er Vieles als Eines zusammen sieht, eine Ordnung der Wirklichkeit zu schaffen. Gekennzeichnet ist, nach Cassierer, der Mythos durch eine Reihe von Indifferenzen: er sieht keine Differenz von Schein und Wahrheit, von Traumwelt und Wirklichkeit, von Leben und Tod, von Signifikat und Signifikant. Die Struktur der mythischen Vorstellungsverknüpfung ist nicht logisch – kategorial (nach vorheriger Zergliederung) organisiert, sondern als Polysynthese, d.h. alles wird in Beziehung zu allem vorgestellt und als Metamorphose, d.h. Umwandlung und Verwandlung von allem. Zwei Aspekte liegen dem Mythos denkstrukturell zugrunde: einmal will er eine Darstellung vom Ursprung allen Seins geben; zum zweiten ist für ihn ein Urgegensatz konstitutiv: die Entgegensetzung und Unterscheidung von Heiligem und Profanem. Eines der aus den Verfallsprozessen der symbolischen Formen hervorgehenden Resultate ist das Auftauchen der modernen politischen Mythen im Kontext der totalitären Staaten. Die Bestandteile dieser Mythen sind zwar aus der Geschichte ableitbar – Heroismus, Rassismus, totalitärer Staat –, ihre Wirksamkeit ist aber technisch erzeugt, sie hängt in großem Maß ab von dem Einsatz der technischen Kommunikationsmittel; sie stiftet ein affektives Einverständnis.⁹⁹

Soweit eine erste Annäherung an eine Bestimmung dessen, was Mythos heißen kann. Hans Blumenberg hat in seiner Philosophie des Mythos dessen Strukturelemente und auch die Anknüpfungspunkte der politischen Mythen

97 Blumenberg, H., Arbeit am Mythos, Frankf./M. ⁵1990, S. 180

98 Paetzold, Heinz, Die Realität der symbolischen Formen, Darmstadt 1994, S. 3

99 vgl. Paetzold, H., a.a.O., S. 121

deutlich gemacht; sie sollen daher hier in der gebotenen Kürze referiert werden.

Blumenbergs Ansatz ordnet den Mythos ein in das, was als „Beherrschung der Wirklichkeit“¹⁰⁰ fundamentale Selbstbehauptungsleistung des Menschen ist. Für die „Notwendigkeit, einen Ausgangszustand vorzustellen, der die Erfordernisse jenes alten status naturalis philosophischer Kultur- und Staatstheorien erfüllt“, dient ihm der Grenzbegriff „Absolutismus der Wirklichkeit“, der bedeutet, „daß der Mensch die Bedingungen seiner Existenz annähernd nicht in der Hand hatte und, was wichtiger ist, schlechthin nicht in seiner Hand glaubte. Er mag sich früher oder später diesen Sachverhalt der Übermächtigkeit des jeweils Anderen durch die Annahme von Übermächten gedeutet haben.“¹⁰¹

Blumenberg wendet sich gegen das Verfahren, *den* Ursprung des Mythos dingfest machen zu wollen und zu können: „Welchen Ausgangspunkt man auch wählen würde, die Arbeit am Abbau des Absolutismus der Wirklichkeit hätte immer schon begonnen. Unter den Relikten, die unsere Vorstellung von der Frühzeit des Menschen beherrschen, sein Bild als das des *tool-makers* prägen, bleibt all das unauffindbar, was auch geleistet werden mußte, um eine unbekannte Welt bekannt, ein ungegliedertes Areal von Gegebenheiten übersichtlich zu machen. Dazu gehört das der Erfahrung Unzugängliche hinter dem Horizont. Den letzten Horizont, als den mythischen ‚Rand der Welt‘, zu besetzen, ist nur der Vorgriff auf die Ursprünge und Ausartungen des Unvertrauten. Der *homo pictor* ist nicht nur der Erzeuger von Höhlenbildern für magische Jagdpraktiken, sondern das mit der Projektion von Bildern den Verlässlichkeitsmangel der Welt überspielende Wesen. Dem Absolutismus der Wirklichkeit tritt der Absolutismus der Bilder und Wünsche entgegen.“¹⁰² Als genuine Leistung des Mythos nennt Blumenberg Distanzgewinn zum vorgestellten status naturalis, der bestimmt ist dadurch, dass „in ihm die Möglichkeit des Menschen zur Herrschaft unbekannt, unerkundet, unerprobt“ ist.¹⁰³ Die durch „mythische Ermächtigung“ gewonnene Distanz ist aber durch und durch ambivalent; denn alles, „was der Mensch durch die Erfahrung seiner Geschichte und schließlich durch Erkenntnis an Herrschaft über die Wirklichkeit gewonnen hat“, konnte ihm nicht „die Gefährdung, ja

100 Blumenberg, H., *Arbeit am Mythos*, a.a.O., S. 9

101 ebd.

102 Blumenberg, H., a.a.O., S. 14

103 Blumenberg, H., a.a.O., S. 15

die Sehnsucht“ nehmen, „auf die Stufe seiner Ohnmacht, gleichsam in archaische Resignation zurückzusinken“. ¹⁰⁴ Diese Ambivalenz ist fundiert in einem Vergessen, das Resultat ist der distanzschaffenden Arbeit des Mythos: „Dieses Vergessen ist die Leistung der Distanz durch ‚Arbeit am Mythos‘ selbst. Sie ist Bedingung für alles, was diesseits des Schreckens, des Absolutismus der Wirklichkeit, möglich wurde. Zugleich ist es Bedingung auch dafür, daß der Heimkehrwunsch in die archaische Unverantwortlichkeit der schlechthinnigen Preisgabe an Mächte, denen nicht widersprochen werden kann, nicht widerstanden zu werden braucht, an die Oberfläche des Bewußtseins zu dringen vermag.“ ¹⁰⁵ Distanzgewinn zum Absolutismus der Wirklichkeit durch mythische Selbstermächtigung, dies ist Blumenbergs Grundgedanke, dessen Implikation, dass der Mensch immer schon „diesseits“ dieses Absolutismus’ sei, wiederum durch eine Ambivalenz gekennzeichnet ist, denn der Mensch erreicht niemals „ganz die Gewißheit, daß er den Einschnitt seiner Geschichte erreicht hat, an dem die relative Übermacht der Realität über sein Bewußtsein und sein Geschick umgeschlagen ist in die Suprematie des Subjekts“. ¹⁰⁶

Der historische Durchgang durch die ‚Arbeit am Mythos‘, erlaubt es Blumenberg, folgende Klassifikation vorzunehmen: „Zwei antithetische Begriffe machen es möglich, die Vorstellungen von Ursprung und Ursprünglichkeit des Mythos zu klassifizieren: *Poesie und Schrecken*. Entweder steht am Anfang die imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen *oder* der nackte Ausdruck der Passivität von Angst und Grauen, von dämonischer Gebanntheit, magischer Hilflosigkeit, schlechthinniger Abhängigkeit. Man wird aber nicht gut daran tun, diese beiden Rubriken auch mit der Antithese von Unverbindlichkeit und Wirklichkeitsbezug gleichzusetzen.“ ¹⁰⁷ Die „numinose Unbestimmtheit in die nominale Bestimmtheit zu überführen“, ¹⁰⁸ ist eine der Hauptfunktionen des Mythos: „Es ist ein einzigartiges Paradigma der ‚Arbeit am Mythos‘, die begonnen haben mag mit dem Apotropaion der Namensgebung. Franz Rosenzweig hat *vom Einbrechen des Namens in das Chaos des*

104 ebd.

105 ebd.

106 ebd. S. 15f

107 Blumenberg, H., a.a.O., S. 68

108 Blumenberg, H., a.a.O., S. 32

Unbenannten gesprochen.“¹⁰⁹ Daraus folgt: „Alles Weltvertrauen fängt an mit den Namen, zu denen sich Geschichten erzählen lassen.“¹¹⁰

Das lässt sich zur allgemeinen Bestimmung des Mythos zusammenfassen:

„Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig; ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung. Es ist das Verhältnis, das aus der Musik unter dem Titel ‚Thema mit Variationen‘ in seiner Attraktivität für Komponisten wie Hörer bekannt ist. Mythen sind daher nicht so etwas wie ‚heilige Texte‘, an denen jedes Jota unberührbar ist.“¹¹¹

Erzählt werden Geschichten, um die Zeit zu vertreiben, vor allem aber: die Furcht; sie ist archaisch schon „vor dem, was unbekannt ist. Als Unbekanntes ist es namenlos ...“¹¹² Es ist daher eine Form der Vertrautheit mit der Welt, „Namen für das Unbestimmte zu finden. Erst dann und daraufhin läßt sich von ihm eine Geschichte erzählen. Die Geschichte sagt, daß schon einige Ungeheuer aus der Welt verschwunden sind, die noch schlimmer waren als die, die hinter dem Gegenwärtigen stehen; und sie sagt, daß es schon immer so oder fast so gewesen ist wie gegenwärtig. Das macht Zeiten mit hohen Veränderungsgeschwindigkeiten ihrer Systemzustände begierig auf neue Mythen, auf Remythisierungen, aber auch ungeeignet, ihnen zu geben, was sie begehren. Denn nichts gestattet ihnen zu glauben, was sie gern glauben möchten, die Welt sei schon immer so oder schon einmal so gewesen, wie sie jetzt zu werden verspricht oder droht.“¹¹³

Damit kommen wir zu dem in unserem Zusammenhang wichtigsten Punkt, das von den modernen politischen Mythen angeeignete „Wirkungspotential des Mythos in seiner Rezeption“;¹¹⁴ ihn hat Blumenberg in einer kritischen

109 Blumenberg, H., a.a.O., S. 22

110 Blumenberg, H., a.a.O., S. 41

111 Blumenberg, H., a.a.O., S. 40

112 ebd.

113 Blumenberg, H., a.a.O., S. 41

114 Blumenberg, H., Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos, in: ders., Ästhetische und metaphorologische Schriften, hrsg. von Anselm Haverkamp, Frank./M. 2001, S. 327-405; hier S. 346

Auseinandersetzung mit Freuds „Konzeption der Latenz in seiner historischen Psychoanalyse der monotheistischen Religion“¹¹⁵ herausgearbeitet:

„... die Anspielung und Variation, die Berichtigung und Ergänzung, das Durchscheinenlassen und die Pointe sind Imitationen, Nachspielungen der Struktur einer schicksalhaften *Anamnesis*. Platos Metapher der Anamnesis bereits enthält dazu eine wichtige Vermutung: darin, daß bei Veranlassung äußerer Eindrücke sich die präexistent erworbene Wahrheit mit Macht durchsetzt, liegt der Verdacht beschlossen, daß in einem Akt der Erinnerung die im Bewußtsein sich geltend machende vorzeitliche Erfahrung solche Mächtigkeit gewinnen könnte, daß wir sie mit der Evidenz einer Einsicht gleichzusetzen geneigt oder verführt sein mögen. Die Voraussetzung Platos wird freilich dabei verkehrt; *nicht: weil Wahrheit der Idee als das früh Erfahrene, deshalb Evidenz der Erinnerung, sondern: weil früh Erfahrenes als Erinnerung, deshalb Evidenz einer Idee. Dieser Mechanismus ist von ebenso großartiger wie verhängnisvoller Potentialität.* (Hervorhebung F.) Eben jenes uralte Wiederkehrende kann *simuliert* (Herv. F.) werden und so die Rezeption des Mythos zu jener zwanghaften Anamnesis der Latenz machen, mit der Freud erklärt, daß auf den als monotheistische Gottheit wiederhergestellten Urvater alle archaischen Affekte übertragen werden.“¹¹⁶

Die modernen politischen Mythen, also der Versuch der „Mythisierung von Ideologien“ besetzt diese Stelle der „Mobilisierung und Übertragung archaischer Affekte“: „als übermächtig und mit allen Gewalten im Bunde soll erscheinen, was aller rationalen Legitimierbarkeit entbehrt und bei Mangel an erweisbarer Geschichte doch wie das Uralt-Wiederkehrende aussehen soll. Denn dem ‚alten Wahren‘ wird unterstellt, es sei wegen seiner Wahrheit alt geworden, während die *Funktion fiktiver Spätmythologien darin besteht, dem als alt Ausgegebenen die Assoziation der Wahrheit zu erschleichen.* (Herv. F.) Für die Übel der Welt etwa können nur Übergrößen aufkommen, und von diesen muß sich eine Geschichte erzählen lassen, die keiner Prüfung fähig ist und bedarf, z.B. die von einer Verschwörung gegen die Menschheit. Zugleich darf die Absolutsetzung des übergroßen Feindes eben nicht absolut sein, denn er soll doch als das Überwindbare des nächsten und letzten Aktes der Geschichte noch jeden Mut lassen. In solcher Inkonsistenz jeweils nur

115 Blumenberg, H., a.a.O., S. 345

116 Blumenberg, H., a.a.O., S. 347

momentan, aber nicht im Kontext zu erfassender Evidenzen kann nur Mythologie die Wirklichkeit anbieten.“¹¹⁷

Im „Ernst der mythischen Totalität“, die der „Künstlichkeit des ‚weltanschaulichen‘ Mythos“ eignet, setzt sich die Anstrengung um, „für die eine eindeutige und ganze Wahrheit eintreten zu sollen“¹¹⁸ Die Anthropomorphisierung der Götterwelt in der künstlerischen Darstellung des Mythos kehrt wieder im Heldenepos des Sozialistischen Realismus: hier geht es um die Darstellung sozialer Träger (z.B. Held / Nation / Klasse) in der Konstruktion von Geschichte in der Gestalt des heroischen „Übermenschen“ (H. Günther).

Das zweite Element, das „Herz“ des totalitären Mythos, der Heroismus, kann als Wiederkehr des heroischen Weltzustandes bezeichnet werden; was das heißt, hat Hegel erläutert.

Der heroische Weltzustand ist jener antike und mittelalterliche, den Hegel den „staatenlosen Zustand“ nennt.¹¹⁹ Dort beruht „die Sicherung des Lebens und Eigentums nur in der einzelnen Kraft und Tapferkeit des Individuums“;¹²⁰ dort beruht „das Gelten des Sittlichen allein auf den Individuen“, die „sich aus ihrem besonderen Willen und der herausragenden Größe und Wirksamkeit ihres Charakters an die Spitze der Wirklichkeit stellen.“¹²¹ Die „unmittelbare Einheit aber von Substantiellem und Individualität der Neigung, der Triebe, des Wollens“¹²² zeichnet die Heroen aus: es „sind Individuen, welche aus der Selbständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen.“¹²³ Auf diesem Boden wachsen „die wichtigsten Motive des heroischen Charakters, Vaterland, Sittlichkeit, Familie usw.“¹²⁴ und gelangen in dem Kunstideal zur Darstellung, in dem „das Allgemeine ... mit der Partikularität und deren Lebendigkeit noch in unmittelbarer Einheit ist.“¹²⁵

117 ebd.

118 Blumenberg, H., a.a.O., S. 350

119 Hegel, Georg W.F., Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, Werke Bd. 13, Frankf./M. 1970, S. 243

120 ebd.

121 Hegel, a.a.O., S. 242

122 Hegel, a.a.O., S. 244

123 Hegel, a.a.O., S. 243 f

124 Hegel, a.a.O., S. 250

125 Hegel, a.a.O., S. 243

Die Heroenzeit, „in welcher das Individuum wesentlich Eines und das Objektive als von ihm ausgehend das Seinige ist und bleibt“¹²⁶ ist die Zeit der heroischen Praxis, in der die Tätigkeit ungeteilt ist und das Produkt des Tuns unentfremdet dem Individuum zugehört.

Die „entgegengesetzte Weise der Existenz“¹²⁷ das ist die Prosa der Verhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft. In deren „Staatsleben“ gelten „die Gesetze, Gewohnheiten, Rechte, insofern sie die allgemeinen vernünftigen Bestimmungen der Freiheit ausmachen, nun auch in dieser ihrer Allgemeinheit und Abstraktion und sind nicht mehr von dem Zufall des Beliebens und der partikularen Eigentümlichkeit bedingt.“¹²⁸

Ganzheit kennzeichnet das (ästhetisch tradierte) Leben des Helden im heroischen Weltzustand; Zerrissenheit und Entfremdung das individuelle Dasein des bürgerlichen: „Was es für sich selber braucht, ist entweder gar nicht oder nur zu einem sehr geringen Teil nach seine eigene Arbeit ...“; es steckt zwar „nicht mehr in dem Schmutz des Gewinns“, aber dafür ist das bürgerliche Individuum „auch in seiner nächsten Umgebung nicht in der Weise heimisch, daß sie als sein eigenes Werk erscheint.“¹²⁹ Im Spiegel des heroischen Weltzustandes sieht Hegel das Geheimnis der bürgerlichen Gesellschaft als Entfremdung aufscheinen; der „Prosa der Verhältnisse“ setzt er daher die „Poesie des Herzens“ entgegen, d.h. die ästhetische Versöhnung: Der Heros kann noch selbstbestimmt handeln; der bürgerliche Held handelt allein noch im Kontor. Dem Reich des Materiellen, des Nutzens und Egoistischen tritt als höhere Sphäre das Reich der Poesie und Kontemplation als seine eigentliche Heimat an die Seite. Der Bürger als Held – das ist nur noch als Farce möglich.

Die „Künstlichkeit des weltanschaulichen Mythos“ des Marxismus-Leninismus findet seine gestaltliche Entsprechung im abstraktiven Heroismus; Selbstgewissheit der „Weltanschauung“ und „mythische Selbstermächtigung“ sind Komplementärbegriffe. In der Figur des Heroen sind die Grundannahmen des Kommunismus abgebildet als Fähigkeit zur Entscheidung und Unterscheidung, als Ausdruck der Handlungssicherheit und der Gewissheit, das Telos der Geschichte erkannt zu haben und auch realisieren zu können. Die Repersonalisierung des Politischen in der Heroenfigur repräsentiert die

126 Hegel, a.a.O., S. 247

127 Hegel, a.a.O., S. 239

128 ebd.

129 Hegel, a.a.O., S. 255f

Grundbestimmung des Politischen als Selbstermächtigung des handelnden Subjekts. Hier öffnet sich das Selbstbild vom „Projekt“ Sozialismus / Kommunismus als dem alternativen und besseren Weg der Moderne in die Zukunft.¹³⁰

Mythos Arbeiterklasse

Die „vollständige Idee“ (Kant, KdrV B 26) der „Weltanschauung des Marxismus-Leninismus“ ist in der Rede von der Arbeiterklasse als dem historischen Subjekt, dem die endgültige „menschliche Emanzipation“ (Marx) aufgetragen ist, enthalten. Die transzendente Fundierung einer vom Kollektivsubjekt Arbeiterklasse zu schaffenden neuen Ordnung rückt diesen Entwurf in die Sphäre des politischen Mythos. In der Abwertung des Mythos als vorbegrifflicher Darstellungsform, als „Ohnmacht des Gedankens“ (Hegel), sind beide, Hegel und Marx, sich einig; beide verkennen nicht ohne Grund die Möglichkeit des Mythos, „eine Geschichte zu erzählen“¹³¹ nicht nur mit Eigennamen, sondern auch mit abstrakten Begriffsnamen. Hegel musste die „schlichte Feststellung“ fürchten, „seine eigene ‚Logik‘ – erst recht in ihrer Gestalt als Gesetzlichkeit der Weltgeschichte – sei nichts anderes als ein Mythos mit abstrakten Figuren.“¹³² Erst recht gilt dies für Marx, dessen Korrektur der hegelschen Selbstbewegung des Begriffs durch die Einfügung der Figur Arbeiterklasse nichts anderes ist, als Begriffsprozesse „zu Handlungen von Instanzen und Personen“ zu „remythisieren“¹³³ Zu Recht kann daher die dem abstrakten Begriffsnamen Arbeiterklasse inkorporierte Emanzipation der Gattung unter dem Titel „Große Erzählungen“ (Lyotard) der Geschichtsphilosophie geführt werden.

VI. Heroismus und seine Idealbilder

Ideologie und Mythos des Marxismus kulminieren in der zum politischen Handeln fortgeführten Selbstermächtigung und in der Beschaffung einer historischen Selbstlegitimation. Das Handeln im historischen Auftrag bedarf eines Trägers; es tritt in Aktion als historisches Subjekt Arbeiterklasse und in der ihren Sinn erfüllenden Realinkarnation, der kommunistischen Partei.

130 vgl. Baumann, Z., *Moderne und Ambivalenz*, Frankf./M. 1995, S. 320 ff

131 Blumenberg, H., *Höhlenausgänge*, Frankf./M. 1989, S. 578

132 Blumenberg, H., a.a.O., S. 581

133 Blumenberg, H., a.a.O., S. 579

Transzendente Bestimmung und empirischer Gehalt des historischen Subjekts fließen in den visuellen Repräsentationen der Kunst zusammen. Sie schafft das visuelle Äquivalent: die heroische Gestalt des Arbeiters symbolisiert mit seinen Attributen Gewissheit, Handlungssicherheit und Zukunftsoptimismus die Grundzüge des kommunistischen Mythos. In diesem Symbol verdichtet sich die Selbst-Legitimation des Kommunismus, es ist die Figur der Souveränität der kommunistischen Herrschaft. Alter ego dieser Gestalt ist der Kader; er ist zuzusagen die operationalisierte Variante des Arbeiters, der stellvertretend für ihn und mit den ihm zugeschriebenen Attributen als historischer Akteur die politische Bühne betritt.

Faszination und Macht des Mediums Film hängen aufs engste zusammen mit der Suggestion und dem in situ realisierten Versprechen, Herstellung von Totalität leisten zu können durch seine immanente Kraft, Disparates, weit Auseinanderliegendes, Widersprüchliches, „Fremdes und Vertrautes am Ende als Einheit zu begreifen oder zumindest als einheitlich begriffen vorzugeben“.¹³⁴ An den Prozess der Mythisierung kann daher das Medium Film anschließen; in seiner technisch induzierten Remythisierungsleistung wird auch die ikonische Leere, die Undarstellbarkeit eines Kollektivsubjekts aufgehoben. Das mythische Potential entäußert sich mit Konsequenz in einer monumentalen und stählernen Gestalt: dem Arbeiter als Heros.

Der Held ist „der zentrale Akteur totalitärer Mythen. Als deren dynamischste Komponente (...) scheint er für Kulturen dieses Typs unverzichtbar zu sein. Er tritt als Erbauer des neuen Lebens und Überwinder von Hindernissen und Feinden jeglicher Art in Erscheinung“.¹³⁵ Das für die „Stalinära typische Heldenpantheon“¹³⁶ kennt vier Heldentypen:

„An der Spitze rangiert in Übereinstimmung mit der Ideologie der sozialistische Arbeitsheld. Er steht ... in der Tradition des Kulturhelden, welcher den Menschen kulturelle Gegenstände verschafft und sie handwerkliche, künstlerische, technische u.a. Fähigkeiten lehrt. Als Vorbild fungiert die Prometheusgestalt. Zwei weitere Heldentypen, „für die es in Mythologie und Geschichte ein überreiches Arsenal an Vorbildern gibt, (sind) der Kriegs und

134 Blumenberg, Hans, Irdische und himmlische Bücher, in: Akzente. Zeitschrift für Literatur, 26. Jg. 1979, S. 618-631, hier S. 620

135 Günther, H., Der Held in der totalitären Kultur, in: Agitation zum Glück – Sowjetische Kunst der Stalinzeit, Bremen 1994, S. 70-75, hier S. 70

136 Günther, H., a.a.O., S. 72

der politische Führer-Held“.¹³⁷ Diese Figuren haben ein extremes „Polarisierungspotential“: „Mit Hilfe dieses Heldentyps lassen sich politische und militärische Auseinandersetzungen mühelos zum Kampf des lichten Heros mit dem Ungeheuer der Finsternis überhöhen.“¹³⁸ Der vierte Typ ist schließlich der „Typ des ideologischen Opferhelden, der häufig nach dem Muster der Heiligen- und Märtyrerlegende modelliert ist und sich durch Selbstverleugnung und Selbstaufopferung auszeichnet“.¹³⁹

Heroisches Selbstbild

Heroismus steht im Zentrum des kommunistischen Selbstbildes; er ist nicht eine von außen herangetragene Kategorie, er ist vielmehr die Selbstbeschreibungskategorie schlechthin: von Marx bis Müller (Heiner) ist das kommunistische Emanzipationsprogramm als heroische Selbstbefreiung konzipiert. Der Rekurs auf den Heroismus im Theorie- und Kunstprogramm des Kommunismus indiziert dessen mythische Qualität und bringt zudem eine in der Denktradition der Moderne angelegte Selbstermächtigungsstrategie zum Ausdruck.

Der Rekurs auf Heroismus in der Kunst ist daher auf der einen Seite zu verstehen als ästhetisches Äquivalent für den suggestiven Anspruch remythologischer Ideologien vom Typus des Marxismus-Leninismus, eine Erklärung für das Ganze der Welt aus einem Prinzip leisten zu können.

Der Rekurs auf den Heroismus hat aber noch einen zweiten Aspekt: In den begegnenden Metaphern für die heroische Gestalt des Arbeiters („Erbauer der Zukunft“, „Bahnbrecher des Neuen“ etc.) bzw. ihrem Komplement – der Figur des Kaders („Führer seiner Klasse“ etc.) – und in der symbolischen Aufladung der entsprechenden Filme, verdient eine Dimension besondere Aufmerksamkeit: es ist die Dimension der affektiven Potenzen, die sich sowohl artikulieren als auch verstärken in den visuellen Artefakten des Mediums. Gerade aber darin, einen Kosmos hermetischer Sinnhaftigkeit projektiv vorzustellen, tritt die Bedeutsamkeit der Bilder vom heroischen Arbeiter bzw. Kader für die Binnenstruktur der kommunistischen „Glaubensgemeinschaften“ (K.-G. Riegel) hervor.

137 ebd.

138 Günther, H., a.a.O., S. 74

139 ebd.

Der Entwurf solcher filmischen „Übermenschen“ ist als Artikulation des Selbstbildes anzusehen, mit dem die Unerhörtheit und Größe der Aufgabe, den Kommunismus aufzubauen, ins Bild gesetzt wird. Der sozialistische Prometheus: das sind die surrealistischen Figuren des heroischen Arbeiters und des heroischen Kaders. Ihrer Größe entspricht die Größe ihrer Ziele: als Inbegriff des Kommunismus, den sie erschaffen wollen, antizipieren sie den „Neuen Menschen“ und die „Neue Gesellschaft“. Das mit diesem Theorieprogramm und diesen Figuren beginnende neue Zeitalter lässt sich mit einem Wort von Marx so charakterisieren: „Titanenartig sind aber diese Zeiten.“¹⁴⁰ Eine der Leistungen des Kulturtransfers aus der stalinistischen Sowjetunion ist die Implementierung dieses Selbstbildes, in dem die überragende Rolle von „Demiurgen und Kulturheroen, die Ursprungstifter also von Welt- und Menschengeschichte“¹⁴¹ artikuliert wird.

VII. Der sozialistische Held: Gestalt des kommunistischen Mythos und Symbol der totalitären Transformation der alten Gesellschaft

Nach der Machtergreifung in der Revolution *erschafft* sich die politische Elite, die kommunistische Partei, im lang anhaltenden Prozess der vollständigen Umwälzung der gesellschaftlichen Verhältnisse, in der sozialistischen Kulturrevolution, eine neue soziale Elite; dabei ist vor allem die Jugend von Bedeutung, aber auch die Aktivistenbewegung ist dafür zentral. Die Helden der Arbeit, die „Erbauer der Zukunft“, die „Bahnbrecher des Neuen“ (A. Thorndike) bilden den Kern der neuen sozialen Elite, *es ist die heroisch-proletarische Elite mit Stahlphysiognomie*. Diese Figuren sollen das *soziale Äquivalent* der *politischen* Elite der Parteikader bilden.

Dies ist sowohl ein symbolisch-medialer Prozess als auch ein empirisch-realer Prozess.

In beiden Prozessen artikulieren sich Selbstverständnis und Selbstdeutung des Kommunismus als promethische Kraft: er ist die politisch-soziale Bewegung, die Neues schafft, den Neuen Menschen und die Neue Gesellschaft. In diesem Anspruch ist der Kerngedanke des totalitären Mythos enthalten; sein politisches Komplement ist die Formierung der Gesellschaft nach dieser Idee. „Das politische, soziale und kulturelle Ziel der Schöpfung eines ‚neuen

140 Marx, K., Aus den Vorarbeiten zur Dissertation, zit. nach Blumenberg, H., Arbeit am Mythos, a.a.O., S. 637

141 Blumenberg, H., Arbeit am Mythos, a.a.O., S. 144

Menschen‘ war unter den Bedingungen der bolschewistischen Machtergreifung aber nicht mehr bloße Lyrik oder abstrakter Utopismus, sondern wurde zu einem Stück beklemmender Alltagspraxis, mehr noch: zu einem übergeordneten, höchsten Ziel der staatlichen Politik. Gerade im Projekt des ‚Neuen Menschen‘ enthüllt sich der totalitäre Charakter des ganzen Unternehmens.“¹⁴²

Der hier vertretenen These zufolge ist der Heroismus in der künstlerischen Darstellung der Arbeiterfiguren nicht primär unter dem Aspekt einer instrumentellen Funktion zu verstehen. Das gilt auch für die Referenzfiguren der Kunst aus der sozialen Realität, die „Helden der Arbeit“, die „Aktivisten“, die Stachanow-Bewegung, die Hennecke-Bewegung etc.

Das Modell hat Lenin entwickelt, es ist von Stalin aufgenommen worden, Ulbricht hat es ebenfalls vorgetragen. Das Modell Heroismus umfasst dabei immer zwei Aspekte: der erste ist die Betonung der „Arbeitsproduktivität“. Alle genannten Parteiführer begründen *offen* die Notwendigkeit einer Erhöhung der Arbeitsproduktivität; dieses Ziel zu erreichen wird als Schlüssel des Erfolgs der sozialistischen Revolution und des sozialistischen Aufbaus bezeichnet. Zugleich wird in den neuen Produktionsverhältnissen, in denen die Arbeiter zum ersten Mal in der Geschichte nicht für einen Ausbeuter, sondern für sich arbeiten, die Bedingung der Möglichkeit zur garantierten Erreichung des Ziels ständig steigender Arbeitsproduktivität gesehen.¹⁴³

Der zweite Aspekt ist der „Vorschein“ (Bloch) eines Kommenden: das Erscheinen des Neuen Menschen. In den Aktivitäten der kommunistischen Subbotniks (Lenin), der „Stachanow-Leute“ (Stalin), der „Aktivisten“ der Hennecke-Bewegung (Ulbricht) ist nicht nur ein materieller Beitrag zur Steigerung der Produktion enthalten. In ihnen tritt eine symbolische Dimension hervor: die Geburtsstunde des Neuen Menschen. In der als Lebensrevolution gekennzeichneten Überwindung des Alten, der alten schlechten Gewohnheiten, der Faulheit und Undiszipliniertheit, im Prozess der Überwindung der

142 Koenen, Gerd, Was war der Kommunismus, Berlin 1998, S. 127

143 In der Arbeit von Anne Hartmann und Wolfram Eggeling, Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945-1953, Berlin 1998 wird die Problematik der „Übernahme des sowjetischen Wirtschaftsmodells“ überzeugend dargestellt (vgl. S. 111-128), ebenso die Entstehung der „Aktivistenbewegung“ und ihr sowjetisches Vorbild der „Stachanow-Bewegung“ (vgl. S. 114 ff.). vgl. zum Urbild der Aktivistenbewegung: Robert Maier, Die Stachanow-Bewegung 1935-1938, Stuttgart 1990, vor allem S. 177 ff. Zur Stachanow-Bewegung vgl. auch: Stalin, Josef, Rede auf der ersten Unionsberatung der Stachanow – Leute, in: derselbe, Fragen des Leninismus, Berlin (Ost) 1951, S. 597-612

Muttermale der alten Gesellschaft bildet sich in nuce der Neue Mensch heraus.

Es wäre völlig irreführend, diesen zweiten Aspekt als ideologische Beigabe, epitheton ornans der nackten ökonomischen Notwendigkeit aufzufassen. Die Metapher vom Erbauer der Zukunft, eine Figur, die in diesen „Helden“ prägnante Gestalt gewonnen hat, ist keineswegs bloß politische Rhetorik, in ihr artikuliert sich vielmehr der Kern des kommunistischen Selbstverständnisses, sie stellt die Quintessenz des Mythos von der Geschichtsmächtigkeit des Proletariats dar, sie gibt die Selbstlegitimierung der Partei zum politischen Handeln im Sinn der von ihr erkannten Gesetze der geschichtlichen und gesellschaftlichen Entwicklung wieder.

Von außerordentlicher Bedeutung ist dabei die Beachtung des grundsätzlichen Sachverhalts: Das Selbstverhältnis der Partei ist „ein nicht-zynisches“ (Richert); die Parteiführer und auch die Parteimitglieder *glauben* an die Richtigkeit dessen, was sie tun, sie handeln in der Gewissheit, das historisch Gebotene und Richtige zu vollbringen, sie haben ihr Leben in den Dienst der Sache gestellt, von der sie die Emanzipation aller Unterdrückten, Erniedrigten und Beleidigten, kurz: der menschlichen Gattung erwarten. Der totalitäre Mythos hat sie in den Stand eines „Vollbesitzes der Wahrheit“ versetzt, die damit assoziierte „Moral der Auserwählten“ (Blumenberg) begründet die Lizenz, auf dem Weg zum Ziel der klassenlosen Gesellschaft auch über Leichen gehen zu dürfen. Auch dies gehört zur Rede und zu den Bildern vom Neuen Menschen: der gewaltsame Versuch, ihn in der sozialen Realität *herzubringen*.

Beide Aspekte sind gleichrangig, sind sozusagen „dialektisch“ aufeinander bezogen. In der politischen Revolution sind die Bedingungen der sozialen Revolution enthalten. Indem das Proletariat die politische Macht errungen hat, hat es den Prozess einer ungeheuren Umwälzung sowohl der Produktion als auch der Menschen eingeleitet; nur indem es diesen siegreich durchführt, kann es jene sichern. Nur indem es fähig ist, die neue Produktion zu steigern, ist es fähig zur Selbstbefreiung; indem das Proletariat seine Emanzipation realisiert, erschafft es sich neu in der Gestalt des Neuen Menschen. Gezeigt werden kann dieser Aufladungsprozess der sozialen Revolution mit symbolischer Bedeutung an einem Phänomen, das auch in der DDR einen prominenten Platz hatte: den kommunistischen Subbotniks. Lenin widmet der Ent-

stehung dieses Phänomens in einer im Juli 1919 in Moskau erschienen Broschüre sofort seine theoretische Aufmerksamkeit.¹⁴⁴

Kontext ist der Bürgerkrieg in Russland nach der Oktoberrevolution. Lenin tritt in der Pose des Zeitungslesers auf: er setzt sich in die Position des Beobachters, der sich aus der „Presse“ über Neuigkeiten aus dem Land unterrichtet; er erfährt dabei einmal etwas von der Front und dann etwas von der Heimatfront. Lenin erwähnt zunächst, dass die „Presse berichtet von vielen Beispielen für den Heldenmut der Rotarmisten“; dabei vollbringen die „Arbeiter und Bauern, die die Errungenschaften der sozialistischen Revolution verteidigen“ den Berichten zufolge „nicht selten Wunder an Tapferkeit und Ausdauer“.¹⁴⁵

Dann wendet er sich der Heimatfront zu: „Nicht weniger Beachtung verdient der Heldenmut der Arbeiter im Hinterland. Von geradezu gigantischer Bedeutung ist es in dieser Hinsicht, daß die Arbeiter aus eigener Initiative kommunistische Subbotniks veranstalten. Offenbar ist das lediglich erst ein Anfang, aber es ist ein Anfang von ungewöhnlich großer Tragweite. Es ist das der Anfang einer Umwälzung, die schwieriger, wesentlicher, radikaler, entscheidender ist als der Sturz der Bourgeoisie, denn das ist ein Sieg über die eigene Trägheit, über die eigene Undiszipliniertheit, über den kleinbürgerlichen Egoismus, über die Gewohnheiten, die der fluchbeladene Kapitalismus dem Arbeiter und Bauern als Erbe hinterlassen hat. Erst wenn *dieser* Sieg verankert sein wird, dann und nur dann wird eine Rückkehr zum Kapitalismus unmöglich, wird der Kommunismus wirklich unbesiegbar werden.“¹⁴⁶

Beachtung verdient zweierlei: erstens: Lenin stellt hier den Kern seiner Revolutionstheorie vor; er äußert eine These über die Bedingungen für den dauerhaften Sieg der Revolution. Dieser ist nicht mit der politischen Machtergreifung durch den „Sturz der Bourgeoisie“ gegeben. Der Sieg der Revolution wird vielmehr als ein langer und schwieriger Prozess vorgestellt, als eine „Umwälzung“ von ungeheurer Dimension und Radikalität. Dieser Prozess umfasst den „Sieg“ über ein „Erbe“, das der „fluchbeladene Kapitalis-

144 Lenin, W. I., Die große Initiative (Über das Heldentum der Arbeiter im Hinterland aus Anlaß der „kommunistischen Subbotniks“), in: W. I. Lenin: Über den Parteaufbau. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden, Berlin 1959, S. 559-583 (geschrieben 28.6.1919)

145 Lenin, a.a.O., S. 559

146 ebd.

mus“ den „Arbeitern und Bauern“ hinterlassen hat. Was beinhaltet dieses Erbe? Das, was Lenin oft und mit warnendem Akzent betont hat: die Existenz von Menschen mit bestimmten, tief verwurzelten Eigenschaften, mit tiefsitzenden, lebensweltlich fundierten Strukturen personaler Identität. Dies ist etwas, was aus Lenins Perspektive nur negativ, als retardierender Faktor gefasst werden kann: als „Gewohnheit“, „Trägheit“ und „Egoismus“; dies alles sind vom „Kapitalismus“ determinierte Bewusstseinsformen, die sich fest an das „Alte“ klammern und sich dem „Neuen“ entgegenstellen und daher, solange es sie gibt, den Sieg der Revolution immer wieder gefährden.

Wie ist der Sieg über dieses „Erbe“ zu erringen? Über seine Liquidierung. Über die Zerstörung all jener hindernden Bindungen an die alte Gesellschaft, an denen die Menschen noch hängen. Der Sieg der Revolution wird erst nach Eliminierung dieses Erbes gesichert und irreversibel sein, der Tod des alten Subjekts ist Voraussetzung für den Endsieg der Revolution.¹⁴⁷

Beachtung verdient zweitens der Anlass dieser Darlegung: es ist die Meldung über „kommunistische Subbotniks“, die „die Arbeiter aus eigener Initiative veranstalten“; diese Initiative ist, wie der zeitungslisende Lenin sofort erkennt, von „gigantischer Bedeutung“, er weiß allerdings noch mehr: „Offenbar ist das lediglich erst ein Anfang“. Eine Diskussion der Frage, was vom behaupteten Charakter dieser „Initiative“, eine „von unten“ zu sein, zu halten ist, erübrigt sich an dieser Stelle. Es ist wie immer: die Bewegung ist doppelt motiviert: auf der einen Seite steht eine Initiative „von oben“, ein Aufruf der Partei, ein „Brief des ZK der KPR über Arbeit *auf revolutionäre Art* (Herv. i.O.- F.) hat den kommunistischen Organisationen und den Kommunisten einen starken Anstoß gegeben“;¹⁴⁸ auf der anderen Seite ergibt es sich zwanglos, „daß an der Arbeit auch einfache aufrichtige Anhänger der Sowjetmacht teilgenommen haben und man erwarten kann, daß an den kommenden Sonnabenden noch mehr von ihnen hinzuströmen“.¹⁴⁹

Die dieser Subbotnikinitiative zugrundeliegende Korrespondenzthese bildet das auch in der DDR bis zum Ende gültige Modell: es gibt eine Entspre-

147 Zur Verdeutlichung: dies ist keineswegs nur Lenins anachronistische Position, diese Position wird auch 1963/64 im „Geteilten Himmel“ noch vertreten; vgl. dazu Vf.: Entscheidung für die Heimat des Neuen. Am Beispiel des Films „Der geteilte Himmel“, in: Heimat in DDR-Medien, Arbeitsheft 8, Bonn 1998, S. 26-37 (digitale Fassung unter <http://www/uni-oldenburg.de/defa>)

148 Lenin, a.a.O., S. 560

149 ebd.

chung des Willens, die eine Seite will immer schon, was jeweils die andere aus höherer Einsicht „vorschlägt“.¹⁵⁰

Lenin sieht die Geburt dieser „Initiative“ klassisch, streng marxistisch, als „Ausdruck einer vor unseren Augen sich vollziehenden Bewegung“ und hebt diese sofort auf das erforderliche begriffliche Niveau, indem er sie in den Kontext der sozialistischen Revolution stellt, die er als Prozess einer radikalen Umwälzung aller bestehenden Verhältnisse bestimmt: hier erhält der „Heldenmut der Arbeiter“ seinen Platz. Lenin stellt den Heroismus der Arbeiter also in einen überaus gewichtigen Kontext, den der sozialistischen Revolution, die eben nicht nur als politische bestimmt ist, sondern auch als soziale Revolution, die als umfassende „Umwälzung“ auch eine Revolutionierung des Lebens beinhaltet. Und es ist diese „Umwälzung“, die den Sieg des Kommunismus erst dauerhaft sichern wird; und der Heroismus ist ein außerordentlich wichtiges Element dieser als „Lebensrevolution“¹⁵¹ gekennzeichneten „Umwälzung“, als deren finales Produkt der „Neue Mensch“ figuriert.

Dieser ersten und prinzipiellen Einordnung des neuen Phänomens aus dem sozialen Leben, des „kommunistischen Subbotniks“, lässt Lenin als guter Agitator eine ausführliche Kommentierung folgen. Der Grund: „hier beobachten wir zweifellos eine der wichtigsten Seiten des kommunistischen Aufbaus, der unsere Presse nicht genügend Aufmerksamkeit schenkt (...)

Es ist natürlich und unvermeidlich, daß uns in der ersten Zeit nach der proletarischen Revolution am meisten die Haupt- und Grundaufgabe beschäftigt – die Überwindung des Widerstands der Bourgeoisie ...“¹⁵² Aber, so betont Lenin, „neben diese Aufgabe tritt ebenso unvermeidlich – und zwar je weiter, desto mehr – die wesentlichere Aufgabe des positiven kommunistischen Aufbaus, der Schaffung neuer ökonomischer Beziehungen, der Errichtung einer neuen Gesellschaft.“¹⁵³ Das „Proletariat“ steht grundsätzlich vor einer doppelten „Aufgabe“: es muss erstens „die ganze Masse der Werktätigen und Ausgebeuteten mitreißen durch seinen grenzenlosen Heroismus im

150 Zur Bedeutung dieses Modells kann auch wieder auf den „Geteilten Himmel“ verwiesen werden, in dem der Initiative von oben, des Betriebsleiters, eine von unten, von Meister Metemagel, entspricht. Vgl. Vf.; Entscheidung für die Heimat des Neuen, a.a.O., S. 31

151 vgl. dazu Richard Herzinger, Masken der Lebensrevolution. Vitalistische Zivilisations- und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers, München 1992

152 Lenin, a.a.O., S. 567

153 Lenin, a.a.O., S. 568

revolutionären Kampf gegen das Kapital“;¹⁵⁴ es muss zweitens „die ganze Masse der Werktätigen und Ausgebeuteten sowie alle kleinbürgerlichen Schichten auf den Weg eines neuen wirtschaftlichen Aufschwungs führen, auf den Weg der Schaffung einer neuen gesellschaftlichen Bindung, einer neuen Arbeitsdisziplin, einer neuen Arbeitsorganisation...“¹⁵⁵ Und dabei ist die zweite Aufgabe „schwieriger als die erste, denn sie kann keinesfalls durch den Heroismus eines einzelnen Ansturms gelöst werden, sondern erfordert den andauerndsten, hartnäckigsten, schwierigsten Heroismus der *alltäglichen* (Sperrung i.O.-F.) Massenarbeit. Diese Aufgabe ist aber auch wesentlicher als die erste, denn in letzter Instanz kann die tiefste Kraftquelle für die Siege über die Bourgeoisie und die einzige Gewähr für die Dauerhaftigkeit und Unumstößlichkeit dieser Siege nur eine neue, eine höhere gesellschaftliche Produktionsweise sein ...“¹⁵⁶

Im Sinn dieser zweiten Aufgabe ist der „kommunistische Subbotnik“ eine „der Keimzellen der neuen, der sozialistischen Gesellschaft, die allen Völkern der Erde die Befreiung vom Joch des Kapitals und von Kriegen bringt“.¹⁵⁷

Dass der eingeschlagene Weg der richtige ist, ergibt sich aus der spezifischen Differenz: „Gegenüber der kapitalistischen Arbeitsproduktivität bedeutet der Kommunismus eine höhere Arbeitsproduktivität freiwillig, bewußt vereint schaffender Menschen, die sich der fortgeschrittenen Technik bedienen. Die kommunistischen Subbotniks sind außerordentlich wertvoll als *faktischer* Beginn des *Kommunismus* (Sperrungen i.O.-F.) ...“¹⁵⁸

Die Revolution ist also bei Lenin konnotiert mit Heroismus: die *politische* Revolution, die die Widersprüche der alten Gesellschaft „dank der heroischen Initiative einzelner Gruppen“¹⁵⁹ löst, ist gekennzeichnet durch den „Heroismus des Ansturms“; die als radikale „Umwälzung“ der Gesellschaft konzipierte *soziale* Revolution ist gekennzeichnet durch den „Heroismus der alltäglichen Massenarbeit“. Am Paradigma des kommunistischen Subbotniks kann er vorgeführt werden.

154 Lenin, a.a.O., S. 571

155 Lenin, a.a.O., S. 572

156 ebd.

157 Lenin, a.a.O., S. 573

158 Lenin, a.a.O., S. 576

159 Lenin, a.a.O., S. 575

Eines ist bei Lenins Darlegungen deutlich geworden: Selbstverständlich ist die instrumentelle Funktion auch in diesem Fall zu berücksichtigen; der materielle Ertrag der Subbotniks ist gerade in der konkreten Entstehungssituation nicht unwichtig, ganz im Gegenteil.¹⁶⁰ Entscheidend ist aber etwas anderes: die Perspektive auf den Neuen Menschen, der sich in Initiativen dieser Art konstituiert. Der Heroismus der „Arbeiter und Bauern“, die im Kampf mit dem Feind an der Front stehen, hat ein Komplement in der heroischen Selbsterschaffung des Neuen Menschen im Kampf um eine höhere Arbeitsorganisation und höhere Arbeitsproduktivität, später dann neue Produktionsrekorde etc. – dies ist der Kern des „Heldentums der Arbeiter“. Und daher – wegen dieser symbolischen Antizipation des Neuen im Meer des Alten und nicht wegen seines materiellen Ertrags – ist der „kommunistische Subbotnik“ die „Keimzelle“ der neuen Gesellschaft, in nuce der Beginn des Kommunismus, der auf der Grundlage „freiwillig, bewußt vereint schaffender Menschen“ entsteht.

Zusammenfassung

Gegenstand der Untersuchung sind die visuellen Selbstrepräsentationen des Parteikommunismus; sie werden in den geistesgeschichtlichen Kontext gestellt, dem sie entstammen: dem des Mythos' und des Heroismus'.

Aus der Sicht einer Hermeneutik des Heroismus hat sich der Parteikommunismus in den heroischen Figuren von Arbeiter, Aktivist und Kader adäquate Nachbildungen seines Theorieprogramms geschaffen. Diese Theorie selber hat entschieden mythischen Charakter; zu differenzieren ist dabei zwischen dem „Grundmythos“ (Blumenberg) von der Arbeiterklasse als der Idealgestalt der heroischen Selbstbefreiung des Proletariats und der gesamten Menschheit im originären Marxismus und den „Weltanschauungsmythen“ (Blumenberg) des totalitären Marxismus-Leninismus. Darin wird der Grundmythos fusioniert mit spezifischen Elementen des totalitären Mythos, nämlich dem Heroismus, dem Realismus, der Monumentalität, der Volkstümlichkeit und dem Klassizismus. Seine unterschiedlichen Ausprägungen heroischer Figuren können als Antizipation des „Neuen Menschen“ gelten.

Dieser Entwurf „sozialistischer Übermenschen“ (H. Günther) zeigt dabei einen Doppelcharakter: er ist Element des Versuchs der Etablierung einer

¹⁶⁰ vgl. aber zum ökonomisch kontraproduktiven Ertrag der diversen „Bewegungen“ Hartmann / Eggeling, a.a.O., S. 114 ff

symbolischen Ordnung sui generis, und er ist zugleich Element des Versuchs der totalitären Transformation der „alten“ Gesellschaft in die homogenisierte „Neue Gesellschaft“ des Kommunismus.

Das heroische Selbstbild repräsentiert zudem die Selbst-Legitimation des totalitären Kommunismus; es ist die Figur der Souveränität der kommunistischen Herrschaft. Und es ist die Figur einer konstitutiven Selbsttäuschung; die von Lenin bis Honecker gültige Selbstausslegung von der „titanischen Leistung des Aufbaus“ entspringt der Gefangenschaft in den heroischen Bildern; der totalitäre Mythos nimmt seine Adepten nicht nur „ganz in seine Bilder hinein“ (Safranski), er lässt sie auch nicht mehr heraus.

Vor allem aber scheinen in diesem mythisierten Selbstbild Figuren der Ganzheit auf: Entwürfe von Figuren, die auf den Grundzug der Moderne, die Fragmentierung der Welt, der menschlichen Existenz und Erfahrung in ihr, die Antwort einer neuen Einheit von Welt, Mensch und Geschichte geben; es ist die Antwort des totalitären Mythos', die von diesen heroischen Figuren abgebildet wird.

Leif Eirik Schwichtenberg

Geopferte Genossen: Von der russischen Avantgardekunst zum Sozialistischen Realismus. Anmerkungen zu Boris Groys

1. Einleitung

Für die Untersuchung der Eigenarten stalinistischer und post-stalinistischer Kunst sind die Vorläufer der real-sozialistischen Staatskunst von besonderem Interesse. Bevor in der Sowjetunion ab 1932 der Sozialistische Realismus als alleingültige und -zulässige Kunst staatlich durchgesetzt wurde, entwickelte sich im revolutionären Russland eine differenzierte linke Künstlerszene, deren bedeutendster Teil die Russische Avantgarde war; der Flügel der Avantgarde zumindest, der nach 1917 nicht ins Exil ging, sondern sich den Bolschewiki oder wenigstens der Revolution anschloss. Interessant ist das Verhältnis dieser Avantgardisten zur sozialistischen Revolution und zu den Institutionen der neuen Macht in Russland; außerdem die Einflüsse, die diese künstlerische Linie nach ihrem Verbot in der Sowjetunion hinterlassen hat

Grundlage dieses Textes ist der Essay von Boris Groys „Gesamtkunstwerk Stalin – Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion“¹, sowie die betreffende Kritik von Hans Günther „Sündenbock Avantgarde“². Der Begriff des Gesamtkunstwerks stammt von Richard Wagner. Er bezeichnet Konzepte, die darauf abzielen, die unterschiedlichen Künste durch einen überragenden Mythos zu beflügeln, um sie so zu gesteigerter Wirkung zu vereinen.³ Hans Günther deutet solche Gesamtkunstwerke als Resultat der schwachen und

1 Groys, B.: Gesamtkunstwerk Stalin – Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München 1988/1996

2 Günther, H.: Sündenbock Avantgarde?, in: Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 44. Jahrgang 1990 Heft 5, S. 414-418

3 Günther, H.: Vorwort, in: Günther, H. (Hg.): Gesamtkunstwerk zwischen Synästhesie und Mythos, Bielefeld 1994, S. 7-10, hier: S. 7

isolierten Position der Kunst in der modernen Gesellschaft. So ziele das Gesamtkunstwerk darauf ab, dem Künstler durch begeisternde Mythen zu erhöhter gesellschaftlicher Aufmerksamkeit zu verhelfen. Außerdem werde versucht, der „Zersplitterung des Kunstwesens der Gegenwart“⁴ durch synästhetische Experimente zu begegnen. Durch Experimente also, in denen das Kunsterlebnis von sämtlichen Sinnen der Menschen im Publikum wahrgenommen wird. Schließlich gelte die Sorge des Gesamtkünstlers nicht allein der Kunst, sondern auch der Gesellschaft, die die Kunst so sehr ignoriere.⁵ Der künstlerischen Veränderung der Gesellschaft fühle sich dieser verbunden. Um der Beziehung von Russischer Avantgarde, der Sowjetunion und ihrer Staatskunst gerecht zu werden, genügt es nicht, sich auf ein einzelnes und zudem streitbares Essay zu konzentrieren. Dieser Text ist folglich darauf beschränkt, Boris Groys’ Thesen zur Kunst in der frühen Sowjetunion darzustellen und einen Einblick in die Problematik der politischen Kunst dieser Zeit zu vermitteln.

2. Groys’ Geschichtsbild und Methode

Boris Groys entwirft in seinem Essay ein Bild der sowjet-russischen kulturellen Geschichte und interpretiert die Entwicklung der Russischen Avantgarde und die Entstehung des Sozialistischen Realismus.

Nach diesem Bild eroberten 1917 in Russland die Bolschewiki die Macht, um das Land nach einem Gesamtplan umzugestalten. Die revolutionäre Ideologie, mit der die Tradition Russlands abgeschnitten werden sollte, sei nicht russischen Ursprungs, sondern sei aus dem Westen importiert worden. Groys sieht hier den Einfluß einer für das russische Volk typischen Bereitschaft, westliche Konzepte zur Entwicklung des Landes zu übernehmen, koste es auch die eigene Tradition. Die Politik der Modernisierung unter Peter dem Großen stünde ebenfalls in dieser Tradition. Die neue kommunistische Ideologie sei Werkzeug und Anleitung gewesen für einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit des Landes, der den planmäßigen Aufbau einer vermeintlich schönen neuen Gegenwart notwendig begleitet habe.⁶

Die Herrschaft Joseph Stalins ist nach Groys der schreckliche Höhepunkt dieses Projektes der grundlegenden Umgestaltung, Stalins Tod der Anfang

4 Ebd. S. 7

5 Ebd. S. 7

6 Groys, B. 1988/1996, S. 8

vom langen Ende des sowjetischen Gesamtkunstwerkes. Für Groys ist der Aufstieg Stalins keine Zäsur in der Geschichte der Sowjetunion. Er ist der Auffassung, dass in Russland im Unterschied zum Westen keine Konterrevolution der Revolution gefolgt sei.⁷ Das Entstehen und die Konsolidierung einer „herrschenden bürokratischen Schicht“⁸ oder die Entwicklung der sowjetischen Politik sind wesentliche Aspekte für die Beurteilung des Stalinismus, auf die Groys nicht eingeht. Er verzichtet reflektiert auf die historisch-chronologische Untersuchung der politischen Ereignisse jener Zeit und begründet dies so: „... kulturelle Phänomene verlieren bei dieser Betrachtungsweise manchmal ihre innere logische Verknüpfung (...)“⁹

Groys bezieht sich auf die sogenannte Archäologie in der Philosophie Michel Foucaults, wenn er beansprucht, die künstlerischen Paradigmenwechsel der Sowjetunion in erster Linie kulturell zu analysieren und darüber hinaus die Mechanismen dieser Wechsel – in einem kulturhistorischen Kontext – zu beschreiben.¹⁰

3. Die Russische Avantgarde

Die Avantgarde als Strömung umfasste Künstler unterschiedlicher Stilrichtungen. Diesen war gemeinsam, dass sie die Selbstständigkeit von Form und Farbe in der Malerei vertraten und den Anspruch hatten, eine avantgardistische, abstrakte Kunst zu entwickeln. Die Avantgarde entstand in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg in verschiedenen europäischen Ländern. Die Russische Avantgarde kann also als der regionale Ableger einer interregionalen Avantgarde-Bewegung betrachtet werden. Die russischen Künstler Sergej Schtschukin und Michail Morosow brachten aus Westeuropa Bilder Cézannes, Gauguins, der Fauves und der Kubisten, Bilder von Avantgarde-Künstlern also, nach Russland. Diese Werke inspirierten Künstler, darunter Wassily Kandinsky und Wladimir Tatlin zur eigenen Entwicklung der neuen Kunst. In der Folge reisten russische Künstler mit ihren Werken nach Frankreich und Deutschland.¹¹ Es entstand ein europäischer avantgardistischer Diskurs.

7 Ebd. S. 8

8 Leonhard, W.: Die Revolution entläßt ihre Kinder, Hamburg 2000, S. 119.

9 Groys, B. 1988/1996, S. 17

10 Ebd. S. 17

11 Ruhrberg, K., in: Walther, I. F. (Hg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2000, S. 7-399, hier S.162

Die Avantgarde stand für den Künstlertraum, durch die Schaffung einer schöneren und besseren Umwelt das Heranwachsen eines reineren und edleren Menschentyps zu fördern oder gar herbeizuzwingen.¹² Alexej Gan, Ideologe der radikalen Künstlervereinigung LEF (Linke Kunstfront) und Theoretiker des Konstruktivismus in der Sowjetunion forderte:

„Wir sollen die Wirklichkeit nicht reflektieren, darstellen oder interpretieren, sondern die skizzierten Ziele der neuen aktiven Arbeiterklasse, des Proletariats, praktisch umsetzen und ausdrücken (...). Der Meister der Farbe und des Lichts wie der Initiator von Massenaktionen – sie alle sollen zu Konstruktivisten werden für die gemeinsame Aufgabe der Organisation und Lenkung der viele Millionen Köpfe zählenden Massen.“¹³

El Lissitzky schrieb über die Bedeutung des „Schwarzen Quadrates“ von Kasimir Malewitsch:

„Für uns bedeutete SUPREMATISMUS nicht die Erkenntnis einer absoluten Form, die Teil eines bereits fertigen universalen Systems war. Im Gegenteil, zum ersten Mal offenbarte sich hier in aller Reinheit das klare Zeichen und ein Plan für eine bestimmte neue Welt, wie sie nie zuvor erfahren wurde – eine Welt, die aus unserem inneren Sein hervorgeht und die eben erst in den ersten Phasen ihrer Ausbildung ist. Deswegen wurde das Quadrat des Suprematismus zum Fanal.“¹⁴

Die Avantgarde war eine antiindividualistische Malerei mit dem utopischen Anspruch, eine neue universale Ordnung zu setzen.¹⁵ Ihre Vertreter entwickelten eine zweckdienliche, normative Kunst.¹⁶ Dieser maßgebend gestalterische Aspekt ist zentral für Groys' Verständnis der Russischen Avantgarde und ihres Verhältnisses zur Sowjetmacht.

Wichtige Vertreter der Russischen Avantgarde wie Kasimir Malewitsch, El Lissitzky oder Alexander Rodtschenko, schlossen sich 1917 der Oktober-

12 Ebd. S. 161

13 Groys, B. 1988/1996, S. 30.

14 Lissitzky, E. Zitiert in: Sharp, J. E.: Malewitsch, Benois und die kritische Rezeption der Ausstellung 0.10, in: Wolter, B.-M. (Hg.): Die Große Utopie – die russische Avantgarde 1915-1932, Frankfurt a. M. 1992, S. 32-45, hier S. 32

15 Ruhrberg, K., in: Walther, I. F. 2000, S. 161

16 Ebd. S. 161

revolution und den Bolschewiki an. Sie verstanden die Revolution und den politisch-sozialen Versuch, eine neue Gesellschaft zu schaffen, als den willkommenen Rahmen, das eigene avantgardistische Projekt in die Tat umzusetzen. Die Künstler beteiligten sich u. a. an Agitationsprojekten der Bolschewiki, entwarfen politische Wandzeitungen und gestalteten die Plakate für das von der Staatsführung besonders vorangetriebene Medium Kino.¹⁷

Die bedeutendsten Schulen der Russischen Avantgarde sind der von Malewitsch noch vor der Revolution begründete Suprematismus und der aus ihm um 1921 hervorgegangene Konstruktivismus, begründet von Tatlin. Der Suprematismus, zu dessen Symbol das Gemälde „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ (Malewitsch 1913) geworden ist, behauptet für die bildnerischen Mittel Form und Farbe eine Überordnung: Suprematie gegenüber dem bloßen Abbilden. Malewitsch:

„Es ist mir klar geworden, daß ein neues System der reinen Farbmalerei geschaffen werden sollte, konstruiert nach den Anforderungen der Farbe; und zweitens, daß die Farbe die malerische Mischung verlassen und ein unabhängiger Faktor werden sollte, indem sie in die Konstruktion als das Individuum eines kollektiven Systems und mit eigener Unabhängigkeit hineintritt.“¹⁸

Malewitsch spricht von der Suprematie der reinen Empfindung, seine Bilder drücken unendlichen Raum, die Feierlichkeit des Weltalls aus.¹⁹ So unterscheidet sich der Suprematismus vom zeitgenössischen Stijl, einer Avantgarde-Schule aus den Niederlanden. Formen und Farben der Stijl-Bilder von Mondrian, die an den Suprematismus erinnern, drücken nicht Unendlichkeit und freie Bewegung aus, sondern Statik, Fläche und Begrenztheit.

1921 schlossen sich 20 Künstler und Intellektuelle zum Institut für künstlerische Kultur INChUK zusammen und entwickelten aus dem mytisch-pathetischen Suprematismus den futurologisch-technoiden Konstruktivismus.²⁰ Naum Gabo behauptete über diese neue Schule: „... das konstruktivistische Prinzip führt die bildenden Künste in den Bereich der Architektur ...“²¹ Er beschrieb die konstruktivistischen Künstler folgendermaßen:

17 Schneckenburger, M., in: Walther, I. F. 2000, S. 407-575, hier S. 449

18 Ruhrberg, K., in: Walther, I. F. 2000, S. 161

19 Ebd. S. 162/163

20 Ebd. S. 161

21 Schneckenburger, M., in: Walther, I. F. 2000, S. 452

„Das Senkblei in unserer Hand, die Augen präzise wie ein Lineal, mit einem Geist so straff wie ein Kompaß, konstruieren wir unsere Werke wie das Universum die seinen, wie der Ingenieur seine Brücke, wie der Mathematiker seine Formel der Umlaufbahn konstruiert.“²²

Die Technik, die im Konstruktivismus eine Synthese mit der Kunst einging, erschien den INChUK-Künstlern als Hoffnung des Proletariats, als dessen sich entwickelnden Staat zahlreiche linke Avantgardisten die neue Sowjetmacht zunächst ansahen.²³

Aber nicht alle Avantgarde-Künstler sind in ihrer russischen Heimat geblieben oder haben mit den Bolschewiki zusammengearbeitet. Wassily Kandinsky, Marc Chagall und andere sind nach der Revolution ins Exil gegangen.²⁴ Antoine Pevsner und Naum Gabo verließen Anfang der 20er Jahre Russland, sie entgingen so der von ihnen als unerträglich empfundenen politischen Bevormundung aus Moskau.²⁵ Die linken Künstler in Russland gründeten verschiedene Vereinigungen und Schulen²⁶, die sich über die Diskursebene hinaus bekämpften. Die Feindseligkeiten wurden so weit getrieben, dass konkurrierende Kunstschaftende sich mittels der politischen Denunziation gegenseitig ausschalteten.²⁷

Die Vorstellung, die Revolution oder der Machtapparat ließen sich wie ein Werkzeug für das Projekt der Avantgarde nutzen, erwies sich als Falle für die Künstler und ihr Anliegen in Russland selbst: Im Zuge der Stalinisierung wurden am 23. April 1932 alle Künstlervereinigungen der Sowjetunion per Dekret aufgelöst. Die Russische Avantgarde wurde von der Partei beendet, zur offiziellen Staats-Kunst wurde der Sozialistische Realismus erklärt.

Die Ohnmacht der Künstler gegenüber den neuen Dekreten der Partei verdeutlicht die Abhängigkeit der Avantgarde vom Wohlwollen der politischen Führung. Die künstlerische Vision allein verleiht noch keine Macht und um einen eigenständigen Rückhalt in der sowjetischen Gesellschaft, mit dem sie der Partei hätten widerstehen können, hatten die Avantgardisten sich nicht bemüht. Die UdSSR, das neue System mit sozialistischem Anspruch, ver-

22 Ebd. S. 445

23 Ruhrberg, K., in: Walther, I. F. 2000, S. 166

24 Günther, H. 1990, S. 417

25 Schneckenburger, M., in: Walther, I. F. 2000, S. 451

26 Pack, S.: Film Posters of the Russian Avant-Garde, Köln 1995, S. 20

27 Groys, B. 1988/1996, S. 41

knöcherte unter dem Eindruck der internationalen Isolation. Die erwartete Weltrevolution blieb aus und aus der Alleinherrschaft der Partei entwickelte sich zusehends die Despotie Stalins. Bedeutende Teile der Avantgarde sind diesen Weg mitgegangen, ohne eine künstlerische Opposition zu bilden, oder auch nur deutlich Kritik zu üben, nicht zuletzt, weil sie gerade in der Partei die Kraft erblickten, die ihr Projekt in die Tat umsetzen könne.²⁸ Nun sahen sie sich vor die Wahl gestellt, entweder den Gang ins Exil anzutreten oder widerspruchslos den Sozialistischen Realismus in der Kunst und den Terror in der Politik zu akzeptieren.

4. Groys' Avantgarderezeption

Boris Groys antwortet in seinem Essay „Gesamtkunstwerk Stalin“ der gängigen Meinung, die Russische Avantgarde sei allein ein Opfer der kunstfeindlichen stalinistischen Diktatur, mit der These, die Avantgarde selbst habe den Sozialistischen Realismus vorbereitet. Die stalinistische Kultur sei sogar die konsequente Fortsetzung des Avantgardeprojektes. Stalinismus und Avantgarde seien zwei Phasen des selben künstlerischen Experiments von nie zuvor dagewesenem Ausmaß, dem sich Russland ab 1917 unterzog.²⁹ Boris Groys: „Die ersten Entwürfe dieses Experiments, von Praktikern und Theoretikern der russischen Avantgarde geschaffen, wurden nie realisiert (...)“³⁰ Nach Groys führte der Sozialistische Realismus zu Ende, was die Avantgarde erfolglos begonnen hatte: „Die Stalinzeit realisierte tatsächlich den Traum der Avantgarde, das gesamte gesellschaftliche Leben nach einem Gesamtplan zu organisieren, wenn auch selbstverständlich nicht so, wie das der Avantgarde vorgeschwebt hatte“³¹ Ein Schlüssel zu diesem Verständnis ist der oben erwähnte normative Anspruch der Avantgarde. Groys: „Trotzdem kann man wohl ohne unzulässige Vereinfachung behaupten, ihr grundsätzliches Pathos liege in der Forderung, von der Darstellung der Welt zu ihrer Umgestaltung fortzuschreiten.“³² Revolution, also die qualitative Veränderung der sozialen Verhältnisse, einen neuen besseren Menschen in einer Gesellschaft ohne Klassenwidersprüche, das war der Anspruch der Träger der Oktoberrevolution. Groys fügt hinzu:

28 Ebd. S. 30

29 Ebd. S. 9

30 Groys, B. 1988/1996, S. 9.

31 Ebd. S. 14

32 Ebd. S. 19

„Die Welt, wie sie die Macht, die sich in Rußland mit der Oktoberrevolution durchgesetzt hatte, zu schaffen versprach, sollte nicht nur gerechter werden oder den Menschen eine größere ökonomische Sicherheit bieten, sie sollte auch, und das war vielleicht noch wichtiger, schön werden ...“³³

Hier treffen sich nach Groys Ansicht Avantgardisten und Kommunisten: beide wollen den neuen Menschen in einer schönen Welt, wenn nötig, herbeizwingen.

In einem weiteren Punkt widerspricht Groys einer verbreiteten Ansicht. Der Avantgarde wird häufig unterstellt, sie habe sich fanatisch dem Fortschritt verschrieben, für manche Anhänger macht diese Auffassung gerade den Reiz der Avantgarde aus. Aber Groys erinnert an Malewitsch' Schrift „Über die neuen Systeme in der Malerei“ von 1919 und stellt klar: die Avantgardisten erstrebten nicht die fortschrittliche Zerstörung aller Vergangenheit, sondern verstanden ihre Kunstwerke als futuristische Bastionen, von denen aus sie den zerstörerischen Fortschritt aufhalten wollten. Sie haben dem Fortschritt vorausziehen wollen, um ihn zu bändigen.³⁴

Der Bürgerkrieg der Weißen Armeen gegen die Rote habe Russland nicht nur in den Augen der Künstler, sondern nahezu aller Bürger in einen apokalyptischen Zustand geführt. Groys stellt heraus, dass die Avantgarde auf solch einen Moment gewartet habe. Die Materie, die den Blick auf das Wesentliche versperre, habe bildlich das Land verlassen, der Umbruch sei der Zeitpunkt, die künstlerische Theorie in die Praxis umzusetzen.³⁵ Nicht aus Opportunismus, sondern aus innerer Konsequenz seien die Avantgardisten in die Institutionen der sogenannten Sowjetmacht eingetreten.

„Gerade in der Kunst der Avantgarde zeigt der künstlerische Wille zur Beherrschung des Materials und zu seiner Organisation gemäß vom Künstler diktiertem Gesetze eine unmittelbare Verbindung zum Willen zur Macht, was auch zum Konflikt zwischen Künstler und Gesellschaft führte.“³⁶

33 Ebd. S. 7

34 Ebd. S. 20

35 Groys, B. 1988/1996, S. 25

36 Ebd. S. 11

Doch gerade die Macht habe die Avantgarde nicht ergriffen, sie habe zwar auf dem gleichen Terrain operiert wie die Partei, jedoch unter den Bedingungen, die die Partei gesetzt habe. Mit der Beendigung der Neuen Ökonomischen Politik im November 1929 verschwand auch der private Kunstmarkt. Der Staat hatte nun als Abnehmer von Kunstwerken eine Monopolstellung inne. Die Demokratisierung des Systems ist nicht nur ausgeblieben, sondern die Partei habe bald nach Kontrolle über alle Lebensbereiche gestrebt, gerade auch über den Kunstbetrieb.³⁷

Das Verbot der Künstlervereinigungen von 1932 bedeutete, so Groys, nicht nur einen entscheidenden Schritt auf dem Weg zu umfassender Kontrolle, sondern beendete auch die erbitterten Kämpfe der RAPP (Russische Assoziation Proletarischer Schriftsteller) und der AChRR (Assoziation der Künstler des Revolutionären Russland) gegen die als volksfeindlich, bzw. verbürgert angesehenen Teile der Avantgarde.³⁸ Diese habe nach einer Zeit der künstlerischen Stagnation förmlich einen „Großen Wachhabenden“³⁹ erwartet, der das Projekt, an dem ihre Vertreter nun zu scheitern drohten, doch noch vollenden würde.

5. Gesamtkunstwerk Stalinismus

Der „Große Wachhabende“, Joseph Dschugaschwily, der sich „Stalin“, „der Stählerne“ und auch „Vater“ nennen ließ, hat den Traum der Avantgarde wahr werden lassen, so lautet Groys' provokante These.⁴⁰ Stalin selbst wird bei Groys zum Künstler-Demiurgen, dessen schöpferisches Programm der Aufbau des Sozialismus in einem Land und dessen Medium der Sozialistische Realismus ist. Sämtliche Vorgänge in der Sowjetunion, vom individuellen Leben des Einzelnen bis zur Politik des Staates dienen in diesem Sinne der Inszenierung des neuen Systems. Der Sozialismus als grundlegender Mythos soll jede einzelne Tätigkeit im Lande zu Höchstleistungen beflügeln. Die Kultur der Stalinschen Sowjetunion liest sich so als Gesamtkunstwerk; die Einbindung des Volkes als Publikum gelingt mit dem gewaltigen Machtapparat des totalen Staates. Das Volk selbst sollte in das Kunstwerk eingehen. Der Volksbegriff, der in der staats-sozialistischen Politik eine zentrale

37 Ebd. S. 39

38 Ebd. S. 41

39 Ebd. S. 40

40 Ebd. S. 40

Rolle spielen sollte – in der Volksfront, im Sowjetvolk, der Nationalen Front, etc. – und mit dem der eigentlich marxistischere Begriff der Klasse verdrängt wurde, wenn es der jeweiligen Linie entsprach, wurde im Sozialistischen Realismus eine wesentliche Größe. In den Volksbegriff wurden alle als progressiv und unterdrückt interpretierten Klassen, Personen und Völker aufgenommen. So konnten Leonardo da Vinci oder Johann Wolfgang von Goethe in das Erbe eingehen, das der Sozialistische Realismus fortzusetzen vorgab. Die Parteilinie legte fest, wer als progressiv und wer als volksfeindlich galt. Der KPdSU-Ideologe Andrej Zhdanov fasste zusammen:

„Wir, die Bolschewiken, schlagen das kulturelle Erbe nicht aus ... Wir eignen uns das kulturelle Erbe aller Völker und Zeiten kritisch an und wählen aus ihm alles aus, was die Werktätigen der sowjetischen Gesellschaft zu großen Taten in der Produktion, in der Wissenschaft und in der Kultur inspirieren kann.“⁴¹

Die Werktätigen als Publikum und als die Masse, die große Taten vollbringt: Hier deutet sich die Degradierung derer an, die in der Theorie, bzw. Ideologie der entstehenden Sowjetunion als Volk oder als Volksmassen zusammengefasst wurden. In Stalins Gesamtkunstwerk ist das Volk nicht mehr die Masse individuell schöpferischer Künstler. Wurde dem Volk im Zuge der Oktoberrevolution noch wohlwollend unterstellt, der entscheidende Träger der Revolution zu sein, also der revolutionäre Souverän, so wurde es spätestens in den 30er Jahren zur fiktiven Größe. Seine Autonomie durfte lediglich noch postuliert werden, um die eigene Überlegenheit gegenüber liberalen Demokratien zu propagieren. Unter der uneingeschränkten Herrschaft der Parteibürokratie ist das Volk bloß abstrakt. Die durch Terror erzwungene Apathie der Massen und der Schein der bienenhaften Aufopferung für das sogenannte Vaterland sind zwei Phänomene des Stalinismus, die einander bedingen.

Zeitgleich mit der Inthronisierung des Sozialistischen Realismus, fand die Auseinandersetzung kommunistischer Künstler mit der faschistischen Kunst statt und mit der Kunst dem Faschismus nahe stehender Künstler. Walter Benjamin⁴² bezeichnet die Inszenierungen des 3. Reiches als „Ästhetisierung der Politik“. Entsprechend dem gemeinsamen Kern der unterschiedlichen

41 Zhdanov, A. zitiert in: Groys, B. 1988/1996, S. 47

42 Benjamin, W.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1966/1974/1977

marxistischen Faschismustheorien charakterisiert Benjamin den Faschismus als letzten Ausweg des in der Krise bedrohten Kapitalismus und der gefährdeten bürgerlichen Herrschaft. Der Faschismus wandle die Form des bürgerlichen Systems, also die politische Verfassung, das öffentliche Leben, massenwirksam um, ohne den gesellschaftlichen Inhalt, also die Eigentumsverhältnisse in Frage zu stellen.

„Der Faschismus versucht, die neu entstandenen proletarisierten Massen zu organisieren, ohne die Eigentumsverhältnisse, auf deren Beseitigung sie hindrängen, anzutasten. Er sieht sein Heil darin, die Massen zu ihrem Ausdruck, (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen.“⁴³

Ähnlich beschreibt Benjamins Zeitgenosse Bertolt Brecht die NSDAP als eine Anstreicherkolonne, die die Risse im Gemäuer der bürgerlichen Gesellschaft lediglich mit brauner Tünche überdeckt.⁴⁴ Ästhetisierung der Politik bezeichnet also die Verschleierung politischer und sozialer Probleme und Zusammenhänge. Benjamin ruft die antifaschistischen Kommunisten zur Aufklärung auf, wenn er schreibt: „So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.“⁴⁵ Er beklagt die Apathie in seiner Gegenwart:

„Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt.“⁴⁶

Entsprechend dem sozial verantwortungsbewussten, progressiven Menschen, als Gegenstück zum bloßen Schauobjekt seiner selbst fordert Benjamin mit seinem Wort von der Politisierung der Kunst den aufklärerischen, revolutionären Künstler. Boris Groys sieht im Sozialistischen Realismus der kommunistischen Parteiführung eben die Tendenz, die Benjamin den Faschisten vorwirft, nämlich die Ästhetisierung der Politik. Diese Tendenz deutet er als Reaktion auf die Politisierung der Ästhetik, die er der Avantgarde zuschreibt.

43 Ebd. S. 42

44 Brecht, B.: Das Lied vom Anstreicher Hitler, in: Brecht, B.: Die Gedichte, Frankfurt a. M. 1997, S. 441

45 Benjamin, W. 1966/1974/1977, S. 44

46 Ebd. S. 44

Er vermutet jedoch, dass es den Avantgarde-Künstlern gleich war, ob die von ihnen angestrebte Einheit des politisch-ästhetischen Projektes auf die eine oder auf die andere Weise erreicht werde.⁴⁷ Versteht man den Sozialistischen Realismus als kommunistische Kunst im Sinne Benjamins, so stellt sich die Frage, wo der Unterschied zwischen kommunistischer und faschistischer Kunst zu finden sei, denn sowohl in der stilistischen Form, als auch in der inhaltlich ideologischen Funktion gleichen sich die Kunst des 3. Reiches und der Sozialistische Realismus zum Verwechseln. Hans Günther löst diese Frage, indem er behauptet, die Politisierung der Ästhetik und die Ästhetisierung der Politik kennzeichnen beide totalitären Systeme, den Faschismus und den Stalinismus.⁴⁸ Benjamins strenge Unterscheidung resultiert demnach eher aus dem Wunsch, als aus der empirischen Feststellung.

Der Sozialistische Realismus, Staatskunst und künstlerische Verpflichtung ab 1932, wird häufig als Kitsch und Verflachung gegenüber den vorherigen Kunststilen belächelt. Groys hält dem entgegen, dass die sozialistisch-realistischen Kunstwerke präzise die jeweilige – und in der stalinistischen Sowjetunion ständig wechselnde – Parteilinie ausdrückte. Verfehlte ein Künstler den aktuellen Kurs des „Väterchens“, bezahlte er mit seiner Freiheit oder seinem Leben. Boris Groys dazu: „Realistisch zu sein, bedeutet für den Künstler in dieser Situation, die eigene Erschießung für als politisches Verbrechen gewertete Differenzen zwischen seinem persönlichem Traum und dem von Stalin zu vermeiden.“⁴⁹

Analog zum Bild von Stalin als künstlerischem Demiurgen zeichnet Groys dessen Werk, das Sowjetreich, als Stalins Traum entsprungen.⁵⁰ Den Plan, eine neue Welt durch die Partei und ihren wahren Schöpfer und großen Künstler – Stalin – zu schaffen, nennt er sarkastisch eine grandiose Vision. „Das typische des Sozialistischen Realismus ist die anschaulich gewordene Welt des Stalinschen Traums, der Abglanz seiner Phantasie, die vielleicht nicht so reich ist wie die von Salvador Dalí (...) doch dafür um so folgenreicher.“⁵¹ Der Sozialistische Realismus sei also im eigentlichen Sinne ein

47 Groys, B. 1988/1996, S. 40

48 Günther, H. 1990, S. 416

49 Groys, B. 1988/1996, S. 60

50 Ebd. S. 60

51 Ebd. S. 60

Surrealismus, entfaltet unter der politischen Parole Lenins „Man muß träumen“.⁵²

Die Bilder waren folglich nicht leer und ausdruckslos, sondern enthielten mit dem Traum Stalins den größtmöglichen denkbaren Inhalt.⁵³ Zhdanov formulierte es so:

Genosse Stalin hat unsere Schriftsteller die Ingenieure der menschlichen Seele genannt (...). Das heißt erstens, das Leben kennen, um es in den künstlerischen Werken wahrheitsgetreu darstellen zu können, nicht scholastisch (...) sondern als die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung.“⁵⁴

Andrej Zhdanov deutet hier ein Monopol auf die Wahrheit an, das seine Partei zu vertreten behauptet. Die revolutionäre Entwicklung der Wirklichkeit gilt für die vulgär-materialistischen Ideologen als dialektisch-naturgesetzlich determiniert. Der individualistische Künstler handelt nach dieser Sichtweise irrational, wenn er einen Standpunkt jenseits der behaupteten rationalen Gesetzmäßigkeit einnimmt und etwa eine von der gesellschaftlichen Realität unabhängige Kunst vertritt. In der Konsequenz hat die Partei in der Wirklichkeit eine Schlüsselstellung inne. Sie ist Ergebnis dieser revolutionären Entwicklung und legitimiert sich mit der normativen Kraft des Faktischen quasi aus sich selbst. Ihre Maßnahmen, ihre Dekrete und ihre Urteile sind somit von der Wirklichkeit selbst legitimiert. Sie selbst sind wahr, wer an ihnen zweifelt, zweifelt an der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Entwürfe im Widerspruch zu Stalins Traum waren so nicht bloß illoyal, sondern widersinnig, unwissenschaftlich und verschwörerisch. Diese Momente wurden gerade in den Prozessen gegen Stalins vermeintliche und tatsächliche Widersacher herangezogen.⁵⁵ Stalin selbst beanspruchte als „genialer Nachfolger“ von Marx, Engels und Lenin, die revolutionäre Entwicklung der Wirklichkeit im Voraus zu verstehen, die Zukunft bewusst zu planen und zu lenken.

Offiziell wurde die Einführung des Sozialistischen Realismus damit begründet, die Massen wollten keine Schwarzen Quadrate mehr präsentiert bekom-

52 Ebd. S. 60

53 Ebd. S. 60

54 Zhdanov, A. In: Schmitt, H.J./Schramm, G.: Sozialistische Realismuskonzeptionen – Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, Frankfurt a. M. 1974, S. 47.

55 Groys, B. 1988/1996, S. 69

men, sondern verlangten eine Kunst, in der sie ihr Leben wiedererkennen können.⁵⁶ Groys kommentiert:

„Den Sozialistischen Realismus haben nicht die Massen geschaffen, sondern in ihrem Namen hochgebildete und versierte Eliten, die durch die Erfahrung der Avantgarde gegangen und über die immanente Entwicklungslogik dieser Methode zum Sozialistischen Realismus gekommen waren...“⁵⁷ (13)

Die Avantgarde habe ihr Ende nicht in der eigenen Abschaffung gefunden, sondern in ihrer Aufhebung durch die Staatskunst. Diese habe das Projekt der Avantgarde radikalisiert, wo sie sich selbst nicht mehr entwickeln konnte. Hans Günther fasst Groys' These in eigenen Worten zusammen: „Der Sozialistische Realismus führt das demiurgische Projekt der Avantgarde (...) zur Vollendung, und legt dabei dessen erschreckende innere Voraussetzungen und Konsequenzen bloß.“⁵⁸

6. Hans Günthers Kritik an Groys' Thesen

Hans Günther schreibt in seiner Kritik „Sündenbock Avantgarde“, Groys' Essay sei von geradezu atemberaubender Einseitigkeit und blende wesentliche Gesichtspunkte aus.⁵⁹ Aber auch Günther geht nicht auf eine differenziertere Analyse des Stalinismus oder auf politisch-soziale Erklärungsversuche ein, sondern argumentiert ebenso wie Groys im kultur-historischen Kontext. Was Günther als einseitig bezeichnet, ist die Art, mit der Groys die Kunst der Avantgarde und den Sozialistischen Realismus selbst behandelt.

„Mit der weitgehenden Ausklammerung der künstlerischen Seite beider Richtungen erleichtert sich Groys seine Aufgabe ganz erheblich. Denn die These von der Verwirklichung der avantgardistischen Idee durch die stalinistische Kultur würde schlagartig ihre Evidenz einbüßen, hielte man die künstlerischen Produkte der Avantgarde und des Sozialistischen Realismus nebeneinander.“⁶⁰

56 Hiepe, R.: Die Kunst der neuen Klasse, München, Gütersloh, Wien 1973, S. 16

57 Groys, B. 1988/1996, S. 13

58 Günther, H. 1990, S. 415

59 Ebd. S. 415

60 Ebd. S. 415

Tatsächlich enthält Groys Essay außer dem post-modernen spätsowjetischen SozArt-Bild⁶¹ „Die Konferenz von Jalta“ der Künstler Vitali Komar und Alexander Melamid keine Abbildungen. Zwar hält Groys die sichtbare Differenz der Stile für nebensächlich gegenüber der Konsequenz des normativen Anspruchs, der Sozialistischem Realismus und Avantgarde gemeinsam sei; genau die Gleichsetzung von Wille zur Beherrschung des Materials und Wille zur Macht hält Hans Günther aber für unhaltbar.⁶² Man könne sich bei der Betrachtung der Avantgarde eben nicht wie Groys es tue, allein auf ihre radikalverbale Deklarationen stützen und ihre künstlerische Praxis beiseite lassen.⁶³ Damit greift er eine *Conditio sine qua non* von Groys' Avantgarde-Interpretation an. Groys' Behauptung, der Sozialistische Realismus vollende das Projekt der Avantgarde, begegnet Günther mit einer weniger spektakulären These, „daß nämlich alle totalitären Kulturen Züge eines Gesamtkunstwerks aufweisen, ohne daß man dabei speziell auf die Avantgarde zurückgreifen muß.“⁶⁴ Günther hält bereits die Voraussetzungen von Groys' Schlussfolgerungen für zweifelhaft:

„Die Auffassung von der Stalinschen Kultur als Aufgipfelung des avantgardistischen Projektes läßt sich nur dadurch einigermaßen glaubhaft vertreten, daß das Schaffen der Avantgarde auf einige spekulative Grundprinzipien, vor allem auf die Vorstellung des die Stelle des toten Gottes usurpierenden avantgardistischen Weltenschöpfers reduziert wird.“⁶⁵

Es könne bezweifelt werden, ob mit dieser Reduzierung das Spezifische und Wesentliche der Avantgarde zureichend erfasst ist.⁶⁶ So hält Günther im Gegensatz zu Groys die Avantgarde und den Staatskanon der stalinschen Kultur nicht für kommensurable Größen und wirft Groys vor, diesen Umstand in seinem Essay ständig zu überspielen.⁶⁷

Durch seine wesentliche Gleichsetzung von Stalinismus, Sozialistischem Realismus und Avantgarde verhindere Groys gerade eine eigene differenziertere Untersuchung des Ausmaßes der Mitschuld von Avantgardisten an

61 Groys, B. 1988/1996, S. 89

62 Günther, H. 1990, S. 416

63 Ebd. S. 417

64 Günther, H. 1990, S. 416

65 Ebd. S. 415

66 Ebd. S. 415

67 Ebd. S. 415

bestimmten Formen sowjetischer Kulturpolitik.⁶⁸ Diese Untersuchung ist Hans Günther wichtig, und er hält Boris Groys zugute, dass er „die längst fällige Diskussion über das Verhältnis (...) von Avantgarde und totalitärer Kultur in Gang gebracht“⁶⁹ hat. Günther erinnert an Stalins Ausspruch vom Künstler als einem Ingenieur der menschlichen Seele und führt zum Vergleich die Meinungen von Sergej Eisenstein und Sergej Tretjakow an, man müsse die Seele des Zuschauers wie mit einem Traktor umpflügen, und der Künstler sei ein Psycho-Ingenieur bzw. Psycho-Konstrukteur.⁷⁰

Hans Günther zitiert den von Groys in seinem Essay vorgestellten Melamid⁷¹ mit der Aussage, dass zwischen dem Schwarzen Quadrat, der totalitären Praxis Hitlers und der Malerei Pollocks kein Unterschied bestehe bezüglich ihrer Absichten, den Lauf der Zeit anzuhalten.⁷² Diese Aussage erinnert an postmoderne Utopiekritik.

„Einen solchen Rundumschlag kann man vielleicht als hyperbolische Künstlerideologie »frivoler Mythologien« hinnehmen, Groys aber gründet darauf seine gesamte post-utopische Einschätzung des Avantgardismus, den er zum Sündenbock für die totalitären Tendenzen in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts stempelt,“⁷³

erwidert Günther. In Groys Sympathie für den Postmodernismus vermutet er den Schlüssel zu dessen Avantgarderezeption.⁷⁴ In seinem Kapitel, das Boris Groys der SozArt, also der sowjetischen postutopischen Kunst widmet, bezieht er in postmodernem Sinne Stellung zum Verlauf der Geschichte: „Die ganze Welt war in ihre posthistorische Phase eingetreten, und zwar deshalb, weil sie – auch unter dem Eindruck des Stalinschen Experiments – den Glauben an die Überwindung der Geschichte verloren hatte (...)“⁷⁵ Wie die Welt in Groys’ Augen den Totalitarismus als das Resultat des Drangs der Moderne, die Geschichte zu überwinden, versteht, so sieht Groys im Stalinismus nicht weniger als die Endphase des siegreichen Utopismus, den die Avantgarde verkörpert.⁷⁶ Hans Günther prüft diese Theorie am Objekt selbst

68 Ebd. S. 416

69 Ebd. S. 418

70 Ebd. S. 416

71 Groys, B. 1988/1996, S. 89

72 Günther, H. 1990, S. 418

73 Ebd. S. 418

74 Günther, H. 1990, S. 418

75 Groys, B. 1988/1996, S. 83

76 Ebd. S. 84

und fragt skeptisch: „Ist in dieser Karikatur noch das Bild der Avantgarde zu erkennen?“⁷⁷

7. Fazit

Boris Groys wendet sich in seinem Essay gegen die Ansicht, die russische Avantgarde sei zugunsten des Sozialistischen Realismus von einem kunstfeindlichen politischen Regime beseitigt worden. Er behauptet, die Avantgarde und der Stalinismus seien zwei eng verwandte schöpferische Projekte, beide wollten ihren gesellschaftlichen Einflussbereich mit Mitteln des Zwangs in ein Gesamtkunstwerk verwandeln. Der Sozialistische Realismus sei der künstlerische Ausdruck der Fortsetzung jenes Projektes, das die Avantgarde begonnen hatte, der Stalinismus setze an, wo die Avantgarde scheiterte und führte das gemeinsame Anliegen zur Vollendung. Die Avantgarde sei somit nicht allein Märtyrer im Stalinismus, sondern vielmehr ihr maßgebender Wegbereiter.

Hans Günther erwidert, Groys vereinfache und verzerre das Bild der Avantgarde bis zur Unkenntlichkeit, um die eigene These zu begründen. Er stütze sich auf theoretische Positionen einzelner nicht repräsentativer Künstler und vernachlässige dabei das konkrete Werk der Avantgarde. Der Gleichsetzung des künstlerischen Willens zur Beherrschung des Materials und des politischen Willens zur Schreckensherrschaft widerspricht Günther: diese beiden Größen seien nicht kommensurabel. Er betont, alle totalitären Systeme erinnerten an Gesamtkunstwerke, ohne dass dafür in erster Linie Künstler verantwortlich gemacht werden könnten.

In seiner überwiegend ablehnenden Kritik hält Günther Groys zugute, die Frage nach der Verantwortung avantgardistischer Künstler für die Politik und die Entwicklung in der jungen Sowjetunion neu gestellt zu haben. Er verweist auf Verstrickungen radikaler Avantgardisten mit den Machtorganen der Diktatur.

Groys' Thesen zum Projekt der Avantgarde und zum Sozialistischen Realismus provozieren so sehr, dass es schwer fällt, ihre Herausforderung nicht anzunehmen. Wesentliche Probleme, die Boris Groys übergeht, sind zu untersuchen: die Bedingungen des Stalinismus, schwerpunktmäßig sowohl kulturell, als auch politisch-ökonomisch betrachtet; die Bedingungen anderer

77 Günther, H. 1990, S. 18

Systeme totaler Herrschaft und damit die Stichhaltigkeit des Totalitarismus-Begriffes jenseits der Phänomenologie.

Was Groys als totalitär kennzeichnet, ist die Verwurzelung von Kunst oder Politik in einem idealen Gesamtentwurf von Gesellschaft und Menschheit. Ähnlich dem Totalitarismuskonzept von Karl Popper⁷⁸ macht Groys eine durchaus problematische Denkweise zum Kriterium für totalitäres Gedankengut. Bei Groys ist es der Wille, die Gesellschaft nach einem künstlerischen Gesamtplan zu beeinflussen. Bei Popper ist es der Historizismus, also die Vorstellung von der nach einem Plan verlaufenden vorherbestimmten Menschheitsgeschichte, der eine totalitäre Tradition von Platon über Hegel und Marx bis zu Hitler und Stalin begründet.⁷⁹ Totalitär ist nach diesen Lesarten bereits die zweifelhafte Philosophie oder Theorie, gleich ob sie humanistische, aufklärerische Ziele verfolgt, oder gegen die Menschenrechte gerichtet ist. Die despotischen Katastrophen am Ende dieser Traditionen sind dann nur die naheliegende Konsequenz. Das Totalitäre wird nun für jedermann erst sichtbar, während es im Verborgenen lange schon existent war. Gegen solche Konzepte, mit denen sich ideengeschichtliche Zusammenhänge aufdecken lassen, die bei rein materialistischer Analyse oft verschüttet bleiben, lässt sich Verschiedenes anführen. So ist jede Entwicklung der Geschichte in erster Linie von Menschen gemacht, die sich zwischen Alternativen entscheiden. Jede Entwicklung in der Geschichte ist eine mögliche unter anderen möglichen. Formen totalitärer Herrschaft sind zu einem entscheidenden Anteil bewußt herbeigeführt worden. Die Verbindung von Diktatur und dem ungeheuren Staatsverbrechen ist nur eine mögliche Konsequenz aus den Gedanken von Marx oder Hegel. Die Verbindung von Demokratie und Humanismus ist eine andere mögliche. Der Verweis auf den angeblich totalitären Geist grundlegender Denker entbindet kein Individuum von der Verantwortung für die eigene Entscheidung. Dass antistalinistische Marxisten in ihren Argumenten nicht widersprüchlicher sein mussten als stalinistische, spricht gegen das per se Totalitäre in der Linie der Philosophie, der sich auf Hegel und Marx zurückführen läßt. Zweifellos ist bei gewissen Theorien und Ideologien ein geringeres Maß an Sophismus nötig als bei anderen, um ihre Anhänger zu bestimmten Verbrechen zu verleiten. Aber über die genannten Theorien lässt sich in erster Linie sagen, ob sie sich

78 Popper, K.: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, 2 Bde., Tübingen 1992

79 Keuth, H.: Die Philosophie Karl Poppers, Tübingen 2000, S. 232

bewährt haben, oder ob sie widerlegt sind, wie Popper es ja empfiehlt.⁸⁰ Faschismus und Stalinismus waren totalitär, weil sie die Demokratie und Menschenrechte und Individualität total negierten, weil sie den uneingeschränkten Zugriff auf das Individuum beanspruchten. Menschen, die sich an diesen Totalitarismen beteiligten, haben sich mit ihnen schuldig gemacht. Jedoch Theorien, die nicht solche totale Negierung fordern oder begrüßen, eben dieses zu unterstellen, heißt den Begriff des Totalitären über das Konkrete hinaus zu strapazieren, zu verallgemeinern und damit abzuschwächen, und die prinzipielle Entscheidungsfreiheit des Theoretikers in Frage zu stellen, also wiederum eine Gesetzmäßigkeit in der Idee zu unterstellen.

Die Überstrapazierung des Totalitarismusbegriffs schlägt sich in Groys Essay nieder. Eine solche Aufarbeitung des Motivs vom künstlerischen Gesamtplan, in der sich das Projekt der Avantgarde und das Projekt Josef Stalins im Wesentlichen angleichen, ist schwer nachvollziehbar. Das konkrete Verhältnis der Künstler zur sowjetischen Staatsmacht schwimmt bei Groys hinter Theorie-Konstruktionen, die weder konkretisierend noch verallgemeinernd wirken.

Die Einseitigkeit, mit der er die Themen umgeht, mag kühn oder intellektuell brillant wirken, wie Hans Günther ihm zugute hält;⁸¹ Groys verleitet den provozierten Leser dazu, seine Thematik differenziert zu erörtern – gerade bei dieser Untersuchung lässt er ihn jedoch allein.

80 Popper zweifelt an der Beweisbarkeit von Theorien und fordert, an Stelle des Beweises die Widerlegung der Theorie. Solange eine Theorie nicht falsifiziert ist, hat sie sich bewährt und ist gültig. Die Aufgabe des Wissenschaftlers ist demnach, die Theorie zu widerlegen, um sie zu überprüfen. Das erfordert von Theorien, dass sie prinzipiell falsifizierbar sein müssen. Eine unüberprüfbare Aussage ist folglich nicht theoriefähig.

81 Günther, H. 1990, S. 418

8. Literatur

- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1966/1974/1977
- Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin – Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München 1988/1996
- Günther, Hans: Sündenbock Avantgarde?, in: Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 44. Jahrgang 1990 Heft 5, S. 414-418
- Hiepe, Richard: Die Kunst der neuen Klasse, München, Gütersloh, Wien 1973
- Keuth, Herbert: Die Philosophie Karl Poppers, Tübingen 2000
- Leonhard, Wolfgang: Die Revolution entläßt ihre Kinder, 19. Auflage, München 2000
- Pack, Susan: Film Posters of the Russian Avant-Garde, Köln 1995
- Popper, Karl R.: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, 2 Bde., Tübingen 1992
- Schmitt, Hans-Jürgen, Schramm, Godehard: Sozialistische Realismuskonzeptionen – Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, Frankfurt a. M. 1974
- Walther, Ingo F. (Hg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2000

Massimo Locatelli

**Real existierende sozialistische Väter
Rainer Simons Filme *Männer ohne Bart* und
*Jadup und Boel***

Das kulturelle und produktive Monopol der DEFA führte zu folgenden zwei ästhetischen bzw. pragmatischen Merkmalen, die gleichsam typische Eigenschaften jeglicher filmischer Produktionen unter politischer Kontrolle sind. Zum einen zu einer bestimmten Homogenität der filmischen Kodifizierung, die durch die sozialistisch-realistische Bestimmung der filmischen Begrifflichkeiten erreicht wurde. Die allgemeingültigen Konzeptionen von Kategorien wie Autor, Schauspieler, Genre, Film, Erzählung, usw. bekamen in diesem Kontext einen besonderen linguistischen und ideologischen Wert, welcher die zeitgenössische Rezeption der Filmtexte beeinflussen konnte. Zum anderen besaßen die SED-Ideologen eine vollständige Kontrolle über die filmische Dekodifizierung mittels kräftiger Beeinflussung der Produktions- und Verleihpolitik und publizistischer Selbstbestätigung durch eine parteibeherrschte Fachkritik.

Diese Gleichartigkeit und Gleichgültigkeit, die Anlass zu einer traditionellen ideologiekritischen ästhetischen Analyse sein kann, diese strukturelle Monotonie also, führt den Forscher auch in andere Richtungen, mit Mitteln, die aus dem Feld der Kulturwissenschaften entnommen werden können. Im Sinne einer von der Psychoanalyse beeinflussten Kulturtheorie ist das, was entgeht (oder bedrängt ist), „bedeutend“. Wir können insofern die Versuche des DEFA-Films, durch seine strengen ideologischen Strukturen die gespenstische Erscheinung des gesellschaftlich Unheimlichen zu unterdrücken, als Angstsymptome interpretieren.

Falls wir dies als Ausgangspunkt nehmen, dürfen wir nicht auf die ergänzende Sicht eines Michel Foucaults verzichten. Für ihn ist die Erzählung an sich und für sich Macht, welcher eine irr-sinnige Rede sich gegenüberstellen kann. In diesem Feld ordnen sich alle Forschungen an, die den Brechtschen Begriff einer „Sklavensprache“ im Hintergrund haben: ihr Ausgangspunkt ist

eine Auffassung, wofür die Zeugenaussage des DEFA-Films mehr aus schmerzhaften und jedoch fruchtbaren Brüchen als aus einem homogenen Erbe besteht.

Ohne weitere Verallgemeinerungen treffen zu wollen, denke ich beispielsweise, dass die negativen, zweifelnden Vaterfiguren, die oft Rainer Simons Filme charakterisieren (nach *Jadup und Boel*, 1981, ist dies sehr deutlich in *Der Fall Ö.*, 1989, zu sehen), eine scharfe Kritik am sozialistischen Vaterland und an seinen patriarchalischen Strukturen enthalten.

Mit Bezug sowohl auf *Jadup und Boel* (1981), als auch auf Rainer Simons Jugendfilm *Männer ohne Bart* (1971), welcher einige wichtige Themen schon vorbereitet und musterhaft skizziert, möchte ich zeigen, wie das zentripetale Spiel der gesellschaftlichen Anerkennungen immer um die überwältigende Figur des Vaters und Staatsgründers kreist: deren Generationenkonflikt schwebt als unangenehmer Geist durch die einzelnen – persönlichen – Geschichten. Doch in *Männer ohne Bart* schreit das Fehlen der Väter nach Ersatzfiguren, die nun immer schwächer wirken: wie der, des Hermann Beyers in der Rolle des Lehrers des 15-jährigen Protagonisten von *Männer ohne Bart*, Otto. Mit *Jadup und Boel* kommt die vertrauensvolle Zustimmung der marxistischen Geschichtsschreibung ins Schwanken. Auf der Anklagebank sitzt gerade die Vätergeneration des sozialistischen Vaterlands, und sie wird schuldig gesprochen: sie hat die Utopie der glorreichen Tagen des Befreiungskampfes, verkörpert durch die junge Gestalt der schlesischen Heimatvertriebenen Boel, verraten und vergewaltigt, und sie hat das Delikt unter einer dicken Hülle von Heuchelei und Fälschungen verdeckt. *Jadup und Boel* ist 1982 als letzter DEFA-Film „eingefroren“ worden: wegen seiner Überdeutigkeit, vielleicht auch wegen der störenden Darstellungsweise des Vater-Sohn-Verhältnisses.

Das Geburtsort

„Wenn wir schon von den gewöhnlichen Leuten in meinen Filmen sprechen, dann sollte man nicht vergessen, daß dies nicht einfach nur eine Vorliebe ist, sondern daß ich unter ihnen großgeworden bin. Es

ist das Milieu, das ich am besten kenne. Dies ist der Humus, der Boden, auf dem alles wächst, sich aufbaut.“¹

Otto Hintz ist ein fünfzehnjähriger Junge, der mit seiner Mutter in einem beliebigen ostdeutschen Städtchen lebt: möglicherweise nicht sehr anders als Rainer Simon in seinem sächsischen Hainichen. *Männer ohne Bart*, Langspielfilm von 1971, erzählt die unsichtbare Geschichte von Ottos Leben, von seinen unerwarteten Lernschwierigkeiten, seinen exotischen Träumen, seiner ersten Liebe, seinen Plaudereien mit den Freunden. Es ist eben ein gewöhnliches Leben, in jenem gesellschaftlichen Boden eingeschlossen, wo der Autor selbst groß geworden ist. Und es ist ein Film von Nuancen, feiner Figurenpsychologie, kleiner Schulkonflikte, die nichts vom Titanischen haben. Otto hat Probleme in der Schule und sein Lehrer möchte ihm das Sitzenbleiben ersparen: man kann die Handlung auf diesen Strang zurückführen, auf die Suche eines Lehrers nach den möglichen Begründungen einer Schulkrise und auf die kurze Zuflucht in die Phantasie eines Jugendlichen wie vieler anderer.

Phantasie: wie so oft, ist sie das Mittel, das die Vorstellungskraft dieses Autors und seine filmische Reflexion in Gang setzt, so wie in den Tagträumen seiner Figur: Otto ist der heldenhafte Cowboy, der auf dem Dach eines Zuges der deutschen Reichsbahn fettleibige Indianer bekämpft und besiegt; Otto ist der mutige Polarforscher, den die ganze Bürgerschaft mit Musikkapelle im Bahnhof begeistert empfängt; Otto ist der Musterschüler, den alle Kommilitonen bewundern, während er eine Rede hält. Otto hat allerdings auch einen wirklichen Traum, die zärtliche, edle Liebesgeschichte mit Hannchen während des Urlaubs: Ein Vorgang, der in der Tat die Realität betrifft, ein Vorgang, der jedoch zu Hause nicht mitgeteilt wird oder nicht mitteilbar ist.

In diesen Sequenzen, da sowohl der Held als auch sein Autor von der institutionellen Umarmung der Schule und der Familie befreit sind, gliedert sich die Filmsprache mit all jener Naivität und Unschuld, die Ottos Eingang in die Welt der Erwachsenen negieren: das klassische Trauma der Adoleszenz findet Ausdrucksmöglichkeiten in einer bewusst effektenarmen Slapstick-Fiktion. Der Phantasie des Otto Hintzes genügt die Grundidee des Western-

1 Gehler F. – Schmidt H., „Rainer Simon. Rebellen, Träumer und ‚gewöhnliche Leute‘. Werkstattgespräch und Dokumentation“, in: *Aus Theorie und Praxis des Films*, Potsdam 1/1990, S. 23.

films, um sich in einem solchen zu bewegen: Sie braucht nichts mehr als einen Zug und ein witziges Männchen mit gefärbtem Gesicht, um ein lebensgefährliches Duell zu gewinnen. Es ist eine unvermittelte Welt, wo selbst die filmische Fiktion nicht als solche wirkt, in radikalem Gegensatz zur Welt der Erwachsenen, der Dimension der Mittelbarkeit, wo die fiktionale Selbstdarstellung das einzige mögliche Kommunikationsmedium ist.

Otto bereitet seine Partie immer vor, wenn er mit den Erwachsenen sprechen muss, sei es ein Referat für den folgenden Tag, oder wenn er der Mutter sein nicht hervorragendes Zeugnis abgeben muss; immer probt er die passende Töne vorher. Warum braucht er eigentlich diese Vorbereitungen? Weil im Endeffekt alle auf diese Weise kommunizieren und die Wahrheit hinter falschen und abgestandenen Worten verdecken. Otto selbst schafft es gar nicht, sich die Gemeinplätze anzuhören, die seine Kameraden während jenes Klassenrates aussagen, in dem seine Schwierigkeiten besprochen werden müssen. Ganz im Gegenteil, der Unsrige „durch-sieht“ die kommunikative Lage, braucht sie nicht so oberflächlich beschrieben zu hören. In dem selben Klassenrat sieht er seinen Lehrer mit dem Talar bekleidet plädieren und die Glocke des Prozesses klingeln lassen; am Tag der Zeugnisse, sieht er die Komilitonen nach den jeweiligen Eigenschaften und Launen kostümiert.

Die anderen können sich nur durch Masken vorstellen und müssen deshalb ihre Rollen vorbereiten, sie wissen nicht wie sie sonst zu den Kernfragen kommen können. Die Öffnungssequenz bestätigt das: der Film fängt mit dem Lehrer Nickel an, der, allein in seiner Wohnung, seine Semesterschlussrede, mit der er die Zeugnisse vergeben wird, wiederholt und überarbeitet. Die Lage selbst erniedrigt das kommunikative Vorgehen: im Pyjama, nur halbwach während des Frühstücks in seiner Küche, unterminiert dieses Abbild des privaten Lehrers seine öffentliche Stellung, sein offizielles Handeln wird deutlich in Frage gestellt, die gesellschaftliche Relevanz des pädagogischen Agierens und der richtliniengebenden Rede überhaupt stürzt in den ideologischen Abgrund des verschlafenen Gesichts Hermann Beyers hinein.

Armer Nickel, der vielleicht eben an diesem Mangel von Unmittelbarkeit seine eigene Liebesgeschichte scheitern sieht. Parallel zu Ottos Erlebnissen, erzählt der Film teilweise auch die Versuche des Lehrers, eine Beziehung wieder zu beleben: doch der Abstand der jungen Frau scheint viel zu groß zu sein. Die Liebe selbst ist nämlich Sichtakt, nicht verbale Konstruktion, und auf diese Weise konnotiert sich zumindest die jugendliche Liebe von Otto; er hatte sich wieder minuziös vorbereitet, um seine Nachbarn anzusprechen,

doch als sich die Tür öffnet, enthüllt sich die Mühe als unnötig, da er keinen einzigen Laut von sich gibt. Es erscheint Hannchen, die für einen langen, eindringlichen Augenblick den Blick der Kamera auf sich hin festhält. Ähnlich charakterisiert sich tatsächlich auch die verlorene Liebe des Lehrer Nickels: von der einstigen Liebhaberin bleiben nur blasse Zeichen, Abbildungen von Frauen auf den Mauerspiegeln einer Bar, im Schaufenster einer Friseurin, in Nickels Gedächtnis, Erinnerung an eine Umarmung, die er in dem Spiegel seines Zimmers wieder aufleben lässt.

Die damalige Kritik hat versucht diesen Film, der überhaupt nicht simpel oder schematisch ist, in die gewöhnlichen analytischen Kategorien zu pressen:

„Man sieht diesen Film gern an ob seiner liebenswerten Natürlichkeit. Aber ein wirklich tragender Konflikt, eine dramatische Spannung, ein faßbares Ergebnis fehlt ihm.“²

Interessant ist, dass die Lektüre von *Männer ohne Bart* manchmal so verzerrend sein konnte, dass die onirische Dimension des Filmes als eine Last präsentiert worden ist, von der man sich befreien sollte:

„Während bürgerliche Filmschaffende, die sich Problemen der Jugend zuwenden, zeigen müssen – wenn sie Realisten sind – daß die Schulinstitutionen ihrer Länder die Persönlichkeit der Schüler deformieren (vergleiche ... Truffaut), kann DEFA-Regisseur Rainer Simon so gestalten, daß der sensible Schüler Hintz die Schule nicht zu fürchten braucht, sondern daß die Erzieher – wenn sie ihren Aufgaben gerecht werden – ihn von seinen Irrtümern und inneren Hemmnissen befreien können und somit seine Persönlichkeit fördern.“³

Eine paradoxe Lesart, die jedoch typisch für die damalige kritische Rezeption der DEFA-Filme ist. In meinen Augen ist dagegen die Phantasie des jugendlichen Otto ein utopisches Feld der freien Imagination, das sich mit ungebrochenen filmischen Mitteln (einfache Genre-Formeln, leicht erkennbare Tricks) gegen die institutionalisierte Sichtweise legitimieren will. Anders herum versucht Simon, durch die Gleichstellung der kinematographischen Erzählung mit einem symbolischen und positiven Abbild der Jugend, Film selbst als ideologiefreies Prinzip der Hoffnung aufzubauen.

2 Kr., „Männer ohne Bart“, in: Die Union, Dresden, 28.5.1971.

3 Rother H. J., „Zwischen Traumreich und Realität“, in: Forum, Berlin 13/1971, S. 10.

Männer ohne Bart, in der Tat, findet keine narrative Lösung: Otto wird vielleicht, mit Hilfe seiner Klassenkameraden, noch das Schuljahr retten können; doch es ist nur ein Eindruck. Was viel stärker am Ende des Films bleibt, ist die Hoffnung, dass seine Erfindungskraft sich nicht löschen wird, dass sie die Vermittlungen und Kompromisse der Welt der Erwachsenen überleben wird.

Jadup und Boel

„Ich glaube, daß es gut war, daß sich ‚Vorstadtmusikanten‘ (das Projekt einer Filmkomödie) zerschlug. Ohne dieses Projekt wäre *Jadup und Boel* nicht zustande gekommen, denn in dieser Situation bekam ich das Buch von Paul Kanut Schäfer angeboten. Nach dem Debakel mit den ‚Vorstadtmusikanten‘ fühlte sich die Leitung mir gegenüber verpflichtet. Ich faßte das Szenarium zunächst mit großer Skepsis an, doch nach dem ersten Lesen dachte ich: das kann doch nicht war sein, daß bei der DEFA ein so wichtiger Stoff liegt und die Leitung einen solchen Film will.“⁴

Im Endeffekt konnte es überhaupt nicht war sein. Die DEFA-Leitung hatte nicht die geringste Absicht, solche heißen, heiklen Gegenwartsfilme, wie es *Jadup und Boel* 1980 hätte sein können, produzieren zu lassen, um so wenig konnte dafür solch eine Persönlichkeit mit einer fraglichen sozialistischen Haltung in Frage kommen, wie Simon es war. Diese erste Begründung, dass sie sich bei ihm in irgend einer Weise für die vielen gescheiterten Projekte revanchieren wollten, hielt bis zum Mauerfall, als aus dem Stasiarchiv merkwürdige Notizen auftauchten.

Die Akten, die sich mit Rainer Simon befassen, erreichen einen Umfang von mehr als 700 Seiten, größten Teils diesem Film gewidmet.⁵ Auf folgende Weise wurde zum Beispiel unser Filmemacher dem Bürokraten der Sicherheitsdienste von DEFA Generaldirektor Mäde beschrieben:

4 Gehler F. – Schmidt H., zit., S. 34.

5 Grosser A., „Zwanzig Mann und ein Befehl“, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 25.5.1992. Siehe dazu Geiss A., *Repression und Freiheit – DEFA-Regisseure zwischen Fremd- und Selbstbestimmung*, Brandenburgische Landeszentrale für politische Bildung, Potsdam 1997.

„Er ist eines der letzten prononcierten Talente im DEFA-Spielfilmstudio, die eine andere, von der, von der Studioleitung organisierten Hauptlinie abweichende, eigene Position zur Filmentwicklung besitzen.“⁶

Einer ziemlich verzerrten Logik folgend, wurde deswegen der Entschluss getroffen, Simon gerade mit einem kontroversen Thema, mit einem Gegenwartsfilm, auf die Probe zu stellen, sodass man seine Einstellungen prüfen konnte und dass man ihn zur endgültigen Parteinahme zwingen konnte: *pro* oder *contra* das Regime? Die Vorstellung, dass ein solcher Film niemals die Kinosäle erreicht hätte, interessierte offensichtlich niemandem. Ein gewisser Leutnant Hagedorn notiert:

„... mit dem Ziel, den S. arbeitsmäßig zu binden, wurde ihm 1979 das Buch ‚Jadup und Boel‘ angeboten.“⁷

Die Produktion wurde mit großer Aufmerksamkeit von der Stasi beobachtet, die in dieser Arbeitsgruppe die ungewöhnliche Zahl von mindestens neunundzwanzig Inoffiziellen Mitarbeitern hineinschmuggelte. Heute noch hat Simon nicht mehr als eine Hand voll dieser Mitarbeiter erkennen können.

Das Anliegen des Films entsprach den Befürchtungen. Das Urteil, das die Informanten geben, ist drakonisch. Simon ist nun von der Stasi als „negativ-feindlich“ eingestuft, sein Film verschwindet. Mit seinen engeren Mitarbeitern beginnt er einen brieflichen Kampf gegen den Parteiapparat, und wendet sich an Honecker selbst, natürlich ohne Folgen. Besser noch, das um ihn gewebte Informantennetz gab sich große Mühe, und konnte es vermeiden, dass Simon das kinematographische *numen* Konrad Wolf, kurz vor seinem Tod, noch in den Fall verwickelt. *Till Eulenspiegel* (1975) und *Zünd an, es kommt die Feuerwehr* (1979), deren Hauptdarsteller Winfried Glatzeder nach Westen ausgewandert war, wurden außer Verleih gestellt. Rainer Simon war erstmals aus der DDR-Filmgeschichte ausgestrichen.

6 Osang A., „Jadup und Boel“ – Die Akte zum Film“, in: Berliner Zeitung, 10.3.1992.

7 Ibidem.

Der Film

Jadup ist der angesehene Bürgermeister der altmärkischen Kleinstadt Wickhausen. Ein Ereignis versetzt den selbstbewussten, routinierten Politiker in Unruhe. Beim Einsturz eines alten Hauses ist ein Buch zum Vorschein gekommen, das Jadup als junger Bursche kurz nach dem Krieg dem Mädchen Boel geschenkt hatte. Durch das Buch werden alte Gerüchte wieder lebendig. Boel war Umsiedlerkind. Zwischen beiden entwickelte sich eine enge Freundschaft. Jadup hatte ihr Lesen und Schreiben beigebracht, seine Begeisterung für die neue Zeit auf sie zu übertragen versucht. Boel liebte ihn, und seinetwegen wollte sie ihre Warzen an den Händen loswerden. Sie ließ sie von jemandem besprechen und wurde dabei vergewaltigt. Der Vorfall wirbelte viel Staub auf. Einige wollten den Russen die Vergewaltigung in die Schuhe schieben. Man bedrängte Boel, doch sie offenbarte den Täter nicht. Jadup stand ihr in der schweren Situation nicht bei. Boel verließ die Stadt und blieb verschwunden. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit lässt Jadup seine gegenwärtige Haltung kritisch sehen – und verändern. Er korrigiert auch sein Verhältnis zum Sohn Max, der sich in einer vergleichbar schwierigen Situation befindet. Sein Credo heißt nun, sich immer wieder in Frage zu stellen.

Der Film endet quasi mit einer Rede des Bürgermeister an die Schülerschaft, vor seinem Sohn. Die Erfahrung hat Jadup zu bitteren Schlussfolgerungen geführt: sein Leben, das Leben seiner Mitbürger, wurde immer gehemmter, ihre Töchter und Söhne hätten im grauen Meer der Stagnation ertrinken können. Er erzählt nun von der Notwendigkeit zu irren, sich Fragen zu stellen, sich zu bewegen und zu entwickeln:

„Ich möchte nur eines sagen: hütet euch davor, alle Fragen endgültig lösen zu wollen ... ich habe es immer wieder versucht, und jetzt weiß ich, es geht nicht. Das Leben ist keine Frage, die man endgültig löst. Es bliebe ja dann nur Stillstand und Tod.“

Der Plot lässt schon ahnen, dass es um einen komplexen und verwickelten Film geht. Der Ausgangspunkt ist beinahe ein Krimi: Boel ist verschwunden, was ist passiert und wer ist es gewesen? Doch die Suche spielt auf einer inneren Ebene, im Gedächtnis und in der Psychologie der Figuren, in der Geschichte und in der Geschichtsschreibung der Deutschen Demokratischen Republik. Sie spielt auf dem methodologischen Feld einer Geschichte, die

aus Lügen und *omissis* besteht, aus glühenden Fragen, die man in Vergessenheit fallen lässt.

„Jadup weist die Furcht vor dem Fragen zurück. Nicht das Fragen ist ‚subversiv‘, anstößig, sondern eine Methode, die die Fragen ‚löst‘, indem sie sie beiseite schiebt und diffamiert.“⁸

Doch Jadup kennt den Weg, diese Stagnation zu überwinden, und er liegt zielstrebig in der Richtung aller vorherigen Filme Rainer Simons: Respekt vor den Differenzen, die nicht Schwierigkeiten hervorbringen, sondern einen unerschöpflichen Reichtum. Jadup und Max haben ihre größten und ehrlichsten Freunde in den lebhaften Randfiguren des alten Stadtchronisten Unger und dessen Tochter Edith, ein phantasievolles und für die Heuchelei der Gleichaltrigen unduldsames Mädchen. Die Familie Unger, wie auch Boels in der Mülldeponie lebende Mutter, büßen immer noch, nach so vielen Jahren, ihren Nachkriegsstatus als Schlesienflüchtlinge; sie leben am Rande des gesellschaftlichen Daseins des Städtchens sowie außerhalb des minimalen Wohlstandes der Dorfbewohner. Aber nur aus ihnen heraus scheint ein neues Lebensgefühl fließen zu können: Lebensgefühl, das mit sämtlichen Utopien aus dem Dorf zusammen mit Boel und ihrer verletzten Ehre verschwunden war. Wenn man den großen allgemeinen Problemkomplexen die schlichte Kritik der alltäglichen Armut und Verdorbenheit der DDR hinzufügt, die Jadup mit einem bisschen Heuchelei zu verstecken gezwungen ist, wird es leicht verständlich, warum ein solcher Film der DEFA-Führung so auf die Nerven gehen konnte, dass sie niemals die Verantwortung getragen hätte, ihn der Öffentlichkeit zu zeigen. Die Einfrierungskampagne begann, und wurde selbstverständlich erfolgreich, da sie, wie gesagt, hinter den Kulissen der Macht schon längst vorgesehen war.

Rainer Simon machte sich auf die Suche nach der Begründung der Zensurmaßnahmen. Also,

„... ist der Film gekennzeichnet durch kritische Szenen und Aussagen, die weniger durch ihre Häufigkeit als in ihrer Verabsolutierung die Gefahr der Verzerrung der Wirklichkeit implizieren. Eine, wie uns scheint, undialektische Gesellschaftsauffassung macht die Grenze fließend zwischen notwendiger Auseinandersetzung mit kritikwürdigen Erscheinungen und einer undialektisch erfassten Gesellschafts-

8 Gehler F., „Jadup und Boel“, in: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Berlin, 36/1989, S. 209.

entwicklung des Sozialismus in der DDR. (...) Das Sozialismusbild des Films verfehlt das Wesen der sozialistischen Demokratie, es wird insbesondere dem demokratischen Zentralismus nicht gerecht. Gewohntes und bestimmte Normen erscheinen schlechthin als negativ. Normen als Ausdruck von Bewährtem und Erreichtem bleiben außerhalb der Betrachtung der Schöpfer. Die sozialistisch-realistische Gestaltung dieser Fragen ist bei Nichtbeachtung der tiefen marxistisch-leninistischen Gedanken vom schöpferischen und revolutionären Charakter der Organisation und Disziplin der Massen eben nicht möglich.“⁹

1988 sah die politische Lage in der DDR neue Bewegungen. Neue Freiräume öffneten sich, der *ancien regime* wollte sich einer Zukunft versichern, und begann zu handeln. Da war endlich Platz für Simons alten, eingefrorenen Streifen, der vom Fachpublikum mit Begeisterung angenommen wurde; viele merkten die Vielfalt an Metaphern und Nuancen, viele die Ehrlichkeit und Realitätsbezogenheit des Films.

„*Jadup und Boel* wäre 1980 der einzige Film zur Geschichte der DDR gewesen. Die historische Dimension des Werkes gibt ihm heute, wo seine Gegenwartsebene bereits zur Vergangenheit gehört, ein besonderes Gewicht.“¹⁰

Doch die Zeit hat diesen Film und seinen möglichen, gewaltigen Aufprall abgeschwächt. Eine sehr bemerkenswerte Analyse des Empfanges und der Rezeption dieses Filmes ist die der Regisseurin Evelyn Schmidt:

„... als der Film 1988 endlich für das Kino freigefordert wird (ich vermeide den Begriff erkämpft), sind selbst Fragen nicht mehr erlaubt. Aber warum gerade zu dieser Zeit der Film? Vielleicht, weil das Zugeständnis, Fragen zu stellen, als das kleinere Übel erscheint, zieht man wirkliche Veränderungen in Betracht. Aber die Zeit zum miteinander reden war abgelaufen, man wollte Veränderung, sei es mit Gewalt, ginge es an die wirkliche eigene Existenz. Jetzt werden Antworten verlangt, möglichst schnell, möglichstforsch und zackig. Für

9 Hauptverwaltung Film, 10/1981. Dieser anonyme Auszug aus der Stellungnahme zum Zulassungsverfahren des Films wurde von Simon schwerlich erhalten während des Briefwechsels mit dem Verwaltungskader um die „Freisprechung“ des Films selbst. Diese Materialien sind veröffentlicht worden in: Gehler F. – Schmidt H., zit., S. 151-152.

10 Rother H. J., „Die Erneuerung eines Menschen“, in: Film und Fernsehen, Potsdam, 10/1988, S. 11.

das große gesellschaftliche Nachdenken scheint die Zeit nicht mehr gegeben. Dafür lagen die Fragen schon zu lange im Schrank verschlossen, beim Film und anderswo.“¹¹

Hans Lohmann meint zu diesem Film, dass er schon strukturell, eher noch als mit irgend welcher subversiven Aussage, sich den Kategorien der DEFA-Bürokraten nicht unterwerfen kann. Zum einen, man stellte einen Politiker, einen von ihnen, als Hauptfigur dar: und man machte ihn letztendlich aus ihrer Sicht zum Gespött. Zum andern sah man ungern das ständige Zögern des Films:

„... die Diskursmodifikation folgt einem im DEFA-Film selten dergestalt radikal durchgehaltenen dramaturgischen Verfahren: dem aus der angelsächsischen Tradition hergeleiteten erzählerischen Point of View, der die Seelenläuterung nicht an der Figur selbst exekutiert, sondern als eine zögernde rezeptive Selbstwahrnehmung erfahren lässt.“¹²

Dazu wagte Simon eine mitleidlose Analyse der parteilichen und staatlichen Legitimationsmechanismen, und ein unvorsichtiges Durchstöbern einer historischen Epoche, die gewissermaßen noch tabuisiert war, abgesehen von den emphatischen Gedächtnisfeiern. Das alles bildete ein dorniges, nahezu unbewertbares Umfeld.

Die Zensoren jedoch richteten bekanntlich ihre Aufmerksamkeit auf die Worte, auf die einzelne Sequenz, die nach ihren ideologischen Kriterien analysiert wird, aber ohnehin auch dekontextualisiert; die Zensoren vergessen all zu leicht, welche Funktion ein Bild oder eine Szene in der Entwicklung des Diskurses tragen können. Jeder Satz kann dann eine Beleidigung der Parteigeschichte und deren Exponenten sein.

„Die aus paradigmatischen Konfliktfällen abgezogene Doktrin suchte die Ontologie des Kinos auf eine Vergleichslogik der Substanz zurückzudrängen, die sich international längst als eine multiple Logik der Relationen, Distanzausmessungen und Verweise emanzipiert hatte.“¹³

11 Schmidt E., „Jadup und Boel“, in: Film und Fernsehen, Sonderheft 5/1991, S. 38.

12 Lohmann H., „Geschichte und Eigensinn“, in: Weimarer Beiträge, Berlin 1/1992, S. 107.

13 Ibidem.

Jadup und Boel thematisiert die leere Apathie des Lebens in der Provinz, überträgt Empfindungen, die nicht durchscheinen sollen. Er thematisiert die Suche nach mythischen Herkunft, die man dem Scheitern der ideologischen Rationalität gegenüberstellen kann. Und er tut es durch Nuancen, mittels kleinerer Episoden und Randfiguren, die um Jadup kreisen. Simon maskiert die großen Fragen mit der Alltäglichkeit; und alle dargestellten Blicke gewinnen damit an Bedeutung:

„Ohne physiognomische Entzifferung wird sich der Betrachter den finalen Sinn einer Bedeutungsaussage nicht immer einordnen können, was den Reiz von Schauspiel, den Reiz des Mediums erhöht.“¹⁴

Gleichermaßen ist der Blick des Zuschauers in die Sinngebung hineingezogen, indem er aufgefordert wird, an dem vielfältigen Leben des Städtchen teilzunehmen, ihm neue Lektüren zu schenken, es vielleicht nach der persönlichen Erfahrung neu zu schaffen.

„Der Point of View des Erzählens wird auf diesem Wege identisch mit ‚erlebter Rede‘. Die Modi und Tempa des Erzählens nehmen sich wechselseitig entziffernde Gestaltcharakteristiken ein.“¹⁵

So ist es möglich, die ständigen Verweise an unterschiedliche, mythische und unbekannte Zeiten und Orte zu erläutern: die Einmischung von Randfiguren, die trotzdem über eigene spezifische Standpunkte verfügen, das Spielen der An- und Abwesenheiten, die Andeutung an den Zuschauer und an seine alltäglichen Erfahrungen, die symbolhaften Figuren der Suche, nämlich einen Antiquitätenhändler und einen Stadtchronist, die gesellschaftliche Ausgrenzung der Flüchtlingsfamilien. Lohmann folgend, bildet sich eine zentrifugale Zerstreuung der Kräfte, die seinen „archimedalen Punkt“ nicht in einer einzelnen Aussage, oder Ereignis, oder Figur, findet, sondern gerade in der Aushebung der wissenschaftlichen Ideologie, sowie der Ideologie der Wissenschaftlichkeit: „eine Schichtenontologie des Kinos sich verschlingender und durchdringender Linien, die aus Mehrdeutigkeiten ihre Eindeutigkeit erschuf – dem Eindeutigkeits-, ja Tautologiebedarf von Ideologie ein Dorn im Auge.“¹⁶

14 Ibidem, S. 110.

15 Ibidem, S. 111.

16 Ibidem, S. 114.

Von zentrifugalen Kräften

Ich möchte zu dieser kognitiven Struktur aus der Sicht des Zuschauers zurückgehen. Sie beginnt mit der anfänglichen narrativen Absonderung des Helden innerhalb der diegetischen Welt. Diese Absonderung wird vom Zuschauer auf die Ebene der eigenen ethischen Kompetenzen übertragen und demgemäß bewertet. Die unannehmbare Differenz wird dann aber auch von der Erzählung bestätigt und überbewertet, indem der betroffenen Figur ein radikalerer Blickpunkt ermöglicht wird; dadurch ist ein besonderer Identifizierungszugang zu ihr, aber keine Nähe mehr mit dem Mittelmaß der weiteren Figuren möglich. Diese Kommunikationsstrategie, welche auf mehreren Ebenen der Rezeption spielt (Sehen, Wissen, Glauben), erhöht die symbolische Kraft der Hauptfigur weit über die konkrete Tragik der erlebten Abstößung.

Otto Hintz und Edith Unger teilen nicht hauptsächlich eine vorurteilhafte Ablehnung von Seiten ihrer Gleichaltrigen, sondern ihren eigenen Versuch sich abzusondern, sich von einem zu grauenvollen und heuchlerischen Beziehungssystem zurückzuziehen, von einem gesellschaftlichen Bedingungs-system, in dem ihnen kein Raum für den freien Flug der Phantasie bleibt.

Otto sucht Zuflucht in seiner Imagination, schafft sich eine gefärbte Vielfalt von lustigen und lauten Kostümen: der große Polarforscher, der Abenteurer im tropischen Urwald, der Westernheld im Kampf gegen böse Indianer. Wer wird ihn schon verraten, wenn er als Jazzmusiker hervortritt?

Eine Randbemerkung widme ich dem Gemeinplatz dieser symbolischen, inneren Flucht: der Bahnhof, der sowohl Ottos Liebesgeschichte während einer Urlaubsreise ermöglicht, als auch in allen seinen obengenannten Träumen vorkommt: sogar Ottos Jazzband spielt ihre befreiende Musik auf einem fahrenden Zug. Es könnte nicht sein, die begrenzende Funktion des Bahnhofes – *limes* – in der Filmgeschichte zu betonen, ein Ort, der gleichzeitig absoluter Durchgang ohne Rückfahrmöglichkeit für so viele Helden ist und Ort für dramatisches Auseinandergehen.

Edith ist extremer, sie sucht und findet die offizielle Sanktion ihrer Differenz, indem sie sich aus dem Schulkollektiv ausschließen lässt, mit der klassischen Waffe des Narren, dem Spott. Nach einer Idee des Bürgermeisters sollen alle Schüler einen Artikel für die Lokalzeitung schreiben, in dem sie Werte und Verdienste ihrer Eltern erzählen werden. Die Eltern Ediths, schlesische Flüchtlinge, haben keine gesellschaftlich anerkannte Geschichte. Da-

gegen kann die schöne und unsympathische Eva die vielen Auszeichnungen auflisten, die ihre Familienangehörigen durch ihre aktive Teilnahme beim Aufbau des Sozialismus bekommen haben. Edith hängt in der Schule eine Parodie von Evas Artikel auf: Evas Mutter ist ja fett, aber so fett, dass folglich ihr Gewicht beim Aufbau des Sozialismus enorm ist. Edith ist trocken und tiefgreifend: am Anfang des Films, wenn Jadup vor der versammelten Bürgerschaft seine phrasenhafte Rede beginnt, nimmt sie ihm präzise jedes Wort vorweg, und schlussfolgert dazu, dass in ihrem Dorf alles immer gleich sei, und nichts sich je ändern wird. Sie ist bitter und erwachsen, ein kleines Pierrot mit zerbrochenen Träumen.

In der Tat, auf der Suche nach einer kostümierten Identität, die ihnen die Konfrontation mit der Realität ersparen kann, treffen beide auf eine menschlichen Beziehung, auf der sie ihre Integration aufbauen können: Otto findet den Lehrer Nickel und die kleine Hannchen, Edith die Zuneigung von Max.

Vom Verrat der Väter

In *Männer ohne Bart* scheint die alleinstehende Mutter Ottos schwach und oberflächlich: wenn sie sich auch große Sorgen um ihres Sohnes Schulergebnisse macht, doch wirkt sie nahezu pathetisch in ihrem Versuch, seine Leistungen mit dem Versprechen zu steigern, ihm ein Moped zu kaufen. Um zu zeigen, dass es ein pädagogischen Fehler wäre, schreitet Lehrer Nickel ein, der ihre Idee zu verändern versucht.

Die Grundfrage ist seiner Meinung nach nicht das Moped. Ganz in Gegenteil. Es geht eher darum, dass man in die in sich geschlossene Welt des Jungen hineingehen sollte, um ihn herauszufordern, um ihm neue Verbindungen mit der äußeren Welt zu schaffen. Nickel besucht Frau Hintz, trinkt Tee mit ihr, bespricht mit ihr Ottos Lage, geht symptomatisch in sein Zimmer herein, schaut sich die an der Wand hängenden Landkarten an. Die Montage betont allerdings diese Sequenz sehr deutlich, gegen Filmende, indem sie die Tonspur, den linearen Dialog zwischen den beiden, von der visuellen Ebene trennt, wo der Schnitt die erwähnten Vorgänge und Gesten absondert und nach rhetorischem Vorgehen rekomponiert: Frau Hintz schenkt den Tee ein, Nickel guckt sich Ottos Weltkugel an in dessen Zimmer, Mutter und Lehrer trinken zusammen ihren Tee. Die gegebene Betonung ist von höchster Bedeutung, da in diesem Moment, mit diesen Gesten, Nickel dem Jungen gegenüber die Last der väterlichen Rolle übernimmt. Indem er diese positive

Rolle erfüllt, deckt er zum Teil die Leere, die die Abwesenheit eines Vaters hervorgebracht hat und schenkt dem Film die Hoffnung auf eine Erlösung, die wir am Ende spüren werden, obwohl die Erzählung völlig offen bleibt – oder gerade deshalb.

Jadup und Boel fokussiert ebenso die Problematik des Vater-Sohn-Verhältnisses. Das Verhältnis zwischen Vater Jadup und Sohn Max scheint zunächst optimal zu sein, doch im Laufe der Geschichte entdeckt der Vater, dass es sich ohnehin zugrunde gerichtet hat; Jadup fühlt nun deutlich, dass er seines Sohnes Zuneigung verlieren kann. Die gewaltige Kraft dieser Entdeckung und des ganzen Filmes liegt daran, dass man im gleichzeitigen Einsturz aller restlichen Gewissheiten Jadups, keinen Ausgangspunkt ahnen kann, es sei denn – auf metaphorischer Weise – dieser Einsturz hätte mit dem materiellen Einsturz von Boels Mutters Haus angefangen: die Beziehung Jadups mit seiner Frau scheint gebrochen, die Achtung seiner Mitbürger scheint verschwunden, sein Gedächtnis hat ihn getäuscht, die Entscheidungen, auf denen er sein eigenes Leben aufgebaut hat, scheinen ihm fragwürdig, und er spürt plötzlich die Heuchelei des Systems, das er als Bürgermeister lange Zeit vertreten hat. Eine schwierige Lage, die für ihn endlich durchschaubar wird, nur durch eine kleine Bemerkung des Sohnes: es handelt sich wieder um die schon erwähnte Parodie in Evas Artikel über ihre Eltern.

Max, der, des Sinns für die institutionelle Pflicht wegen, für Ediths Bestrafung und Ausschluss abgestimmt hat, kann sich damit nicht zufrieden geben. Still und traurig macht er sich an die Arbeit an seinem kaputten Fahrrad. Jadup fühlt die eisige Stimmung zu Hause, mit seiner Frau, die wie viele andere nicht bereit ist, die Vergangenheit aufzudecken, und mit dem Sohn, der von der ganzen Geschichte entfremdet zu sein scheint. Der Vater ahnt, dass es höchste Zeit ist, mit ihm zu sprechen. Max erzählt ihm, was in der Schule passiert ist, und gibt ihm Ediths Zettel zu lesen. Jadup lacht vergnügt. Fragt ironisch, wer schon eine solche Dummheit, wie die des Artikels über die Eltern, erfunden habe. Max, hartherzig, antwortet: „Du, Vater!“ Er ist es gewesen, der Bürgermeister. „Und was soll ich von dir schreiben?“, wirft ihm Max vor und läuft weg. Nun, wovon könnte er schreiben? Von Jadups Verdienste als Bürgermeister, an denen im Dorf alle zweifeln?

Es geht um eine alte Geschichte von Vergewaltigung während der Zeit der Befreiung: ein Gewaltakt zum Schaden einer Frau, der grundlegend für die neue Ordnung sein wird; wenn er dringlich aus der Vergessenheit wiedererscheint und das ruhige Dorfleben verunsichert, zeigt er deutlich an, dass die

Utopie des Nachkriegs sich in ein gewalttätiges, patriarchalisches System verwandelt hat.

Eine Rückblende zeigt uns Boel in der Dorfkneipe und einen lokalen Parteivorsitzenden, voll betrunken, der sie, vor der ganzen Bürgerschaft, beschimpft und mit sexuellen Drohungen verfolgt. Keiner verteidigt sie. Danach finden wir sie in einem Stall, wo sie auf die Tiere aufpasst; ein junger Bursche erscheint mit der Versprechung, sie von den Warzen auf den Händen zu befreien. Sie solle nur dem Mond beten, wie er ihr beibringt und sich ausziehen. Unnötig an die symbolische Valenz des Mondes zu erinnern. Der junge Mann ist erregt, berührt sich. Die Rückblende endet hier, wie es weiter ging, ist offensichtlich. Die nächste Szene ist eine Erinnerung Jadups: Boel hat keine Warzen mehr, er behandelt sie schlecht, möchte herauskriegen wer schuldig war.

Max kennt diese Vorfälle nicht, er will auch den Gerüchten im Dorf nicht glauben. Sein Vater hat niemanden vergewaltigt. Doch der Zweifel wächst: der Vater muss irgendwie eine Rolle spielen, in all diesen Geschichten. Um ihn zu quälen, reichte es, seine Aufmerksamkeit auf die kleine Ereignisse des Alltags zu richten: auf einen Zeitungsartikel, der schon Edith viele Schwierigkeiten gebracht hat. Wer ist es nun gewesen, fragt Jadup. „Du, Vater!“, schreit Max. Und dieses Du bezieht sich auf das Lobpreisen der Elterngeneration sowie auf eine atavistische Schuld, die Verantwortung für ein vergewaltigtes Mädchen, dem Jadup keine Liebe und kein Verständnis schenken konnte.

Mit *Jadup und Boel* kommt die vertrauensvolle Zustimmung der marxistischen Geschichtsschreibung ins Schwanken. Auf der Anklagebank sitzt gerade die Vätergeneration des sozialistischen Vaterlands, und sie wird schuldig gesprochen: sie hat die Utopie der glorreichen Tage des Befreiungskampfes, verkörpert durch die junge Gestalt der schlesischen Heimatvertriebenen Boel, verraten und vergewaltigt, und sie hat das Delikt unter einer dicken Hülle von Heuchelei und Fälschungen bedeckt. Nur durch die Wiederherstellung eines fairen Gedächtnisses ist Hoffnung auf eine weitere Zukunft möglich.

In diesem Sinne könnte es für eine ideologiekritische Analyse anscheinend ausreichen, dass wir den Fall *Jadup und Boel* als die Aufgabe des offiziellen deutsch-demokratischen Standpunkts erläutern; doch aufschlussreich ist auch ein weiterer Verweis auf die bekannten Überlegungen des Alexander Mitscherlich über die deutsche Gesellschaft des Nachkriegs, eine Gesellschaft

ohne Vater – ohne Väter.¹⁷ Eine Erfahrung, jene der Familien ohne Vater, die Rainer Simon selbst, wenn auch nicht aus direkten kriegsbedingten Gründen, mit seiner Generation, die der während des Weltkriegs geborenen Kinder, geteilt hat. Diese Erfahrung ist deutlich in *Männer ohne Bart* zu spüren; Mitscherlich folgend, bildete sie sich zum Teil als Erbe des beschädigten Ichs der Söhne von Weimar aus, zum Teil aus der konkreten Notlage der Nachkriegszeit.

Es soll nicht überraschen, dass wir solche für die Bundesrepublik gedachten analytischen Ansätze auf die ostdeutsche Gesellschaft beziehen wollen, obwohl die Männer des Befreiungskriegs, des antifaschistischen Kampfes, sich als schuldfrei, mit der Vergangenheit nicht kompromittiert vorgestellt hatten, und mit gutem Recht hatten sie den Auftrag übernommen, das neue Deutschland aufzubauen, sich um ihre bleiche Mutter zu kümmern, und die väterliche Autorität in ihren eigenen Händen wiederzubeleben. Doch die eigentliche gesellschaftliche Relevanz derjenigen, die sich dem Nationalsozialismus widersetzen, und dank dieser Legitimation die Macht übernahmen, übertrifft im Endeffekt nicht die der gewöhnlichen Leute, die als Verlierer aus dem Krieg zurückkamen, und konnte auch das schwarze Loch der Kriegsgestorbenen nicht verbergen.

Sinnbildlich für dieses Paradox bietet sich allerdings die Selbstanalyse des Jadups an, die durch das Motiv des Verrats die Unfähigkeit des sozialistischen Regimes zeigt, seinen utopischen Ansprüchen gerecht zu werden. Nach Lacan,

„... man wird insofern die Begründung des Paradoxes finden, weswegen die zerstörende Auswirkungen der väterlichen Gestalt mit besonderer Häufigkeit in jenen Fällen zu beobachten sind, wo der Vater in Wirklichkeit die gesetzgebende Funktion hat oder sich derer bedient, sei er tatsächlich von denen, die die Gesetze schaffen, oder stelle er sich als Stütze des Glaubens dar, als Prüfstein der Unversehrtheit oder von jeglichem Objekt der Frömmigkeit und Ergebenheit, als tugendhafter Mensch, als Diener eines heilendes Werkes, einer Nation oder einer Geburt (...): alle Ideale, welche auch zu viele Gelegenheiten

17 Vgl. Mitscherlich A., (eng. ed.) *Society without Father*, Tavistock, London 1969, und Mitscherlich A. und Mitscherlich M., *The Inability to Mourn*, Tavistock, London 1975.

anbieten, sich in Vergehen, in Unzulänglichkeit oder gar in Betrug zu befinden.“¹⁸

Die Greise des sozialistischen Regimes hätten den Deutschen dazu verhelfen sollen, sich ihr vom Nazismus und vom Krieg beschädigtes Ich wiederaufzubauen, doch die Grundlagen ihrer gesetzgebenden Autorität, ihrer neuen Ordnung, enthüllen sich als unausweichbarer und tragischer Betrug. Die Vergewaltigung Boels, die Vergewaltigung tausender deutscher Frauen, die von Soldaten der Rote Armee – Freunden – verübt worden sind, die Vergewaltigung, die die deutsche Heimat in zwei Teile zerbrach: diese Schuld belastet die Väter der Deutschen Demokratischen Republik.

Der diskursive Apparat des SED-Regimes, samt seiner marxistisch-leninistischen Ideologie und seiner antifaschistischen Mythologie, entblößt sich als grausamer Archetyp der patriarchalischen Gesellschaftsstruktur; der Blick der DEFA selbst könnte in diesem Sinne auch in Frage gestellt werden; eine Auseinandersetzung, die Simon nicht fremd wäre.

Infantia

Doch *Jadup und Boel*, anders als zum Beispiel der spätere *Der Fall Ö.* (1989), schließt nicht die Möglichkeit einer Wiedergutmachung aus, gerade in dem Ort, wo sich auch der Abgrund der verratenen Identität geöffnet hatte: im Name des Vaters.

Jadups Name, wir erinnern uns daran, ist den Zweifeln des ganzen Dorfes ausgesetzt, arglistige Gerüchte ziehen ihn mitleidlos durch den Schmutz. Sein Sohn Max kann ihn gar nicht mehr erkennen, schreibt ihm die Heucheleien seiner Welt zu. Aber Jadup reagiert, kann seine Glaubwürdigkeit Max gegenüber wieder erlangen, indem er ihm seine Geschichte offen erzählt. Die Szene auf dem Turm wirkt emblematisch: Jadup spricht und seine Vergangenheit kommt zu Wort, während Max die umgebende Landschaft betrachtet, die Heimat also symbolisch wieder akzeptiert. Als Jadup von Boel erzählt, und das Verhältnis mit ihr als Grunderlebnis bezeichnet, zeigt er dem Sohn und der Kamera seinen Namen und den Boels, die er vor vielen Jahren auf einen Balken geschnitzt hatte. Der Blick der Kamera hält bei diesen Namen an: Max kann sich selbst in jenem Namen wieder erkennen, da er

18 Lacan J., *Ecrits*, Seuil, Paris 1966, (ital. Fassung: Scritti, Einaudi, Torino 1974, vol. II, p. 575).

kein starres, geschlossenes System mehr darstellt, sondern ein annehmbares Muster.

Rainer Simons Werk kann als Freiheitstraum, sogar als Freiheitsraum gedeutet werden: der Film bietet sich ihm an als Möglichkeit, aus dem ideologischen Käfig zu flüchten, als Signifikant, der dem Signifikat entweichen kann. Er gewährleistet dem Autor eine väterliche Identität, wobei er ihm mit dem Schauspieler sogar ein naives und respektvolles Kind zur Verfügung stellt, und gleichzeitig zwingt er ihn nicht, lästige historisch und gesellschaftlich bedingte Erbschaften zu übernehmen.

Auf dem Turm hat nun Jadup seine Geschichte erzählt, seine veraltete Schnitzerei gezeigt, und die beiden sitzen heiter nebeneinander. Jadup betrachtet Max, der aus dem Turm herunter schaut: er sieht Edith, die auf der Hauptstraße des Dorfes entlang läuft, und durch einen Holzrahmen springt, den zwei Glaser tragen.

Der kinematographische Blick, auf den hier deutlich durch das sich Überstürzen von Blicken und Leinwänden verwiesen wird, entfaltet seine mögliche versöhnende Dimension dem Gedächtnis gegenüber. Hoffnung kann nur zwischen diesen beiden Positionen zu finden sein, zwischen dem Raum der filmischen Erfindung und der Hoffnung auf eine bessere Zukunft, wie sie durch die Jugend verkörpert ist. Hoffnung in eine Generation, welche sich eine neue Sprache bilden sollte, einen neuen Namen. Eine Generation, die sich neue Signifikationsformen schaffen sollte, neue Räume und Bilder; insofern ist das idealisierte filmische Bild der Jugend in Simons Werk als der Ort einer utopischen Auseinandersetzung mit der DDR-Geschichte zu verstehen.

B.
Darstellungen von Zeitzeugen

Dieter Wolf

Die DEFA-Spielfilmproduktion unter den Bedingungen staatlicher Finanzierung und Kontrolle. Zur Arbeit und Organisation der DEFA-Dramaturgie

Im folgenden Beitrag werde ich die Bedingungen staatlich finanzierter und kontrollierter Filmproduktion unter dem besonderen Aspekt der Stoffentwicklung und künstlerischen Realisierung bis zur Staatlichen Abnahme behandeln.

Dramaturgie – eine Profession mutiert zur Institution

Mit dem Aufbau des Volkseigenen (VE) DEFA-Studios und dem Ausbau der zentralen Dramaturgie, von Studiochef und Filmminister Hans Rodenberg liebevoll als „Herzstück der Filmproduktion“ apostrophiert, entwickelte sich der *Thematische Plan* als innerbetriebliches Leitungs- und zugleich Kontrollinstrument für das finanzierende Staatsorgan. Nur die frühesten thematischen Pläne rubrizierten die stofflichen Versprechungen nach den Gesellschaftsbereichen Industrie, Landwirtschaft, Intelligenz, Nationale Volksarmee. Die spätere Stoffentwicklungskartei des Lektorats fragte sehr viel differenzierter nach der *Zeitebene*: Gegenwart; Geschichte nach 1945, 1900-1945; 1848-1900; Geschichte des bürgerlichen Zeitalters bis 1848; Vorbürgerliche Epochen; Zukunft; nach der hauptsächlichen *sozialen Sphäre*: Arbeiterklasse; Bauern; Intelligenz; sonstige werktätige Klassen u. Schichten; nach der *Problemstellung* bzw. *Lebenssphäre*: Politik, Klassenkampf, Revolution; Produktion; Wissenschaft; Kunst / Kultur; Armee / Krieg; Berufsleben; Schule / Ausbildung; Ehe / Familie; Geschlechterbeziehung; Kindesalter; Jugend, mittleres Lebensalter; hohes Lebensalter; nach dem *Genre*: Problemfilm; Tragödie, Tragikomödie; Komödie / Lustspiel; Musikfilm; Abenteuerfilm; Kriminalfilm; Episodenfilm; Opernverfilmung;

Operette / Musical; Satire; Grotteske; Schwank. Weitere Angaben zur Planung und kulturpolitischen Dimension betrafen: Erwachsenenfilm oder Kinderfilm; Nationale oder Internationale Dimension; Originalstoff oder Literaturverfilmung; Farbe oder Schwarz-weiß; DEFA-Produktion oder Coproduktion.

Mit dem Eintritt von Parteikadern 1948/49 in den DEFA-Vorstand wurde der Stuhl des Chefdramaturgen zum Schleudersitz (Wolf v. Gordon, Hans-Robert Bortfeld, Dr. Karl-Georg Egel, Rudolf Böhm, Dr. Konrad Schwalbe, Klaus Wischniewski), bis 1966, nach dem 11. Plenum, erneut ein Kader aus dem Parteiparagrafen, Günter Schröder, Persönlicher Referent des ZK-Sekretärs Kurt Hager, der für vorausseilenden politischen Gehorsam sorgen sollte. Personelle Kontinuität zog in den Dramaturgenstamm erst mit den 60er Jahren ein, dem Beginn der Gruppenbildung. Die zentrale Dramaturgie wurde aufgelöst, bei jeder der anfänglich noch sehr instabilen Gruppen fanden sich drei bis fünf Dramaturgen.

Die Gründungsväter der ersten Künstlerischen Arbeitsgruppen (KAG) waren Regisseure – Kurt Maetzig, Slatan Dudow, Konrad Wolf. Ihre starke Bindung an die eigenen Projekte führte zu einem kurzen Interregnum: Produktionsleiter übernahmen das Regiment. Doch ihr Interesse galt professionell bedingt weniger der künstlerischen Qualität, als vielmehr kontinuierlicher Dreharbeit mit möglichst stabilen Produktionsstäben. So kam es 1964 zur Berufung von Dramaturgen als kulturpolitische Leiter an die Gruppenspitze. Am Ende der DEFA hatten lediglich vier der einstmaligen acht Gruppen überlebt: ROTER KREIS; BERLIN; JOHANNISTHAL und BABELSBERG, geschrumpft auf das Dramaturgenteam. Nach dem 11. Plenum 1965 wurde die feste Bindung der Regisseure an eine bestimmte Gruppe gelöst, sie wurden dem Künstlerischen Direktor, zuletzt dem Generaldirektor direkt unterstellt und von der Gruppe nur für das jeweilige Projekt gewonnen. Damit wurde ihr bestimmender Einfluss auf die Stoffentwicklung und ein personalisiertes Gruppenkonzept verhindert. Das hatte freilich auch den Vorteil größerer Freiheit der Dramaturgen in der Projektanbahnung ohne allzu frühe Einengung auf das Interessenspektrum einzelner Regie-Kollegen. Trotzdem bemühte sich jede Gruppe um längerfristige Zusammenarbeit mit Regisseuren ihrer Wahl und um eine entsprechend perspektivische Buchentwicklung. Gelungen ist uns das in der Gruppe BABELSBERG aber allein mit den letzten fünf Filmen von Konrad Wolf, nicht so kontinuierlich mit Heiner Carow, Lothar Warnecke und Siegfried Kühn.

Die frühe Idee, den KAG nicht nur künstlerische Eigenverantwortung, sondern auch begrenzte ökonomische Selbständigkeit im Rahmen eines finanziellen Jahreslimits zu gewähren, war selbst in der kurzen Zeit der Gruppen-Euphorie vor dem 11. Plenum nicht zu realisieren. Die KAG sollten als selbstständige Einheiten und Auftraggeber dem Bereich Atelier und Technik, dem Dienstleistungsbetrieb für die Kinofilm- und Fernsehproduktion, gegenüber treten. Doch ab 1966 war an solch eine Dezentralisierung nie mehr zu denken. Im Gegenteil. Der rasche Wechsel an der Spitze der Hauptverwaltung Film (dem fristlos entlassenen Dr. Günter Witt folgten innerhalb von zehn Jahren fünf stellvertretende Minister: Dr. Wilfried Maaß, Siegfried Wagner, Günter Klein, Johannes Starke, Horst Pehnert, interimistisch diverse Stellvertreter), war begleitet vom Ausbau der Abteilung Künstlerische Produktion, zeitweilig geleitet von der Filmautorin Vera Küchenmeister. Ihr unterstand eine komplette dramaturgische Abteilung mit eigenem Chefdramaturgen (Professor der Kulturosoziologie Dr. Bittighöfer). Sie wachte über die thematische Planung und die Produktion anhand der Szenarien und war zuständig für die Beurteilung der Drehbücher vor ihrer Produktionsfreigabe durch den Vice-Minister.

Erstmals mit der Berufung des ZK-Mitglieds Hans Dieter Mäde an die Studio-Spitze 1976 lag die Produktionsfreigabe beim Studio. Der politischen Autorität des neuen Leiters entsprach auch sein neuer Titel als Generaldirektor, der bis dahin allein den Chefs großer Kombinate vorbehalten war. Der HV-Leiter konnte innerhalb von vierzehn Tagen sein Veto einlegen. Doch von diesem Recht musste der letzte HV-Chef Horst Pehnert nie Gebrauch machen. Nur in wenigen Fällen kam es in seiner Amtszeit nach 1976 noch zu einer Buchdiskussion und nur, wenn sie hilfeschend entweder vom Generaldirektor oder vom Autor oder Regisseur ausdrücklich erwünscht war. Mir ist allerdings kein Fall bekannt, wo der Vice-Minister seinen unterstellten Studiodirektor so oder so umgestimmt hätte. Negative Entscheidungen über eine Stoffentwicklung, die Versagung der Produktionsfreigabe, die Nichtabnahme des Rohschnitts oder der gemischten Fassung im Studio, die Verweigerung der Staatlichen Zulassung nannten wir natürlich nicht ZENSUR, schon weil Autor und Regisseur dem jeweiligen Bedenken- oder Entscheidungsträger in langen Diskussionen mit dem Ziel und oft auch Resultat einer Annäherung gegenüber saßen. Und meist waren es *Genossen*, die da im Diskurs aufeinander trafen, wenn auch in unterschiedlicher Position.

Der vielstufige und kollektive Arbeitsprozess von der Idee zur Leinwand, vor allem aber der unvergleichlich hohe Kostenaufwand dieser künstlerischen Produktion provozieren geradezu die Einmischung des Geldgebers mit allerdings unterschiedlichen Interessen und Prioritäten. Lilli Palmer suchte 1975 während der Dreharbeiten zu *LOTTE IN WEIMAR* (Regie Egon Günther) die DEFA-Kollegen mit ihrer Erfahrung zu trösten. Hineingeredet werde überall. Im Westen vom Produzenten. In Babelsberg habe man Glück, das Politbüro komme nicht ins Atelier. Das war zu Zeiten allerdings nur ein schwacher Trost.

Mit der Gründung der Volkseigenen DEFA-Studios und dem Aufbau der Leitungshierarchie mit dem Staatlichen Komitee für Filmwesen, abgelöst von der Hauptverwaltung Film im Ministerium für Kultur, der zeitweiligen Installierung einer VVB Film, schien die direkte Einflussnahme von Parteifunktionären auf die operative Leitungstätigkeit, wie sie von der DEFA-Kommission praktiziert wurde, nicht mehr zeitgemäß. Die kulturpolitische Verantwortung für die Produktion wurde an die staatlichen Leiter dieser Ebenen delegiert, ohne freilich das Prinzip der „führenden Rolle der Partei“ je außer Kraft zu setzen, und dies hieß im Zweifels- und Streitfall nach der Praxis des „demokratischen Zentralismus“ Meinungshoheit der Parteiführung als Ausdruck „kollektiver Weisheit“.

Bevor der Film ins Kino kommt ...

Verfolgen wir zunächst den langen Weg von der Idee zum Drehbuch und in die Produktion. Im sozialistischen Verständnis der Organisation volkswirtschaftlicher Prozesse war jeder Funktionsträger ein „Staatlicher Leiter“. Dies galt zuletzt gar für jeden Regisseur als künstlerischem Leiter eines Drehstabes. In diesem Sinne war der Leiter jeder kleinen Dramaturgengruppe, Hauptdramaturg genannt, ein Staatlicher Leiter, freilich mit sehr eingeschränkten Rechten, aber vielen Pflichten. So konnte man mit Recht und Ironie auch von einem typischen „Halbleiter“ sprechen. Die Leitungspyramide – Hauptdramaturg, Chefdramaturg, Studiodirektor – lieferte jedoch den Autor einer Originalidee oder den Szenaristen einer Literatur-Adaption keineswegs rechtelos an eine vielstufige anonyme Zensurbehörde aus.

Seit 1955 waren die Beziehungen zwischen den überwiegend freischaffenden Autoren und den zwölf bis fünfzehn fest angestellten Szenaristen durch einen „Rahmenvertrag zwischen dem Ministerium für Kultur / Hauptverwaltung Film und dem Deutschen Schriftstellerverband“ rechtlich geregelt,

unterschrieben von Anton Ackermann und dem Autor und 1. Sekretär des DSV Eduard Claudius (s. Studiohandbuch). Er enthielt Klauseln für die mögliche Ablösung des Autors oder die „Beiordnung“ von Co-Autoren, falls die „Arbeit den Forderungen unserer Gesellschaft nicht entspricht“, so der recht auslegungsanfällige Vorbehalt. Für Streitfälle war allein ein Schiedsgericht zuständig. Die spätere Überarbeitung dieser Grundsätze, 1975 in die schlichte *Anweisung* des Kulturministers Hans-Joachim Hoffmann gekleidet und im Einvernehmen mit dem Schriftstellerverband und dem Verband der Film- und Fernsehschaffenden verabschiedet, formulierte: „Allgemeine Bedingungen für Filmautorenleistungen“ (a.a.O.). Derart diskriminierende Bestimmungen waren hier eliminiert, die Position des Autors deutlich gestärkt. Er hatte nun das Recht, „die Weiterarbeit aus wesentlichen künstlerischen Gründen abzulehnen“. Nach Anrufung einer *Gütekommision* für die Beilegung von Meinungsverschiedenheiten zwischen den Vertragspartnern war jetzt der ordentliche Rechtsweg ausdrücklich offengehalten. Das Instrument wurde nie bemüht. Beide Seiten wussten nur zu gut, dass Meinungsverschiedenheiten über Kunstfragen auf dem Schieds- oder Gerichtsweg nicht zu schlichten waren. Verbindliche Vertragsgrundsätze und die *Honorarordnung Film* schützten den Autor vor subjektiver Willkür des Auftraggebers, der nur in sehr, vielleicht zu engen Grenzen unterschiedliche Erfahrung oder unterschiedliches Talent in der Honorierung berücksichtigen konnte. Nur in seltenen, zwingend begründeten Ausnahmefällen konnte der Filmminister eine Sonderregelung entscheiden (etwa für die jahrelange Arbeit an der Filmadaption des GOYA-Romans von Lion Feuchtwanger durch Angel Wagenstein).

Am Anfang aller Arbeit am Originalstoff stand nicht, wie heute zuweilen vermutet wird, der thematische Plan und ein entsprechender Studio-Auftrag, vielmehr die Idee eines Autors, aufgeschrieben als *Skizze* in Form einer Ideen- oder Handlungsskizze, möglichst eine Short-Story, für die er sich das Interesse eines noch fernen Publikums, des einzigen Spielfilmstudios, zunächst aber „seines“ Dramaturgen erhoffte. Nun waren freilich die aktuellen Erwartungen des sozialistischen Produzenten für den Autor so schwer nicht zu erraten. Wie erklärte man sich doch gegenseitig die verschiedenen Ismen? Der Impressionist malt oder schreibt, wie er es sieht, der Expressionist, wie er es fühlt, der sozialistische Realist, wie er es liest ...

Häufig aber suchte der Dramaturg einen noch nicht umworbenen Literaten auf, um ihn, angeregt durch dessen belletristische Publikation, für die Film-

arbeit zu gewinnen, manchmal auch mit einem eigenen Stoffvorschlag. Erst mit dem Erwerb der *Skizze* von drei bis fünf Seiten und dem Exposé-Vertrag wurde aus dem Autorenvorschlag die *Stoffentwicklung*. Für ein Grundhonorar von ein bis viertausend Mark wurde viel verlangt, „eine in sich geschlossene, für die spezifischen Bedürfnisse des Films (optisch-szenische Potenz der Gestalten und ihrer sich in Handlung entwickelnden Beziehungen) konzipierte literarische Arbeit“.

Das *Exposé* sollte „Genre und Stil des künftigen Films erkennen lassen“, über Filmlänge, Format, Haupt- und Nebenrollen, Massenszenen, Schauplätze und Jahreszeit der Aufnahmen Auskunft geben. Großzügig verzichtete der Rahmenvertrag auf die „detaillierte Aufgliederung der Szenen und ausführliche Dialoge“. Nur wenigen Autoren war es gegeben, diesem Forderungskatalog auf dreißig bis fünfzig Seiten gerecht zu werden. Aber so ist das nun einmal, wenn Juristen den unwiederholbaren dichterischen Erfindungsakt in einklagbare Vorschriften fassen.

Mit dem Exposé suchte der Dramaturg seine Kollegen in der Gruppe für das Vorhaben zu gewinnen, im besten Falle bereits einen Regisseur zu interessieren. Selbstverständlich wurde der Autor zu jeder Diskussion im Team eingeladen. „Ergeben sich aus diesen Beratungen im Interesse der notwendigen hohen ideologischen und künstlerischen Qualität des Stoffes Verbesserungsvorschläge, so sind diese ... schriftlich festzulegen ... und in der vorgelegten Fassung vorzunehmen.“ Nur falsche oder widersprüchliche Beratung berechnete den Autor, ein zusätzliches Honorar für ein oder zwei Überarbeitungen zu fordern. Der Hauptdramaturg konnte die Weiterarbeit aber auch mit einer neuen Vertragstufe stimulieren, einem *Treatment* oder einer *Filmerzählung*. Die Abnahme des Exposés wurde dann bis zu deren Billigung ausgesetzt. Die „Vertiefung der Fabel, der Charaktere und übrigen Gestaltungselemente“ auf etwa vierzig bis sechzig Seiten sollte dem Studio die Entscheidung über die Weiterarbeit, dem Autor aber in jedem Fall die literarische Verwertung seiner Idee erleichtern. Es lag im Ermessen des Hauptdramaturgen und im Begehren des Autors, die Exposé-Stufe zugunsten einer Filmerzählung zu überspringen. Mit der Abnahme des Exposés bzw. der Filmerzählung war die Kompetenz des Hauptdramaturgen ausgeschritten und das verfügbare Honorarvolumen von etwa 12 000 M erschöpft. Diese Entscheidungsfreiheit sicherte eine sehr breite stoffliche Basis für die Szenarienarbeit, ermöglichte die Erprobung vieler junger und filmunerfahrener Autoren, die von ihren literarischen Publikationen allein kaum hätten leben können. Doch auch

Lyriker wie Günter Kunert, Autoren der kleinen epischen Form, sahen in der Arbeit für den Film eine willkommene Sicherung ihrer freiberuflichen Existenz.

Heute mag solche mehrstufige literarische Vorarbeit wie für ein Zensursystem geschaffen erscheinen. Sie diene allerdings, stets im Kontakt und Gespräch mit dem Autor, auch dazu, das Thema, die Problem- und Konfliktsubstanz im gesellschaftlichen Konsens zu entwickeln, sagen wir mit dem Zeitgeist, der auch, aber nicht allein der Herren eigener Geist war, um mit Goethe zu sprechen. Die Vermutung wäre falsch, die Debatten und Diskurse bei uns hätten nur oder überwiegend um ideologisch-politische Fragestellungen gekreist. Vor allem ging es dabei um dramaturgische Anforderungen, die Erlebnisqualität der Story, die Glaubwürdigkeit der Charaktere, die Tiefe und Konsequenz der Konfliktegestaltung, das Verhältnis von absehbarem Produktionsaufwand und zu erhoffendem Zuschauerinteresse. Spätestens beim Drehbuch wurden die ökonomischen Konsequenzen des dramaturgischen Baus virulent: die Zahl der Schauplätze und Dekorationen, vor allem aber die wirklich erforderliche Länge des Films mit ihren Folgen für die Zahl der Drehtage und für die Vorführzeit im Kino.

In der Oldenburger Universitäts-Mediathek („Dramaturgisches Archiv D. Wolf“) finden sich Beispiele nicht nur für die unterschiedlichen filmliterarischen Entwicklungsstadien von nahezu allen Filmen der Gruppe BABELSBERG, das waren immerhin dreiundneunzig. An den Arbeitsstufen ein und desselben Projekts und aus den entsprechenden Begleitpapieren lässt sich der Charakter dieses Arbeitsprozesses am besten analysieren. Das gilt auch für die gesammelten Frühstadien von Projekten, die nicht weiter verfolgt, Szenarien und Drehbücher, die nicht verfilmt wurden.¹ Die Doktorarbeit des langjährigen Direktors für Ökonomie Kurt Werthmann (a.a.O.) enthält neben anderen aufschlussreichen Statistiken u.a. auch eine zeitlich repräsentative Auskunft zu den Überlebenschancen der Ideen auf dem Marathon zur Leinwand. Danach betrug die Verwertungsrate von Skizzen 1:10, von Exposé 1:5, Filmerzählungen 1:3,7, Szenarien 1:2. Nur jedes dritte bis vierte Drehbuch war noch vom Kollaps bedroht. Die Realisierungsaussichten für Szenarien und Drehbücher dürften unter den Bedingungen der freien Marktwirtschaft mit dem „Film als Ware“ (Walter Dadek) ganz erheblich unter denen der DEFA liegen. Eine existenzsichernde, fest finanzierte und dramaturgisch

1 Vgl. dazu Dieter Wolf, Gruppe Babelsberg – Unsere nicht gedrehten Filme, Berlin 2000

kontinuierlich begleitete Vorarbeit gibt es heute kaum noch. Der Honorarfonds der DEFA-Dramaturgie war mit 1,6 Mio. Mark für eine realisierte Jahresproduktion von sechzehn Kinofilmen für DDR-Verhältnisse so großzügig ausgestattet, dass an etwa 200 Stoffen gleichzeitig gearbeitet werden konnte. Der Kulturfonds der DDR förderte darüber hinaus die Arbeit junger und filmunerfahrener Autoren durch monatliche Finanzierung von Materialsammlungen als Basis erhoffter künftiger Ideenfindung.

Mit der eng befristeten Abnahme dieser Vorstadien binnen zweier Wochen, mit einem Erfolgshonorar von 50 % belohnt, erwarb das Studio die Rechte am Stoff, mit der Verpflichtung, innerhalb von vier Wochen über die Weiterarbeit zu entscheiden. Die Nichtabnahme einer Arbeitsstufe musste innerhalb von zwei Wochen, die eines Szenariums binnen Monatsfrist schriftlich begründet werden, obwohl jeder Ablehnung lange Gespräche mit dem Autor vorangingen. War der Termin überschritten, so galt die Arbeit als abgenommen und das Erfolgshonorar war voll zu zahlen. Das galt auch für den Fall, dass das Studio neue inhaltliche Gesichtspunkte geltend machen wollte, etwa eine veränderte kulturpolitische Situation oder Orientierung. Die finanzielle Großmut war nicht ohne kulturpolitisches Kalkül, vermied sie doch in den meisten Fällen endlosen Streit mit dem Autor. Nur selten wurde von der Möglichkeit Gebrauch gemacht, dem Studio mit der Zahlung von 50% der Erfolgsrate die Rechte am Stoff zu sichern und einen anderen Autor mit der Weiterarbeit zu betreuen. So mag es paradox erscheinen, dass ausgerechnet in der kollektiv verstandenen sozialistischen Filmpraxis die Arbeit mehrerer oder gar vieler Autoren am Manuskript die Ausnahme blieb, wie wir sie beispielsweise aus dem Vorspann italienischer und US-amerikanischer Filme kennen. Das mag auch der Erfahrung geschuldet sein, dass so entstandene Drehbücher wie etwa für *FAMILIE BENTHIN* oder *DER SCHWEIGENDE STERN* nicht gerade zu Sternstunden der DEFA-Geschichte geführt hatten.

In aller Regel sollte die Gruppe spätestens mit der Filmerzählung bereits einen Regisseur gewonnen haben, um ihn in die nun folgende Arbeit am Szenarium beratend einzubeziehen. Das geschah denn auch unabhängig von der Kompetenz des Studiochefs, den Regieauftrag zu erteilen. Das abgenommene Exposé oder Treatment, kulturpolitisch interpretiert und beworben von einer *Ideologisch-künstlerischen Führungslinie*, wie seit 1977 die schlichtere *Gruppenstellungnahme* genannt wurde, gelangte nun zusammen mit dem bereits ausgehandelten Vertragsvorschlag für das Szenarium auf den Tisch des Chef dramaturgen. Der letzte Amtsinhaber Prof. Dr. Rudolf Jürschik

(1977-1991) sah nach solcher Vorarbeit nur selten Anlass für zusätzliche Beratung, es sei denn, er hatte erhebliche Zweifel in die Tragfähigkeit der Geschichte für das Kino, in das Gestaltungsvermögen eines auch belletristisch noch unerprobten Autors.

Der gut dotierte Szenarienvertrag beförderte die weitere Arbeit in den Rang eines offiziellen Studio-Auftrags. Das *Szenarium*, „die endgültige literarische Form des Filmstoffes“, sollte „alle Wirkungen erfassen, die der zu realisierende Film auf den Zuschauer ausüben wird“. Der fromme Juristenwunsch war freilich selbst auf achtzig bis einhundertzwanzig Seiten schwer zu erfüllen. Gefordert war, „die Filmhandlung in allen optischen und akustischen Elementen konkret (zu) gestalten (sichtbare Vorgänge, Dialoge, Bildrhythmus, Montage, Hinweise auf Instrumental- und Vokalmusik und Geräusche. ... Innerhalb der Bilder ist eine Aufgliederung nach Kameraeinstellungen wünschenswert, aber nicht obligatorisch“. Mit Bildern waren hier Szenen oder Szenen-Teile gemeint, die an e i n e m Schauplatz spielen.

Mit einem Berater-Vertrag für den interessierten Regisseur sollten spätere Wünsche des Spielleiters vermieden, dem Autor größere Sicherheit, dem Projekt die bestmögliche Realisierungsaussicht gegeben werden. Der Autor erhielt dafür das Recht, die Drehbucharbeit des Regisseurs zu beraten und die filmische Umsetzung seines Stoffes von den Mustervorführungen über den Rohschnitt bis hin zur Filmabnahme zu begleiten, ja zu kontrollieren. Von solchen Rechten kann ein Autor in der gegenwärtigen Film- oder gar Fernsehpraxis heute nur träumen. Ausnahmen freundschaftlich-partnerschaftlicher Zusammenarbeit von Autor und Regisseur mag es selbstverständlich auch heute geben. Doch eine schöpferische Diskussion beider, etwa noch in der Zeit der Dreharbeiten, wäre angesichts der heute üblichen Tagespensen und rigorosen Zeitlimits so gut wie unmöglich, wenn sie denn nicht vom Produzenten aus prinzipiellen Erwägungen verhindert würde.

Begleitet von der *Gruppenstellungnahme* mit dem Antrag auf *Abnahme*, ausgearbeitet vom stoffführenden, autorisiert vom Hauptdramaturgen, ging das Szenarium nun in die Beratungsrunde beim Chefdramaturgen. Der versammelte montäglich alle Gruppenleiter und den Lektoratschef zur Szenariendiskussion, selbstverständlich auch den Autor und, soweit bereits interessiert oder fest gebunden, den Regisseur. In diesem Kreis fehlte es natürlich nicht an guten Ratschlägen, auch nicht an kritischen Bedenklichkeiten ideologischer und professioneller Natur. Heftiger Dissens war aber eher die Ausnahme.

Prof. Jürschik konnte in aller Regel mit seinem Schlusswort die Abnahme des Szenariums aussprechen, selten wurde jetzt noch eine Überarbeitung verlangt. Kleinere Korrekturen und Akzentsetzungen blieben meist der gemeinsamen Drehbucharbeit von Regisseur und Autor anempfohlen.

Mit dem Abnahmehonorar für das Szenarium erwarb das Studio die Verfilmungs- und Verwertungsrechte, längstens jedoch für zehn Jahre. Das Studio hat auf diesem Recht nicht bestanden, wenn eine Produktion nicht wirklich beabsichtigt war, wenn etwa kein Regie-Interesse bestand oder der Produktion unüberwindbare ökonomische Hindernisse entgegenstanden, so etwa Aufnahmen im westlichen Ausland. Die Filmrechte wurden nicht selten vorzeitig an Autoren zurückgegeben, ohne auf der möglichen Honorarrückstattung zu bestehen. Der DEFA war die Praxis fremd, Filmrechte unbefristet zu blockieren, etwa um sie vor dem Zugriff anderer Produzenten zu sichern.

Der Dramaturg hielt das Ergebnis dieser Beratung in einem *Protokollnotat* fest. Unterschrieben vom Chefdramaturgen, ging das Papier mit dem Szenarium nun zum Generaldirektor. Jetzt konnte der Kampf um einen Platz im mittelfristigen *Projekt-* und schließlich im jährlichen *Produktions-* und *Ablieferungsplan* beginnen. Eine frühere Aufnahme in die Projektplanung erfuhren allerdings kulturpolitisch und künstlerisch besonders relevante Vorhaben. Die antragstellende Gruppe musste sich dazu allerdings auf Termine, Produktionseckdaten und Kostenlimits festlegen und riskierte oder beförderte damit zugleich die sehr frühe Lektüre und Beratung durch den Generaldirektor

Die *Verfilmung literarischer Werke* war vom Entwicklungsgang eines *Originalstoffes* nur wenig unterschieden. Dem Erwerb der entsprechend dotierten *Weltverfilmungsrechte* ging eine zeitlich eng befristete *Option* voraus, die genutzt werden musste, um ein Filmscript zu erarbeiten und von Fall zu Fall mit dem Ur-Autor abzustimmen. Grundlage für den Szenarienauftrag war in jedem Fall eine ausführliche *Konzeption*, die sich nicht in der kulturpolitischen Begründung der Stoffwahl erschöpfen durfte. Da Fabel und Charaktere aber in der literarischen Vorlage voll entwickelt waren, genügte an Stelle des Exposés oder der Filmerzählung hier zumeist ein „Bilderfahrplan“. War der Rechteerwerb mit Valutazahlungen verbunden, man denke an Thomas Mann (LOTTE IN WEIMAR), Lion Feuchtwanger (GOYA), Leonhard Frank (CHRONIK EINES MORDES nach DIE JÜNGER JESU) oder Franz Josef Degenhardt (BRANDSTELLEN), so war das definitive Adaptionierungsinteresse eines Regisseurs nötig, um von der Leitung Verhandlungsvollmacht zu erwirken. Wie heikel

dies im Einzelfall sein konnte, ist mit Leonhard Franks *DIE RÄUBERBANDE* als ein Beispiel für *Unsere nicht gedrehten Filme* ausführlich dargestellt und kann im übrigen im dramaturgischen Archiv en detail nachvollzogen werden.

Die letzte Entscheidung über die Realisierung lag mit der *Produktionsfreigabe* seit 1978 beim Generaldirektor. Ihm stand es frei, sein Beratungsgremium – die Fachdirektoren und Gruppenleiter, den Sekretär der Betriebsparteileitung und den Vorsitzenden der Betriebsgewerkschaftsleitung – zu hören oder auch nur zu informieren. Er erteilte den Regieauftrag. Die Drehbucharbeit galt prinzipiell als Bestandteil der Regiearbeit, auch in wünschenswerter Abgrenzung von der Autorenleistung. Das Drehbuch als „künstlerische und technische Grundlage der Filmproduktion ... wird entsprechend der abgenommenen literarischen Endfassung durch den Regisseur in Zusammenarbeit mit Kameramann, Szenenbildner, Produktionsleiter usw. erarbeitet“. So stand es in den „Rahmenbedingungen ...“ Dem Autor war dabei ein ausdrückliches und honoriertes Beratungsrecht eingeräumt.

Die DEFA-übliche Trennung zwischen (literarischem) Szenarium und (Regie-)Drehbuch sollte nach der Wende für die Autoren noch unglückliche Folgen haben, als ihnen von manchen Regisseuren das alleinige literarische Urheberrecht am gemeinsamen Werk streitig gemacht wurde. Wolfgang Kohlhaase wusste sich durch klare Abgrenzungen im Vertrag und Titelvorspann rechtzeitig dagegen zu schützen. Abweichend von allen DDR-Regeln findet man im Vorspann seiner Filme zuweilen die weniger streitbefangene schlichte Formulierung: Buch. Die Einrichtung des Drehbuchs allein nach unterschiedlichen (nummerierten) Kameraeinstellungen (Einstellungsgrößen) und ihre Metrierung (Längenfestlegung in Filmmetern) und andere technische Anweisungen für die Realisierung wurden nicht als eigenschöpferische Leistung im Sinne des literarischen Urheberrechts betrachtet, sondern galten als Teil der vorbereitenden Inszenierungsarbeit. Das Drehbuch war streng nach Bildern, d.h. Schauplätzen und Kameraeinstellungen, zu gliedern und sollte konsequent nach Bild- und Tonbeschreibung links/rechts getrennt geschrieben sein. Abweichende Handhabung, im Drehbucharchiv zu finden, die bloße Festlegung auf eine gewisse Zahl von nicht näher deklarierten Einstellungen pro Bild, war nur in hart erstrittenem Ausnahmefall durchzusetzen. Das war für Konrad Wolf leichter (*DER NACKTE MANN AUF DEM SPORTPLATZ*) als für Lothar Warneke in Vorbereitung auf *DIE BEUNRUHIGUNG*.

Der Autor hatte das Recht des Einspruchs, „wenn der Regisseur beim Drehbuch oder während der Inszenierung in Fabel, Charakteren oder Ideengehalt vom bestätigten Szenarium abweicht, ohne sich vorher mit dem Autor verständigt zu haben. ... Der Autor kann seinen Namen zurückziehen, wenn er die künstlerische Umsetzung des bestätigten Szenariums durch den Regisseur nicht vertreten kann“. So geschehen etwa nach einem Streit über das Drehbuch von Lothar Warneke nach einem Szenarium von Peter und Leonija Wuss *DIE UNVERBESSERLICHE BARBARA*. Der Einspruch des Autors Benito Wogatzki zum Drehbuch des jungen Regisseurs Michael Kann zum Film *SCHWALBENJAGD* führte sogar zur Streichung des Projekts aus dem bereits beschlossenen Produktionsplan und der Ausbuchung erheblicher Vorkosten.

Mit dem Drehbuch- und Regieauftrag war in aller Regel bereits die Nominierung des Produktionsleiters, die Vergabe der fortlaufenden Film-Nummer, d.h. die Einrichtung einer Kostenstelle und die Freigabe von Vorkosten verbunden. Die meisten Regisseure schrieben das Drehbuch in enger Zusammenarbeit mit Kameramann und Szenenbildner und in Kenntnis der Außenschauplätze, also einer oft mehrwöchigen gemeinsamen Motivsuche im In- und Ausland. Parallel dazu wurde über die Besetzung der Rollen nachgedacht. Kein DEFA-Regisseur hätte sich diese künstlerisch entscheidenden Aufgaben, heute location und casting genannt, von Assistenten oder Beauftragten des Produzenten aus der Hand nehmen lassen. Die Besetzungsabteilung des Studios, ausgestattet mit einem reichen, aktualisierten Fotoarchiv erarbeitete an Hand jedes Drehbuchs eine eigene Vorschlagsliste für die Vorauswahl, auf die die Regisseure vor allem für die Besetzung der mittleren und kleinen Rollen zurückgriffen. Zur detaillierten Festlegung der Einstellungen (Bildausschnitt / Einstellungsgröße, Fahrt mit Kamera oder Kran) gehörte die *Metrage* nicht nur jedes Bildes, sondern auch jeder Einstellung in Film-Metern (1 m = 2,19 sec. Vorführzeit). Charakter, Bedeutung und Praxis dieser Arbeit sind in meiner Diplomarbeit ausführlich behandelt (s. Dramaturgisches Archiv Mediathek).

Im DEFA-Spielfilmstudio entwickelte sich von den 50er Jahren bis zum Ende ein bis dahin in der Filmindustrie ungekanntes und wohl nie wieder realisierbares Werkstatt-Prinzip kollektiver schöpferischer Vorarbeit für die Filmaufnahmen von Regisseur, Kameramann und Filmszenenbildner im Kontakt auch mit dem Kostüm- und Maskenbildner. Die Studioleitung förderte, wo immer es möglich und vertretbar war, mit großen Zugeständnissen in der Produktionsplanung und Finanzierung die dafür notwendige, vom

Regisseur gewünschte Stabzusammensetzung lange vor Drehbeginn. Vor allem in den 60er Jahren, in Einzelfällen auch noch danach, manifestierte sich diese künstlerisch-konzeptionelle Vorarbeit in einem *optischen Drehbuch*, zu studieren etwa am Beispiel des GOYA-Films, auszugsweise abgedruckt im Arbeitsheft der Akademie der Künste Nr. 7/1977. Der Szenenbildner Alfred Hirschmeier entwarf für jede Drehbucheinstellung nicht nur dieses Films ein Szenogramm, das den Handlungsraum, die Einstellungsgröße, den Bildausschnitt also, und die Figuren skizzierte. In die Fotos von Außenschauplätzen und Original-„dekorationen“ wurden ähnliche Szenenskizzen eingezeichnet. (Der gesammelte Nachlass Hirschmeier ist im Filmmuseum Potsdam archiviert.)

Die frühe Festlegung des Kamerastandpunkts erlaubte die ökonomisch effektivste Gestaltung der Dekoration und die sparsamste Umgestaltung des Exterieurs. Die oft sehr aufwendige Ausleuchtung konnte minimiert und entsprechend vorbereitet werden. Das erleichterte auch die organisatorische Planung des Drehablaufs (Tagesdisposition), etwa das nicht-chronologische Abdrehen aller Einstellungen in ein und derselben Blickrichtung, um den ständigen Umbau für jede neue Kameraposition innerhalb einer Dekoration zu vermeiden. Zu allen Zeiten aber gab es gegen diese, von der Leitung vor allem aus ökonomischen Gründen sehr geförderte Methode der „Vorinszenierung“ allerdings auch heftigen Widerstand. Regisseure wie Slatan Dudow, Egon Günther und die jüngeren Vertreter der stärker dokumentaren Stilrichtung sahen in so früher Festlegung eine zu starke Einschränkung der Inszenierung auf einen vorgedachten Plan hin, befürchteten den Verlust von Spontaneität und Improvisation als Teil der kreativen Probenarbeit mit den Darstellern. Die DEFA-Geschichte dankt dieser Methode jedoch eine Reihe gerade stilistisch herausragender innovativer Arbeiten, geprägt vor allem von Alfred Hirschmeier in Zusammenarbeit mit Frank Beyer etwa bei KÖNIGSKINDER oder mit Konrad Wolf bei PROFESSOR MAMLOCK und GOYA.

Das *Drehbuch* wurde in der Gruppe nicht mehr diskutiert. Jetzt ging es um die zügige Überleitung in die Produktion. „Dieses Drehbuch“, so ein Stempelaufrufdruck noch aus der Zeit der KAG, „wird dem Studiodirektor des VEB DEFA Studio für Spielfilme als endgültige drehreife Fassung vom ... übergeben“, Unterschrift: Regisseur, Leiter der KAG und Dramaturg. Wollte der Generaldirektor in diesem späten Stadium noch Buchänderungen durchsetzen, so etwa bei Helmut Dzuibas immer wieder verschobenem Projekt VERBOTENE LIEBE über das Tabu der Akzeleration und Frühsexualität Min-

derjähriger oder RÜCKWÄRTS LAUFEN KANN ICH AUCH zur Behindertenproblematik nach einem Buch von Manfred Wolter, Regie Karl Heinz Lotz, so versicherte er sich der argumentativen Unterstützung der HV Film oder des betroffenen Ministeriums für Volksbildung. Beide Projekte wurden erst 1989 gedreht, als sich der Generaldirektor nach immer heftigeren Auseinandersetzungen mit mehreren Regisseuren um ihre immer weniger affirmativen Vorhaben aus gesundheitlichen Gründen bereits vorzeitig aus dem Amt verabschiedet hatte. Wenn es nach der Produktionsfreigabe noch einmal zu Buchdiskussionen kam, so hatte das mit wenigen Ausnahmen rein ökonomische Ursachen: die allzu große Abweichung der nun vorliegenden *Kalkulation* des Produktionsleiters von den vorangegangenen Kostenschätzungen, die inzwischen in die Jahresfinanzplanung des Studios eingegangen waren. Das war oft einer erheblichen Überlänge der nunmehr metrierten Drehbuchfassung geschuldet, die auch der Publikumswirkung nicht gerade entgegenkam. Nun musste über Kürzungen innerhalb von Szenen oder gar die Streichung ganzer Komplexe mit entsprechendem Bau-, Ausstattungs- und Inszenierungsaufwand nachgedacht werden, auch um etwaige spätere Schnitte im gedrehten Material zu vermeiden.

Das Kinoprogramm der DDR war auf gute zwei Stunden orientiert. Meine Diplomarbeit als Filmwirtschaftler über die Metrage gibt Auskunft über die damaligen sozio-kulturellen Prämissen eines Kinoabends. Nach dem Wegfall der Wochenschau sollte möglichst ein Dokumentar- oder Trickfilm der nationalen Produktion im abendlichen Zeitlimit disponierbar bleiben. Das Publikum mit einer Überlänge und zusätzlichem, wenn auch geringem Aufpreis zu belasten, war im Lichtspielwesen wenig populär, obwohl der durchschnittliche Kino-Eintrittspreis nur eine Mark betrug, für die Kinderkarte 50 Pfg. Da inhaltliche Einschnitte im Drehbuchstadium aber mit kulturpolitischen und dramaturgischen Argumenten leicht abzuwehren waren, blieb es in diesem Konflikt zwischen Leitung und Gruppe meist bei sinnvoller Zusammenlegung von Schauplätzen und Raffungen innerhalb der Bilder. Die Leitung gab sich mit solchen Zeichen guten Willens zufrieden und kam dem Team mit dem Kostenlimit ein wenig entgegen.

War diese Hürde genommen, *Drehplan* (Drehplan von „Das Lied der Matrosen“ im Mediathek-Archiv) und *Kalkulation* bestätigt, war die Produktion, die Drehperiode, kaum noch aufzuhalten. Dem Künstlerischen Direktor, später Generaldirektor musste die Hauptbesetzung vorgestellt werden, meist verbunden mit einem Zusammenschnitt der üblichen Probeaufnahmen, die

selbst mit namhaften Darstellern stattfanden, nicht zum Nachweis ihres meist bekannten Talents, sondern zur Überprüfung der Partner- und Ensemble-Stimmigkeit. Streit über diese Fragen gab es darüber selten. Kein Chef mochte dem Regisseur die Verantwortung dafür abnehmen, wenn sich am Ende eine Besetzung als wenig glücklich erwies. In diesen Diskussionen mit dem Regisseur bewies der Generaldirektor, selbst studierter Dramaturg, langjähriger erfahrener Bühnenregisseur und prominenter Theaterleiter hohe Professionalität im Urteil und Ratschlag, ohne die Entscheidung seiner gestandenen Partner zu dominieren. Anders sicher bei Regie-Debüts, deren es trotz anderen Anscheins im letzten DEFA-Jahrzehnt viele gab. Mir ist nur ein einziges definitives Besetzungs-Veto des Generaldirektors bekannt, gegen die des SED-Kreissekretärs durch Rainer Simon im Film JADUP UND BOEL mit Hans-Peter Minetti. Für die kleine, doch politisch relevante Rolle erwartete der Chef einen typologisch uneingeschränkten emotionalen Sympathie-Bonus des Publikums. Zu Zeiten des Filmministers Hans Rodenberg waren da andere Praktiken üblich. Er ordnete nach der Vorführung für die Staatliche Abnahme die Wiederholung eines ganzen Aufnahmekomplexes im Spionage-Krimi FOR EYES ONLY an. Die Besetzung zweier Führungsoffiziere der Berliner MfS-Zentrale war von Regisseur Janos Veiczi in bester Absicht und DEFA-Tradition mit proletarischer Typisierung versehen, doch die hatte für den Minister zu Beginn der 60er Jahre zu wenig intellektuelles Format. Als freundlicher Volkspolizist war Horst Kube wenige Jahre zuvor in Kurt Maetzig's Film VERGEBT MIR MEINE TRAUDEL NICHT noch wohlgehten, jetzt musste er durch den Regisseur und Schauspieler Horst Schönemann mit stark vergeistigtem Profil und Habitus ersetzt werden, der in Babelsberg bis dahin nur kalte Klassenfeinde verkörpert hatte.

Vom 1. Drehtag zur Studioabnahme

Im Gegensatz zum Theater war der Filmdramaturg mit dem Beginn der Dreharbeiten, in aller Regel auch der Autor, nicht mehr gefragt, am Drehort schon gar nicht erwünscht. Dort ging es nun allein um den künstlerischen Realisierungsprozess, die Inszenierung, und die Bewältigung und reibungslose organisatorische Gewährleistung der Drehbucherfordernisse unter Einhaltung der ökonomischen Kennziffern. Das Tagespensum von 50-60 Nutzmetern für ca. 90-100 Vorführzeit und eine Gesamtdrehzeit von etwa 50-60 Drehtagen wird heute gewiss als DDR-typische Ineffizienz betrachtet. Freilich sind dabei die sozialen Rahmenbedingungen zu berücksichtigen, vor

allem strenge Überstundenkontingente und die begrenzte Tagesdrehzeit der meisten Hauptdarsteller, die auf Grund ihrer Erstverträge am Theater neben den Abendvorstellungen oft noch durch Proben in Anspruch genommen waren. Nach dem Mauerbau und der unterbrochenen S-Bahnverbindung war zudem die Anfahrtszeit zum Studio aus Berlin Mitte rund um Berlin auf eine volle Stunde gewachsen, mit öffentlichen Verkehrsmitteln wesentlich länger. Vom guten Willen des Regisseurs und dem mehr oder weniger engen Kontakt zum Dramaturgen und Hauptdramaturgen hing es ab, ob und wie regelmäßig er sie an den Mustervorfürungen teilhaben ließ oder sie gar dazu bat. Das galt zuweilen selbst für den Autor und war immer abhängig vom Arbeitsstil des jeweiligen Regisseurs. Die Dramaturgengruppe war da weniger erwünscht. Im Betriebskollektivvertrag war dem gesamten 40-60-köpfigen Drehstab eine Schnittvorführung nach 50 % der Aufnahmen zugesichert. Das erlaubte auch der Gruppe Einblick in die Entwicklung des künstlerischen Materials.

Eine fundierte Beratung und komplexe Einschätzung aber war erst mit der *Rohschnitt*vorführung möglich, der kompletten Bildversion mit Originalton, also ohne Geräusch- und Sprachsynchronisation und Musik, spätestens vier Wochen nach Drehschluss. Das Ergebnis der Rohschnitt-Diskussion in der Gruppe mit Autor, Regisseur, Kameramann, Szenenbildner, Produktionsleiter, meist auch Regieassistent(in) wurde vom Dramaturgen in einer Stellungnahme festgehalten und im Beratungskreis beim Generaldirektor zur Diskussion gestellt. Sie enthielt insbesondere Anregungen für den letzten Feinschnitt, Ratschläge für Kürzungen, Hinweise für die Synchronisation und die endgültige auditive Gestaltung. Spätestens zur nun folgenden Direktionsabnahme des Rohschnitts musste der Komponist anwesend sein und konnte zu seinen Intentionen befragt werden. Eingeladen waren auch hier der Autor, der künstlerische Stab und alle Gruppenleiter. Nicht selten gab es nun trotz bestätigtem Drehbuch ideologisch relevante Leitungswünsche oder dramaturgisch-künstlerische Ratschläge. Bei JADUP UND BOEL waren sie so gravierend, dass der Generaldirektor den Rohschnitt nicht abnahm und in einer kleineren Diskussionsrunde gravierende Änderungen forderte, die weit über den normalen Feinschnitt und die bloße Sprachsynchronisation hinausgingen. Der Fall ist in der Stoffakte dokumentiert und vom Regisseur Rainer Simon in einem eigenen Heft der Studio-Publikation AUS THEORIE UND PRAXIS ausführlich dargestellt (s. Mediathek-Archiv). Nachdem das Kollektiv in mehreren Schritten Veränderungen konzipiert, begründet und nach entsprechender Zustimmung realisiert hatte, bestätigte der Generaldirektor diese

Fassung, ohne sich aber mit dem Ergebnis zu identifizieren, ein einmaliger Vorgang in seiner Amtszeit. Der Vergleich zwischen der genehmigten Drehbuchfassung und der Montageliste (beides im Archiv) verdeutlicht die politisch relevanten Problemfelder, um die der monatelange Meinungsstreit zwischen der Gruppe (Hauptdramaturg, stoffführende Dramaturgin, Autor und Regisseur) und dem Studiochef kreiste. In früheren DEFA-Zeiten bemühte man in solchen Fällen das Mittel eines nachträglichen Autorenkommentars, um dem Zuschauer die angestrebte positive oder negative Bewertung szenischer Vorgänge und Figurenhaltungen sozusagen „in den Mund zu legen“. So etwa geschah es nach heftigen Kontroversen um die Studioabnahme *EINE PYRAMIDE FÜR MICH* von Ralf Kirsten nach einem Buch von Karl-Heinz Jakobs 1974/75 noch unter der Studioleitung von Professor Wilkening.

Der Ideologie-Zentrismus im Urteil über die vermutete oder erwünschte Wirkungsweise des Kunsterlebnisses fand seinen Niederschlag auch und vor allem in der Überbewertung des gesprochenen Wortes und seiner pädagogischen Direktwirkung. So konfrontierte 1984 der Generaldirektor seinen ZK-Sekretär Kurt Hager und der den Generalsekretär Honecker allen Ernstes mit der Frage, ob man einen authentischen, geschichtlich begründeten Begriff im historischen DEFA-Film der 80er Jahre benutzen dürfe. Clara Zetkin hatte als schwer kranke Alterspräsidentin des ersten faschistisch dominierten Reichstags 1933 ihre recht illusionäre Hoffnung in eine nahe kommunistische Zukunft in die Worte gekleidet, „trotz meiner jetzigen Invalidität das Glück zu erleben, als Alterspräsidentin den ersten *Rätekongress Sowjetdeutschlands* zu eröffnen“. Nach Konsultation der Parteiführung musste die Schauspielerin Gudrun Okras im Film *WO ANDERE SCHWEIGEN* nunmehr von einem *sozialistischen Deutschland* träumen, wie es die aktuelle Sprachregelung vorschrieb. Mit solchen und anderen Ratschlägen ausgestattet, begann mit der Rohschnittabnahme die letzte Phase der Endfertigung, Feinschnitt, Komposition, Musikaufnahme, Sprach- und Geräuschsynchronisation und Mischung.

Der *Studioabnahme*, vorbereitet durch Gruppendiskussion und Stellungnahme, ging in den letzten Jahren eine Vorführung im großen Kino DEFA-70 voraus, Studiopremiere genannt, ein erster Wirkungstest mit etwa 400 Zuschauern aus allen Betriebsbereichen. Die anschließende Diskussion beim Generaldirektor, besetzt wie beim Rohschnitt, erweitert durch eingeladene Regisseure, wurde mit der Verlesung der Gruppenstellungnahme durch den Dramaturgen eröffnet. Nun war noch einmal die Stoff- und Themenwahl zu

bewerten und in das aktuelle kulturpolitische Konzept der Gesellschaftsentwicklung einzuordnen, die dramaturgische und künstlerische Meisterung des Gegenstandes einzuschätzen und der Anteil der künstlerischen Sparten am Gesamtergebnis zu würdigen, ohne kritische Einschränkungen gänzlich auszusparen. Mit Blick auf die Filmzulassung und die Kino-Präsentation musste für neue soziale Fragestellungen im gesellschaftlichen Konsens geworben, die öffentliche Debatte positiv orientiert, denkbarer ideologischer Zündstoff entschärft werden, so etwa bei Filmen mit der inkriminierten „Außenseiter“-Thematik oder sogenannten „Randerscheinungen“ des sozialen Lebens. Die Gruppen- und spätere Studiostellungnahme zu manchem Film gedieh so zuweilen mehr zur Exegese gesellschaftspolitischer Programmatik als zur Analyse und Wertung des Werkes, zu studieren auch in den Filmakten der GRUPPE BABELSBERG. Die von uns dabei anempfohlene Lesart oder besser Sichtweise wird heute gern mit dem Stich- und Schimpfwort „Instrumentalisierung“ belegt.

Der Text des Dramaturgen, vom Hauptdramaturgen redigiert und autorisiert, war durch die Ergebnisse der Diskussion, insbesondere die Meinungsäußerungen von Chef dramaturg und Generaldirektor zu ergänzen. Nur selten griff der Generaldirektor zu eigenhändiger Korrektur. So wurde aus der Gruppenstellungnahme die des Generaldirektors für den *Antrag auf Filmzulassung* (s. Studio-Handbuch/Formblatt VIII.). Nur der Dramaturg Herbert Fischer sah in diesem Verfahren eine unzulässige Verletzung des Urheberrechts und verweigerte die Mitarbeit an diesem Kollektivpapier. Eingriffe in die gemischte, wenn auch noch zweistreifige, nach Bild und Ton getrennte Fassung waren sehr selten. Sie betrafen etwa die Totalvisionsfassung (DDR-Patent für das Cinemascope-Format) des GOYA-Films von Konrad Wolf. Aus reinen Längengründen auch für den Auslandsvertrieb musste ein dramaturgisch bedeutsamer und künstlerisch gelungener Szenenkomplex um die Goya-Geliebte Pepa aus der 70-mm-Original-Version mit einer Kürzung von 161 auf 134 min geopfert werden. Zur Studioabnahme von Filmen mit besonderer kulturpolitischer Bedeutung (z.B. Co-Produktionen und solche „Im Staatlichen Auftrag“), aber auch bei drohendem Dissens zwischen Studioleitung und Gruppe erschien zuweilen auch schon einmal der Chef der HV Film persönlich in Babelsberg.

Das Werk und seine Bewertung

Mit dem Sanktus des Generaldirektors wurde die Arbeitskopie nun mit dem Zulassungsantrag und der Studiostellungnahme der Hauptverwaltung zugeleitet. Dem stellvertretenden Kulturminister allein oblag bis zuletzt das staatliche Hoheitsrecht der Freigabe des Films für die öffentliche Vorführung. Zur Gewährleistung strikter, auch technischer Kontrolle wurde jede einzelne Kopie mit einer Begleitkarte samt Zulassungszertifikat versehen. Das Abnahme-Prozedere war seit 1961 gravierenden Veränderungen unterworfen, allmählich zum Besseren, vor allem wurde die Mitwirkung ganzer Kommissionen abgeschafft. 1973 wurde der Film *DIE TAUBE AUF DEM DACH*, Buch und Regie-Debüt von Iris Gusner, nicht zugelassen, das einzige Filmverbot der letzten zwanzig Jahre, das bis 1990 aufrecht erhalten blieb.

Die Vorführung in der HV fand intern statt. Wen der Filmminister dazu einlud, blieb uns unbekannt. Die Vertreter des Filmvertriebs und DEFA-Außenhandels wurden bereits zur Studiovorführung eingeladen. Zur Abnahmediskussion trugen seit 1976 die Hauptabteilung Künstlerische Produktion, der Progreß-Filmvertrieb und der DEFA-Außenhandel ihre Stellungnahmen vor. Die des Studios war dem Teilnehmerkreis bereits vorher zugegangen. Natürlich waren die Weichen für die Filmzulassung in aller Regel schon vor diesem Termin gestellt. Trotzdem war das keine bloß formelle Veranstaltung. Das Diskussionsklima war in den fünfzehn Amtsjahren von Horst Pehnert kollegial bis freundschaftlich, auch wenn die konkrete Bewertung einer Arbeit durchaus unterschiedlich ausfiel. War der kulturpolitische Dissens über Wert und erwartete Wirkung eines Werkes erheblich, so hatte der Filmvize die Möglichkeit, den Film schon mit der Erstaufführung im Kino COLOSSEUM in der Schönhauser Allee oder im altherwürdigen Kino BABYLON zu platzieren. Alle repräsentativen Berliner Premieren fanden im Kino INTERNATIONAL oder im größten Filmtheater KOSMOS statt, beide in der Karl-Marx-Allee gelegen. Die Protokoll-Ebene der Einladung war auch ein Signal für die öffentliche Bewertung und den weiteren Einsatz des Films. So geschah es mit der stark geschnittenen Fassung des nach fünf Jahren zugelassenen Barlach-Films *DER VERLORENE ENGEL* von Ralf Kirsten 1971, mit Siegfried Kühns skurriler Gegenwartskomödie *DAS ZWEITE LEBEN DES GEORG FRIEDRICH WILHELM PLATOW* 1973 (Autor Helmut Baierl) oder mit dem ungeliebten Gegenwarts-Sozialreport *DAS FAHRRAD* von Evelyn Schmidt 1982 (Autor Ernst Wenig). Noch gravierender war die mögliche generelle Einsatzbeschränkung auf die Filmkunsttheater bzw. Filmkunsttage,

so zuletzt mit dem 1988 schließlich zugelassenen Start von JADUP UND BOEL (Produktion 1980/81). Doch es gab auch sensiblere Formen der kulturpolitischen Förderung oder Behinderung, so etwa mit der erst mit der Zulassung festgelegten Kopienzahl für den allgemeinen Kino-Einsatz. In den letzten Jahren entschieden darüber die Direktoren der Bezirkslichtspielbetriebe mit, die die Kopien kaufen mussten. Waren es in den 60er und 70er Jahren noch maximal 52, so landeten wir im 80er Jahrzehnt bei siebzehn bis vierundzwanzig Kopien. Damit war von einem wirksamen Massenstart natürlich nicht mehr zu sprechen, die Filme wurden einen Tag nach der Berlin-Premiere in jeder Bezirkshauptstadt gerade mal mit einer Kopie gestartet, Prolongationen waren aufgrund starrer Vorplanungen kaum möglich.

Die vertriebsinterne Auszeichnung mit dem Zertifikat „kulturpolitisch besonders zu fördernder Film“ entschied nun über das weitere Einsatzgeschick, das ohnehin schmale Werbevolumen und vor allem die Besucherorganisation in Zusammenarbeit mit Großbetrieben und gesellschaftlichen Organisationen. Vom Ministerium für Volksbildung konnte der republikweite Pflichtbesuch ganzer Schulklassen-Stufen veranlasst werden. Doch das geschah in der DEFA-Geschichte zunehmend seltener. Die Prämierung der gering bezahlten Mitarbeiter des Lichtspielwesens hing vorrangig vom Zuschauerergebnis dieser Filme ab. So waren die entsprechenden Statistiken schon zu DDR-Zeiten höchst umstritten, wurde ganz offen von „Toten Seelen“ in leeren Kinos gesprochen, von verkauften Karten für unbesetzte Plätze, weil die aus dem Kulturfonds der Betriebe bezahlten Billets nicht selten verschenkt wurden und zuweilen ungenutzt blieben. Wenn die Schelte für solche wohlmeinende Selbsttäuschung besonders lautstark aus dem DEFA-Studio kam, so entbehrte das nicht einer gewissen Ironie. Doch nicht alle Bemühungen um den Besuch künstlerisch anspruchsvoller, etwa antifaschistischer Filme, man denke an MAMA, ICH LEBE von Kohlhaase / Wolf sollte gleichwohl als Manipulation gescholten werden.

Obwohl das Studio vorschlagsberechtigt war, entschied der HV-Leiter in den seltensten Fällen über die Festivalentsendung coram publico schon bei der Filmzulassung. Da hierfür die Abstimmung mit dem ZK-Apparat nötig war, fiel die Entscheidung darüber oft hinter verschlossenen Türen. Ein Verkaufsverbot für das Ausland ist mir nur im Fall von JADUP UND BOEL bekannt. Ob der stark DDR-bezogene, ganz vom Dialog bestimmte Film auf großes Interesse bei den zunehmend kritischeren Ankäufern aus dem sozialistischen Ausland gestoßen wäre, mag bezweifelt werden. Das Verbot zielte ohnehin

vor allem auf ein durchaus denkbares Interesse von ARD oder ZDF. Das hätte dem Film, wie manchem anderen DEFA-Streifen vielleicht zu größerer Aufmerksamkeit in der DDR verholfen, als es über das Kino im Lande zu erreichen war. So erging es uns schon einmal mit Konrad Wolfs Publikumsflop DER NACKTE MANN AUF DEM SPORTPLATZ über den recht prosaischen Alltag eines ganz normalen, nicht eben berühmten DDR-Bildhauers und seine Probleme mit dem Gegenstand, seinen Modellen, vor allem aber seinen Auftraggebern und erhofften Interessenten. Der Film hatte in einem Jahr so viele Besucher wie ICH WAR NEUNZEHN des gleichen Teams in einer Woche, das war allerdings acht Jahre zuvor, in kinofreundlicheren Zeiten. Neben der Kopienzahl waren auch andere Einsatzkonditionen des öfteren umstritten. Die Wahl des Premierentermins und Kinostarts war nicht allein abhängig von der Ablieferung des Negativs an das Zentrale DEFA-Kopierwerk und der Auslieferung der sogenannten Massenkopien an die Bezirkslichtspielbetriebe. Hier machte der Filmvertrieb übergeordnete Gesichtspunkte der Spielplangestaltung geltend und brachte damit auch eigene Vorbehalte zur Publikumswirksamkeit des jeweiligen Angebots in Anschlag, auch ohne sie dezidiert zu begründen. Das galt vor allem für den Filmstart in der besucherarmen Früh- oder gar Hochsommerzeit. Doch bei sechzehn Pflichtablieferungen pro Jahr war abzüglich der drei bis vier Kinderfilme eben regelmäßig eine DEFA-Premiere pro Monat vorgesehen.

Mit der Filmzulassung war viel, doch noch längst nicht alles entschieden. Die interne Studiobewertung (s. Studiohandbuch) der Arbeit, zeitweilig sogar mit den Schulnoten „gut“ und „befriedigend“ versehen, entschied über die Filmprämien der künstlerischen Mitarbeiter, zunehmend abhängig von ökonomischen Kennziffern (Einhaltung von Kalkulation und Drehzeit, für den Kameramann auch vom Rohfilm-/Negativverbrauch), es sei denn, dass „höhere Gewalt“ wie die Krankheit eines Darstellers unabwendbaren Einfluss auf das Produktionsgeschehen hatte. Über eine letzte Prämienrate aber entschied in den letzten Jahren der Zuschauerzuspruch mit einer Messlatte von 500 000 Besuchern, aber auch der Verkauf von mehr als drei Auslandslicenzen. Auch das mit der ersten öffentlichen Aufführung des Films fällige Aufführungshonorars als Abgeltung für den Übergang aller Autoren-Urheberrechte an den Produzenten und Verleiher war in geringerem Umfang nun an diese Kriterien gebunden.

Für die vom Kulturminister jährlich verliehenen staatlichen Prädikate WERTVOLL und BESONDERS WERTVOLL war eine Summe von zweiundzwanzig

bzw. sechsendvierzig Tausend Mark aus dem Staatshaushalt für das engere Schöpferkollektiv ausgesetzt. In den 60er Jahren schmückte die Prädikate noch das Attribut „künstlerisch“. Nach einem Streit, ob es sich nun beim Spionage-Thriller und Publikums-Hit FOR EYES ONLY von Harry Thürk und Janos Veiczi um Kunst oder nur um einen politischen Abenteuerfilm handele, wurde mit seiner späten Auszeichnung das Epitheton für alle Zeiten kurzerhand gestrichen. Die Kommission, die über die Nationalpreise für Kunst und Literatur entschied, hatte da weniger Skrupel. Anfang der 60er Jahre wurde über die Prädikatisierung studiofern von einer Kommission in Berlin entschieden, einmal gar bereits mit der Filmzulassung. So geriet das höchste Qualitätssiegel BESONDERS WERTVOLL als werbende Empfehlung schon auf alle Plakate. Der Stellvertreter des Vorsitzenden des Ministerrats Alexander Abusch hatte den Film für den Staatsakt zum 10. Todestag Johannes R. Bechers begutachtet und ausersehen. Das schützte den Film ABSCHIED von Günter Kunert und Egon Günther nach Bechers autobiographischem Roman allerdings nicht vor dem Aufführungsstop sechs Wochen nach der Premiere. Fortan aber schützte sich der Kulturminister vor einer allzu frühen Festlegung auf ein so autoritatives Urteil.

In den letzten zwei DEFA-Jahrzehnten formulierte die Gruppe nach der Filmzulassung, spätestens zum Ende des Plan- und Ablieferungsjahres ihren mehr oder weniger aussichtsreichen Antrag auf eine entsprechende Auszeichnung, nun schon meist gestützt auf Pressereaktionen und Publikumsresonanz. Der Studiochef stellte alle Anträge in seiner Beratungsrunde zur Diskussion und machte danach in der Regel vier davon zu seinen eigenen, zwei für jede Prädikatsstufe. Und so kam es dann auch. Zum Jahresbeginn verkündete der Filmminister im kleinen Festakt die Entscheidung. Eine historische Studie der Filmbewertungen dürfte zwar das Primat kulturpolitischer Gesichtspunkte bestätigen, aber auch die wachsende Berücksichtigung der künstlerischen Qualität. Allein für die wichtige und richtige Stoff- und Themenwahl waren weder beim Publikum, noch bei der Presse und immer seltener auch bei Vater Staat Lorbeeren zu ernten. Seit 1982 versah sich der Kulturminister höchstselbst mit dem Recht auf „Erteilung staatlicher Aufträge zur Entwicklung von Filmstoffen und zur Förderung ausgewählter Filmvorhaben“, um „die künstlerische Bearbeitung von Stoffen und Themen zu fördern, die im besonderen gesamtgesellschaftlichen Interesse liegen“. Dieses Interesse war weitgespannt und umfasste „Werke sozialistischer Gegenwartskunst, insbesondere solche, die dem Leben der Arbeiterklasse als führende, gesellschaftsbestimmende Kraft unter Führung der marxistisch-

leninistischen Partei zugewandt sind; Filme, die in besonderem Masse geeignet erscheinen, sozialistisches Geschichtsbewusstsein zu entwickeln; Filme massenwirksamer Gattungen des unterhaltenden Genres, z.B. Gegenwarts-komödien oder Musikfilme, deren Humor und Optimismus unmittelbar aus dem Leben gewonnen sind“. Mit einer Prämie von je 25 000 Mark für den künstlerischen Stab und das gesamte Drehkollektiv wurden fortan in jedem Planjahr drei Stoffentwicklungen und zwei Produktionen weniger gefördert als zusätzlich honoriert, wofür freilich umfangreiche frühe Antragsformalien und vielstufige Abwicklungsprozeduren zu bewältigen waren. Die ministerielle Entscheidung war vorsorglich an den „erfolgreichen Abschluss literarischer Arbeit“ gebunden, insofern kann man nicht einmal hier von einem direkten Staatsauftrag sprechen, wie er seinerzeit für Kurt Maetzig's Thälmann-Filme erging. In die Förderauswahl kamen z.B. der Clara-Zetkin-Film *WO ANDERE SCHWEIGEN* von Michail Schatrow und Ralf Kirsten, die historische Familien-Saga *WENGLER & SÖHNE* von Helmut Bez und Rainer Simon, als letzter Gegenwartsfilm *LIANE* von Erwin Stranka nach einem Originalton-Feature von Daniela Dahn. Alle drei Filme wären aber auch ohne das besondere ministeriale Wohlwollen entstanden.

Kulturpolitische und künstlerische Kriterien waren für die jährliche Auszeichnung von Filmkollektiven und Einzelleistungen mit dem Heinrich-Greif-Preis und seltener mit dem Kunstpreis der DDR durch den Minister für Kultur entscheidend. Neben dem Studio hatte die Spielfilmsektion des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden dafür ein eigenes Vorschlagsrecht durchgesetzt. Wie stark personale Vorbehalte der Entscheidungsträger ins Gewicht fielen, wurde am Beispiel Walter Jankas offenkundig, dem namhaftesten Opfer der politischen Prozesse 1957. Sein Beitrag für das Zustandekommen des *GOYA*-Films hätte ihn 1971 unbedingt in die Nationalpreismannschaft befördern müssen. Doch selbst in der nachfolgenden Auszeichnung der zweiten Künstlerreihe mit dem Heinrich-Greif-Preis 1972 blieb er unberücksichtigt. Erst nach seiner halbherzigen politischen Rehabilitierung wurde der mehrfach erneuerte Studio-Vorschlag 1989 endlich berücksichtigt. Lag die Entscheidung über diese Auszeichnungen noch im Kulturbereich, so fiel die Vergabe der Nationalpreise, wenn auch zunächst vom Studio und Kulturministerium vorgeschlagen in die letzte Kompetenz der Staats- und Parteiführung, also des Politbüros oder Sekretariats des ZK. Meist wurden dafür Filme ausgewählt, der Preis auf Regisseur, Kameramann, manchmal auch Schauspieler und Szenenbildner verteilt. So erklärt sich die Vielfachnominierung einiger Regisseure und Kameramänner. In den 80er Jahren wur-

den DEFA-Regisseure auch für das bisherige Gesamtschaffen ausgezeichnet. So erhielt schließlich auch Rainer Simon als einer der letzten Spitzenleute seiner Generation den Nationalpreis 1989, spätes, zu spätes Signal für einen vielleicht anderen Umgang mit kritischen Künstlern.

Da politische und personelle Präferenzen für solche Würdigungen besonderes Gewicht hatten, nutzte die Filmsektion der Akademie der Künste ihren neu geschaffenen Konrad-Wolf-Preis zur Heilung offenkundiger Ungerechtigkeiten, so etwa durch die Auszeichnung von Rainer Simon, zu einer Zeit, als dessen Film JADUP UND BOEL noch immer auf die Veröffentlichung wartete.

In den 70er und 80er Jahren bedachte der Gewerkschaftsvorstand neben Bildenden Künstlern, populären Musikern und Sängern auch Filmkollektive mit einem Kunstpreis, letztes Beispiel 1988 EINER TRAGE DES ANDEREN LAST von Wolfgang Held und Lothar Warneke. Gewisse Korrektive der staatlichen Wertschätzung entstanden mit der Nominierung des unabhängigen, freilich nur moralischen KRITIKERPREISES, ermittelt durch Umfrage in der Nachbarsektion des Filmverbandes, der Inthronisierung des Kinderfilmfestivals „Goldener Spatz“ in Gera und „Nationalen Spielfilmfestivals“ erstmals 1980 und alle zwei Jahre in Karl-Marx-Stadt. Eine Auswahlkommission nominierte zehn bzw. elf Filme für den Wettbewerb, alle anderen liefen in einer Informationsschau. Eine Fachjury, eine Publikumsjury und eine weitere der Filmclubs vergaben Preise für den besten Film, die Fachjury auch für Einzelleistungen (Buch, Regie, Kamera, Szenenbild, Musik und Schnitt) freilich nur für die Wettbewerbsbeiträge. Und selbst hier sorgte Vater Staat für Ruhe an der Kulturfront, wenn öffentliche Konfrontation drohte oder das, was man dafür hielt. So wurden die Publikums- und Filmclubjury durch massiven politischen Druck daran gehindert, die von ihnen favorisierten, politisch umstrittenen Filme ERSCHEINEN PFLICHT von Helmut Dzuiba und INSEL DER SCHWÄNE von Ulrich Plenzdorf und Herrmann Zschoche ihren Preis zuzuerkennen.

Es ist hier nicht der Raum, um die Pressereaktion und ihre Bedeutung für den Lauf der Filmdinge zu analysieren. Zweifellos hatte die Kritik im Neuen Deutschland, Zentralorgan des Zentralkomitees der SED, eine gewisse Signalwirkung auf andere veröffentlichte Meinungsäußerungen, insbesondere der Bezirkspresse der Partei, von ausgewählten Zuschauerzuschriften gar nicht zu reden. In einzelnen Fällen wurden in der wöchentlichen zentralen Anleitung der Chefredakteure durch die Agitationsabteilung des ZK sogar

Wertungsvorgaben übermittelt (zuletzt publik geworden für ERSCHEINEN PFLICHT). Doch es wäre sehr kurz geschlossen, die Zuschauerzahlen abhängig zu sehen vom offiziellen Urteil. Die ohnehin seltene öffentliche Kontroverse, eine Kritik im ZENTRALORGAN, konnte den Besuch sogar stimulieren. Doch im allgemeinen sorgte schon die Einsatzplanung für minimalen Einfluss solcher Faktoren, war durch sie doch die Möglichkeit der Prolongation nahezu ausgeschlossen. Noch so lautes Lob der Tagespresse, aber auch keine noch so redliche und empfehlende Kunstkritik etwa in der Kulturzeitung SONNTAG, im Studentenblatt FORUM hatte m. E. bestimmenden Einfluss auf den Kinobesuch. Die Mundpropaganda war wohl der wichtigste Stimulus, da es keine wirklich massenwirksame Werbung für die nach Lenin „wichtigste unter den Künsten“ gab, auch nicht im Staatsfernsehen, das nicht einmal jeden DEFA-Film zeigte, obwohl die nur einjährige Sperrfrist für relative Aktualität des Angebots sorgte und schon die lächerlich geringe Lizenzgebühr von fünfzig Tausend Mark eigentlich dazu einlud.

„Die Partei, die Partei, die hat immer recht ...“ ?

Über den unmittelbaren, institutionellen Einfluss der Parteigremien ist bereits viel geschrieben und gesprochen worden. Selbst zu Zeiten der bereits erwähnten autoritativ besetzten DEFA-Kommission hatte die Partei(führung) zwar immer recht, doch oft kam sie mit ihrer Meinung zu spät. Auf der Filmkonferenz des Zentralkomitees 1952 kritisierte Hermann Axen die „ernsten Fehler der DEFA-Kommission“, deren Vorsitzender er selbst war, vor allem am Beispiel des bereits zurückgezogenen Films DAS BEIL VON WANDSBEK nach Arnold Zweigs Roman, „der nicht die Kämpfer der deutschen Arbeiterklasse zu Haupthelden macht, sondern ihren Henker“. Die 2. Parteikonferenz hatte gerade mit dem programmierten „Aufbau der Grundlagen des Sozialismus“ den Kodex des Sozialistischen Realismus zur Richtschnur allen künstlerischen Schaffens gemacht und für lange Zeit das Dogma vom „positiven Helden“ und den „positiven Erscheinungen des Lebens“ als Zentrum aller Bemühung dekretiert. Verdienstvoll dagegen war die recht späte Warnung des Politbüros vor Vulgarisierungen in der Pflege des humanistischen bürgerlichen Erbes am Beispiel der naiven Aktualisierung des Fontane-Romans FRAU JENNY TREIBEL im DEFA-Film CORINNA SCHMIDT, der – so die berechtigte Kritik – „weder dem klassischen Stoff Fontanes noch der Darstellung der Arbeiterbewegung in der damaligen Zeit gerecht wurde“.

Mit einer Kultur- und nachfolgenden Filmkonferenz 1957/58 wollte die Führung die kritische Auseinandersetzung der Intellektuellen mit dem Stalinis-

mus eindämmen, die den alleinigen Führungs- und Wahrheitsanspruch der Partei zu gefährden drohte. Alexander Abusch suchte „die entscheidende ideologische Ursache für das Ausbleiben einer größeren Zahl von Spitzenleistungen auch in unserem Filmschaffen in dem bewussten und unbewussten Nachgeben von Regisseuren und Autoren an jene Tendenzen des Opportunismus und Revisionismus ... weil sie an die Gestaltung des Lebens von dem Standpunkt herangingen, überall innere Widersprüche in der sozialistischen Entwicklung aufzuspüren“. Er kritisierte die realitätsnahen „Berlin-Filme“ von Wolfgang Kohlhaase und Gerhard Klein, vor allem war BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER gemeint, wegen „zu große(r) Konzessionen an die Betrachtungs- und Gestaltungsweise des italienischen Neorealismus“ und die Dramaturgie für ihr „Nachgeben an klassenfremde Ideologien, Tendenzen der Unverbindlichkeit und kleinbürgerlichen Geschmack“. Es ist klar, dass solche Parteischelte auf speziellen Konferenzen, auf Parteitagen und Plenartagungen des ZK ihre mindestens kurzzeitige Wirkung auf die Bucharbeit und Filmentwicklung nicht verfehlte. In den letzten zwei Jahrzehnten vermied die Parteiführung aber solch eine titelbezogene Benotung in Berichten und Beschlüssen.

Wie wenig zuverlässig und strikt die künstlerische Praxis den programmatischen kunstpolitischen Orientierungen folgte, wurde mit dem 11. Plenum 1965 am eklatantesten offenkundig, dem gleich eine halbe Jahresproduktion, überwiegend Gegenwartsstreifen, zum Opfer fiel. Das spektakulärste Filmverbot, Frank Beyers Filmversion des nationalpreisgekrönten Romans SPUR DER STEINE von Erik Neutsch verwies zugleich auf erhebliche Meinungsverschiedenheiten in der Führung. Der Film wurde zur Eröffnung der Arbeiterfestspiele, veranstaltet vom Ministerium für Kultur und Bundesvorstand des FDGB, in Potsdam uraufgeführt und war bereits mit Regierungssanktus als DDR-Beitrag für die Internationalen Filmfestspiele in Karlovy Vary gemeldet, bevor ihn nach organisiertem Kino-Randale in Berlin und Leipzig das Verdikt traf. Der eben erst neu ernannte Filmminister musste gehen, abgelöst vom höchsten Kader aus dem Kulturbereich des Parteiapparats. Über die Personalabsicherung hinaus kontrollierte in der Folgezeit die Kulturabteilung des ZK die Drehbücher auf ihre Linientreue, schaltete ihrerseits weitere Ressorts des „Großen Hauses“ in die Beratung heikler Gegenstände ein. Ihr Veto wurde zumeist anonymisiert über die HV-Film übermittelt. Nur im Ausnahmefall waren die vermuteten Bedenkenträger von uns namhaft zu machen, um die Einwände aus der politischen Abstraktion in die Erörterung von Szene und Dialog zu übersetzen. Dabei zeigte sich, dass nicht unbedingt der

politische Rang in der Hierarchie ausschlaggebend war. Das Politbüromitglied Horst Sindermann, gewiss kein blinder Verfechter künstlerischer Freiheit, unterwarf sich da durchaus der Ansicht eines Abteilungsleiters in der Diskussion des Drehbuchs GESCHICHTEN JENER NACHT, das er als persönlicher Mäzen von der Idee an beraten hatte. Das Urteil des Staatssekretärs für Kirchenfragen rettete uns 1972 nicht vor dem Produktionsstop für EINER TRAGE DES ANDEREN LAST, veranlasst von der Kirchenabteilung des ZK. Autor Helmut Baierl, selbst Mitglied der SED-Bezirksleitung, vermochte nicht, die ängstlichen und bornierten Einwände der Westabteilung des ZK gegen seine schöne Komödienidee RENTNER MÜSSEN REISEN zu zerstreuen, obwohl das BRD-Bild seines Entwurfs in allen Facetten den propagandistischen Typisierungen entsprach. Die HV Film, aber auch das ZK zogen bis Mitte der 70er Jahre auch noch die Fachministerien zur Begutachtung heran, wenn ein Film, wie immer gefordert, an den Brennpunkten des wissenschaftlich-technischen Fortschritts spielen sollte. Da dies im Drehbuchstadium mit unabsehbaren Konsequenzen für die literarische Arbeit und bereits für Produktion und Plangeschehen verbunden war, suchten wir uns schon in der Szenarienarbeit wohlwollender Zustimmung zu versichern, etwa des Ministeriums für Volksbildung oder des Außenministeriums. Die Beratung durch die Führung der „Bewaffneten Organe“ verstand sich von selbst, wenn ein Sujet aus ihrem Bannkreis ins Auge gefasst wurde.

Mit dem Wechsel in der Parteiführung von Ulbricht auf Honecker schien nicht nur manche ideologische und kulturpolitische Doktrin unzeitgemäß. Die Studiobasis polemisierte offen gegen Kompetenz-Wirrwarr und Begutachtungsdschungel. Aber auch die Zentrale war der Rückversicherungspraktiken überdrüssig, sah sie sich doch mit dem medialen Endergebnis in die Pflicht und politische Haft genommen. Von der Berufung eines prominenten Regisseurs und Theaterleiters mit Sitz im ZK an die Studiospitze erhoffte man sich oben wie unten größere Eigenverantwortung des Produzenten. Im kurzen Jahrfünft bis zum Beginn der 80er Jahre führten die kulturpolitischen, strukturellen und personellen Veränderungen tatsächlich zu einem gewissen künstlerischen Aufschwung, an der Kinokasse zu messbaren Ergebnissen und einem gewissen Image-Gewinn des DEFA-Films.

Die allzu kurze Periode endete mit der öffentlichen Abmahnung des Studios durch einen hoch autorisierten Leserbrief an Leitartikelstelle im NEUEN DEUTSCHLAND vom 17.11.1981, gezeichnet von einem Genossen Vater, so dass die Legende im Landesvater selbst den Inspirator der Schelte vermutete. Gefordert wurde, „das Titanische der Leistung bewußt (zu) machen, die in

der Errichtung, im Werden und Wachsen unseres stabilen Arbeiter- und Bauernstaates besteht ... was die Arbeiterklasse und ihre Partei im Bunde mit allen Werktätigen ... an Großem vollbracht hat“.

Zwar blieben danach administrative Eingriffe in der Entscheidungsvollmacht der HV Film – wie etwa die Aussetzung der Filmzulassung für JADUP UND BOEL – doch auch die Einsatzbehinderungen bei Filmen wie INSEL DER SCHWÄNE oder ERSCHEINEN PFLICHT war entscheidend vom politischen Urteil in der Parteispitze abhängig, auch wenn Kontroversen darüber, selbst zwischen dem Generaldirektor und dem Politbüromitglied Krenz geführt, aber natürlich nicht öffentlich wurden.

Heiner Carows Film COMING OUT, uraufgeführt am Abend der Grenzöffnung in Berlin, signalisierte den längst fälligen und literarisch lange vorbereiteten Tabubruch mit der massenmedialen Reflexion der Homosexuellen-, mehr noch, der Minderheitenproblematik, gefolgt von einer kritischen Bilanz der Behinderten-Situation im sozialistischen Gemeinwesen (RÜCKWÄRTSLAUFEN KANN ICH AUCH), der Auseinandersetzung um Fragen der Akzeleration und des Jugendstrafrechts (VERBOTENE LIEBE). Dass in den letzten zwei DEFA-Jahren 1990/91 gleich acht, z.T. scharf systemkritische Filme produziert werden konnten – DIE ARCHITEKTEN; BIOLOGIE; LETZTES AUS DER DADAER; TANZ AUF DER KIPPE; FARSSMANN ODER ZU FUSS IN DIE SACKGASSE; DER VERDACHT; VERFEHLUNG; DAS LAND HINTER DEM REGENBOGEN – mag angesichts der langfristigen Stoffentwicklung für die Weitsicht von Autoren und Dramaturgen sprechen. Die Rasanz der politischen Ereignisse allerdings überholte diese späten reformorientierten Projekte und verurteilte sie auch im Kino zur Wirkungslosigkeit.

Der Filmanalyse und -kritik ist es vorbehalten, den Kunstwert dieser Produktionen zu beurteilen, die frei waren vom Einfluss überlebter kulturpolitischer Programmatik, und die ohne politisch dominierte Einwirkungen und Eingriffe entstanden.

Post scriptum: Interessenten finden im dramaturgischen Archiv der Mediathek der Universität Oldenburg neben den literarischen Zeugnissen, Drehbüchern und Projektunterlagen alle wichtigen vertragsrechtlichen Bestimmungen, studiointerne Ordnungen für die Stoffentwicklung und Produktionsplanung sowie Funktionspläne, zusammengefasst im DEFA-Studiohandbuch, u.a. auch alle Formblätter, die eine Stoffentwicklung von der Idee bis zum Antrag auf Staatliche Zulassung des Films begleiteten.

C.
Filmanalysen

Sabine Falke

„Soldat der Revolution“: Zur Konstruktion des Kaders in Kurt Maetzig's Thälmann Film

Einleitung

Ziel der Analyse des DEFA-Films *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* von Kurt Maetzig ist die Erschließung des Bildes, das die SED von sich als marxistisch-leninistischer Partei und von der Arbeiterklasse entworfen hatte; insbesondere soll die idealtypische Darstellung eines kommunistischen Kaders im DEFA-Spielfilm untersucht werden.

Die Thälmann-Filme von Maetzig haben einen Beitrag geleistet zur Schaffung eines Thälmann-Mythos in der DDR, eines Mythos', in dem er als Held fungieren und als leuchtende Identifikationsfigur für die Bürger der DDR erscheinen konnte und zugleich den Aufbau des Sozialismus und die SED-Herrschaft legitimieren und Loyalität erzeugen sollte. Gegenstand der Untersuchung ist nicht etwa die vermeintliche Biographie des KPD-Vorsitzenden Ernst Thälmann, Gegenstand ist das Idealporträt eines kommunistischen Kaders im Film von Maetzig, dem der historische Thälmann nur als grober Rahmen dient. Thälmann als historische Person ist für die Analyse nur insoweit von Bedeutung, als seine Biographie belegt, dass der Film sich nicht an den Fakten orientiert, sondern eine historisch-biographische Grundlage lediglich suggeriert.

Entscheidend ist bei Maetzig's Thälmann Epos der Symbolgehalt, also dass es ein Film ist, der in der Gestalt Thälmanns die „besten Züge des Kaders beim Kampf für Arbeiterklasse und Kommunismus“ symbolisch darbietet. Von Bedeutung ist zudem, dass es der SED auch darum ging, ihre Erklärung des „Faschismus“ zu popularisieren. Die kommunistische Theorie sah ihn bekanntlich als Variante des Liberalismus bzw. Kapitalismus an; der Darstellung dieser Auffassung ist daher im Film viel Aufmerksamkeit geschenkt

worden. Formale Elemente (visuelle, verbale und musikalische) werden in der folgenden Analyse aus Platzgründen nicht behandelt. Das Erkenntnisinteresse der Arbeit ist gerichtet auf die Erhellung des Problems, wie die abstrakten Subjekte Kader, Partei und Arbeiterklasse im Film repräsentiert werden und auf die Frage, wie die Figur eines Kadern konstruiert und mit welchen Merkmalen und Eigenschaften das Idealportrait eines Kadern ausgestattet wird.

I. Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse

I.1 Daten zum Film¹

Regie:	Kurt Maetzig
Regie-Assistenz:	Günter Reisch
Szenarium:	Willi Bredel, Michael Tschesno-Hell
Kamera:	Karl Plintzer
Standfotos:	Heinz Wenzel
Bauten:	Willy Schiller, Otto Erdmann
Kostüme:	Gerhard Kaddatz, Ursula Leuschner
Maske:	Mark Roshkow, Marian Babiuch
Schnitt:	Lena Neumann
Ton:	Erich Schmidt
Musik, Musikalische Leitung:	Wilhelm Neef

<i>Rollen</i>	<i>Darsteller</i>
Ernst Thälmann	Günther Simon
Fiete Jansen	Peter Minetti
Änne Harms	Karla Runkehl
Arthur Vierbreiter	Erich Franz
Martha Vierbreiter	Erika Dunkelmann
Krischan Daik	Raimund Schelcher
Senator Höhn	Johannes Arpe
Adolf Wahlkeit	Karl Kendzia
Friedrich Ebert	Karl Weber
Hauptmann Quadde	Werner Peters
Major Zinker	Wolf Kaiser

¹ Behn, Bock, Schöning, (Red.), >Film und Gesellschaft in der DDR<. Eine Veranstaltungsreihe. Teil I Jan-Dez 1988, Materialsammlung F 65

Geheimrat Hauck	Werner Pledath
Karl Liebknecht	Martin Flörchinger
Rosa Luxemburg	Judith Harms
Kuddel Riemöller	Robert Trösch
Otto Kramer	Gerhard Bienert
Dr. Matthies	Hermann Dieckhoff

Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme, Potsdam-Babelsberg

Produktionsleitung: Adolf Fischer

Aufnahmeleitung: Fritz Brix, Hans Mahlich, Kurt Fehling

Dauer: 126 Min.

Format: 35 mm, Farbe, 1:1.33.

Uraufführung: 9. März 1954, Berlin

I.2 Beschreibung des Inhalts

Historisch umfasst der Film *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* von Kurt Maetzig den Zeitraum von der Novemberrevolution 1918 bis zum Hamburger Arbeiteraufstand 1923. Den im Film positiv dargestellten Personen der kommunistischen Bewegung, insbesondere Thälmann, aber auch Liebknecht, Luxemburg und Lenin, werden die aus Sicht der Kommunisten negativen Figuren der Geschichte von Kapp über Ebert, Noske, Scheidemann bis zu den amerikanischen Kapitalisten gegenübergestellt.

In der ersten Sequenz (bis 15:15) findet eine Einführung in den geschichtlichen Kontext der erzählten Zeit statt. Mit Beginn der Handlung an der Westfront erreicht die deutschen Soldaten die Nachricht vom Matrosenaufstand in Kiel. Thälmann ist bereits in den ersten Szenen der Tribüne, um den sich die Kameraden scharen; er gibt die Losung aus „Dreht um die Gewehre“ und „Es lebe die Revolution“.

Von der Ausrufung der sozialistischen Republik, über den Gründungsparteitag der KPD und die Frontstellung zu den Kapitalisten bis zur Ermordung Liebknechts und Luxemburgs schreitet der Film die wichtigsten Daten der kommunistischen Geschichtsschreibung ab.

In der zweiten Sequenz (15:15-24:10) übernimmt Thälmann die Führungsrolle innerhalb der Kommunisten und rückt in das Zentrum des Filmes. Er ergreift Wort und Initiative nach der Ermordung Karl Liebknechts und Rosa Luxemburgs und ist trotz des „Verrats“ durch rechte Sozialdemokraten um die Einheit der Arbeiterklasse bemüht. Thälmann überzeugt, macht Mut in

der schwierigen Zeit der Nahrungsmittelknappheit und politischer Unruhen und wird als natürliche Autorität, die in jeder Situation den Überblick behält und uneingeschränktes Vertrauen genießt, dargestellt. Die dritte Sequenz (24:10-38:15) führt weitere historische Ereignisse ein. Thälmann führt die Arbeiter im Kampf gegen den Kapp-Putsch und verliert trotz herber Rückschläge gegen die Reaktion nie die Zuversicht in die Sache der Arbeiterklasse. Dies leitet über in die vierte Sequenz (38:15-48:06): Dem Kampf gegen die rechte Führung der SPD, die für den Kapp-Putsch verantwortlich gemacht wird. Thema ist außerdem der Vereinigungsparteitag von KPD und USPD.

Gegen Schikanen des Hamburger Polizeisenators Höhn (SPD) setzt Thälmann sich mit Geschick und Ideenreichtum zur Wehr. So verhilft er in der fünften Sequenz (48:06-58:25), in der die Führungsrolle der Sowjetunion thematisiert wird, den Hamburger Arbeitern zu einer Solidaritätssendung Lebensmittel der Petrograder Gewerkschaften, obwohl Höhn das Löschen der Schiffsladung untersagt hatte.

Inhalt der sechsten Sequenz (58:25-1:08:48) sind erste Arbeiterstreiks in Berlin, Hamburg und dem Ruhrgebiet. Die siebte und längste Sequenz (1:08:48-1:47:22) zeigt schließlich den Hamburger Arbeiteraufstand 1923. Der Übermacht der Staatsgewalt erliegen Thälmann und seine Verbündeten, jedoch nicht ohne die Umwandlung der Todesstrafe gegen ihren Genossen Fiete Jansen in eine Haftstrafe zu erzwingen.

Der Film endet in der achten Sequenz (1:47:22-1:58:47) mit einer Rede Thälmanns, in der er die historischen Ereignisse aus kommunistischer Sicht bewertet und für die Zukunft die Rolle der Kommunistischen Partei als Avantgarde der Arbeiterklasse definiert, welche die „unterdrückte Klasse“ auf den Weg zur Macht führen soll.

I.3 Das Thälmann-Epos: Ein Auftragsfilm und seine Macher

Als exemplarischer Propagandafilm kann das zweiteilige Epos *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* bzw. *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* bezeichnet werden. Bereits im Jahr 1949 entstand die Idee, den Mythos vom heroischen Kampf Ernst Thälmanns, dem ehemaligen Hamburger Arbeiterführer, Vorsitzenden der KPD von 1925 bis 1935, ermordet auf Anordnung

Hitlers im KZ Buchenwald 1944, in einem Film zu entwickeln.² Den Parteauftrag, „ihre gesamte Arbeitskraft und -zeit in die literarische Gestaltung des Treatments und der Drehbücher zu investieren“³, erhielten Willi Bredel und Michael Tschesno-Hell.

Willi Bredel (02.05.1901 - 27.10.1964), Mitglied des Spartakusbundes 1917-1920 und ab 1919 Mitglied der KPD, nahm 1923 als Waffenkäufer für die KPD selbst am Hamburger Aufstand teil, wofür er 1924 zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt wurde. Im Folgenden nahm der gelernte Derher verschiedene Tätigkeiten wahr, arbeitete u. a. als Redakteur und Journalist, aber auch als Taxifahrer in Hamburg. 1930 musste Bredel erneut eine Haftstrafe wegen „Vorbereitung literarischen Hoch- und Landesverrats“ verbüßen. Während seiner Haft schrieb er verschiedene Romane und veröffentlichte nach seiner Emigration in Moskau 1934 den auch international beachteten Roman *Die Prüfung*, welcher über den Terror im KZ berichtete.

Bredel nahm 1937/38 als Kriegskommissar des Bataillons *Ernst Thälmann* der 11. *Internationalen Brigade* am spanischen Bürgerkrieg teil und kämpfte im 2. Weltkrieg auf sowjetischer Seite. Im Mai 1945 kehrte er nach Deutschland zurück, war Mitglied in der Initiativgruppe des Zentralkomitees der KPD für Mecklenburg, Abgeordneter der provisorischen Volkskammer und später u. a. Mitglied der Kulturkommission beim Zentralkomitee der SED.⁴

Der ehemalige KPD- und SED-Funktionär Michael Tschesno-Hell (17. 02.1902 - 24. 02.1980) war zunächst tätig als Mitarbeiter in der kommunistischen Presse, später als Übersetzer, Dreher und Lektor. In der NS-Zeit emigrierte er nach Frankreich und in die Niederlande, wo er als Herausgeber der Zeitschrift *Über die Grenzen* arbeitete. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland 1945 trat er der KPD / SED bei und war 1947 Mitbegründer des Verlags *Volk und Welt* in Berlin. Er wirkte an verschiedenen DEFA-Filmen mit und wurde u. a. 1967-72 Präsident des *Verbandes der Film- und Fernseh-schaffenden* der DDR.⁵

Bredel diente seine 1949 veröffentlichte Thälmann-Biographie als Grundlage für den Entwurf von „Szenen von epischem Format“, einem „romanhaften

2 Schenk, Ralf, *Mitten im Kalten Krieg 1950-1960*, in: Schenk (Red.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*, 1994, S. 104

3 ebd.

4 Müller-Enbergs, Wielgohs, Hoffmann, (Hg.), *Wer war wer in der DDR? Ein biographisches Lexikon*, 2000, S. 109 f

5 ebd., S. 864

Skript“, welches Michael Tschesno-Hell zu Sequenzen verdichtete, „mitunter nur (auf) einen einzigen metaphorischen Satz“.⁶

Von Seiten der Partei wurde dem Filmprojekt höchste Aufmerksamkeit zuteil, die in diesem Maße selbst in der DDR ungewöhnlich war.⁷ Die SED-Führung begleitete und begutachtete die Arbeit Bredels und Tschesno-Hells, Walter Ulbricht strich mitunter einige Ausdrücke an, die ihm unpassend erschienen. Das Werk sollte „Genosse(n) Thälmann als Führer und Organisator der deutschen Arbeiterklasse im Kampf um Frieden, Demokratie und Sozialismus zeigen, als Führer der Partei, die heute der Vortrupp des deutschen Volkes und die entscheidende Kraft in der DDR ist.“⁸

Für das Thälmann-Projekt erschien der Parteispitze der DEFA-Mitbegründer und Initiator der DEFA-Wochenschau Kurt Maetzig (25. 01.1911) als Regisseur am geeignetsten. Maetzig debütierte nach einem Studium der Soziologie, Psychologie und Jura an der Sorbonne als Regieassistent beim Film 1933, wurde 1945 Mitglied der illegalen KPD und führte bei diversen Filmen Regie. 1955 wurde er Professor für Filmregie und war 1955-64 Direktor der *Deutschen Hochschule für Filmkunst Potsdam-Babelsberg*, 1956 erster Vorsitzender der *Vereinigung der Filmclubs der DDR*, 1973 Präsident der *Zentralen Arbeitsgemeinschaft für Filmkunst* beim Ministerium für Kultur und ist seit 1973 Ehrenpräsident der *Internationalen Filmcluborganisation* auf Lebenszeit.⁹

Die Umsetzung des Stoffs durch Maetzig fand das Politbüro sehr beeindruckend: „Im ersten Teil des großen Thälmann-Films (...) ist es gelungen, den Aufstieg Ernst Thälmanns zum hervorragenden revolutionären Führer der Hamburger Arbeiter und der KPD (...) mitreißend und überzeugend darzustellen“.¹⁰

Enormen Einfluss auf das Thälmann-Epos, wie auf die gesamte Ikonographie des DEFA-Spielfilms um 1950, hatten die sowjetischen Stalinenpen.

6 Schenk, S. 104

7 Kersten, Heinz, *Das Filmwesen in der SBZ Deutschland I. Textteil*, Ministerium für gesamtdeutsche Fragen (Hrsg.), *Bonner Berichte aus Mittel- und Ostdeutschland*, S. 85

8 Stellungnahme der DEFA-Kommission zum Drehbuch des Thälmann-Films 20.08.1951, DEFA-Betriebsarchiv, A 025, in: Schenk (Red.), S. 104

9 Müller-Enbergs, Wielgohs, Hoffmann (Hg.), S. 545

10 Wilhelm Pieck, in: *Märkische Volksstimme*, Potsdam 11. 03. 1954, zit. nach: Bongartz, Barbara, *Von Caligari zu Hitler – von Hitler zu Dr. Marbuse? Eine >psychologische< Geschichte des deutschen Films 1946 – 60*, Münster 1992, S. 158

Die SED-Parteiführung beharrte auf der von der Sowjetunion vorgegebenen politisch-ästhetischen Linie der Überhöhung und des Personenkults, welche den an dem Projekt Thälmann beteiligten Künstlern unangenehm auffiel.¹¹

Bereits das Konzept des Thälmann-Epos' bereitete den Künstlern Schwierigkeiten, da es unmöglich war, sämtliche von der Parteiführung angemahnte Handlungslinien umzusetzen. Dieses Problem wurde von der DEFA-Kommission durchaus anerkannt, geäußerte Bedenken belegen jedoch, worauf es der Parteiführung ankam: „ein Opus zu drehen, das nicht nur schlechthin ein historisches Denkmal setzt, sondern vor allem ihre aktuelle Politik legitimiert.“¹² Der Tenor lautete, „ die Geschichte zum ersten Mal vom Kopf auf die Füße zu stellen: nicht aus Sicht der ausbeutenden Klassen, sondern ‚von unten‘, aus der Perspektive des kämpferischen Proletariats (...). Thälmann – ein Film der ‚dem deutschen Volke nützt‘“.¹³

II. Das Ideal eines Kaders

II.1 Bedeutung des Kaders im Marxismus-Leninismus

Marxismus-Leninismus

Der Begriff Marxismus-Leninismus bezeichnet die Ideologie des orthodoxen Kommunismus. Die von Karl Marx und Friedrich Engels begründeten Lehre, die durch Lenin „weiterentwickelt“ wurde, ist ungeachtet aller unterschiedlichen Ausprägungen durch einen festen Kern gekennzeichnet. Dieser dogmatische Kernbestand bildet eine geschlossene Weltanschauung; sie besteht aus dem dialektischen Materialismus, dem historischen Materialismus, der politischen Ökonomie und dem wissenschaftlichen Sozialismus; sie war Staatsdoktrin aller sozialistischen Länder.

Grundlage der kommunistischen Weltanschauung ist der historische Materialismus, der die Gesellschaftsentwicklung auf den Wandel der ökonomischen Verhältnisse zurückführt, nicht auf Ideen. In einem stufenweisen Prozess würden sich die Produktivkräfte entfalten, definiert als geistige und physische Fähigkeiten des Menschen. Den Verbesserungen an der Basis, den Produktionsverhältnissen, definiert als Beziehung zwischen Menschen und Produktionsmitteln, würden dann Veränderungen des gesellschaftlichen

11 Schenk, S. 104

12 ebd., S.106

13 ebd.

Überbaus (Recht, Religion, politische Verhältnisse etc.) folgen. Alle Gesellschaften sind durch Klassengegensätze bestimmt, die zu Klassenkämpfen führten, aus denen neue Gesellschaftsformationen entstünden. Klassengesellschaften sind notwendig antagonistische Gesellschaften.

Nach den Epochen der Sklavenhaltergesellschaft, des Feudalismus und Kapitalismus übernahm schließlich die unterdrückte Arbeiterklasse in einer sozialistischen Revolution erstmals die Herrschaft. Die Diktatur des Proletariats bilde die Übergangsphase zur klassenlosen Gesellschaft des Kommunismus. Die von diesen Prognosen abweichende historische Entwicklung führte zu wichtigen Ergänzungen der Theorie: Die leninistische Imperialismustheorie wurde zur Erklärung des ausgebliebenen Zusammenbruchs des Kapitalismus entwickelt; mit der neuen Revolutionstheorie vom Zerschlagen der Kette in ihrem schwächsten, dem ökonomisch rückständigsten Glied, statt in dem am weitesten entwickelten, sollte der Erfolg der Revolution in Russland begründet werden. Von Lenin wurde dem Marxismus außerdem die Theorie von der Kaderpartei hinzugefügt, einer Partei aus Berufsrevolutionären als Avantgarde der Arbeiterklasse. Diese organisiere nach den Prinzipien des demokratischen Zentralismus die Revolution und den Aufbau des Sozialismus. Begründet wurde die Notwendigkeit einer Avantgarde durch die Existenz feindlicher Klassen und Gesellschaftssysteme. Dies diene der Rechtfertigung „der führenden Rolle“, der Herrschaft der kommunistischen Partei. Das marxistische Prinzip der Parteilichkeit, der klassenmäßigen Gebundenheit der Theorie, wurde so zur Bindung an den Willen der jeweiligen Führung der Kommunistischen Partei uminterpretiert und damit aus der marxistischen Theorie die Herrschaftsideologie einer neuen Diktatur. Durch die Stalinisierung und den einsetzenden Personenkult verlor die kommunistische Bewegung gänzlich ihre universalen, kosmopolitischen und humanistischen Charakterzüge.¹⁴

Die Attraktivität des Marxismus-Leninismus liegt insbesondere in der Sinngebung als Quasi-Religion, der Eindeutigkeit des Weltgeschehens und damit verbunden der Abgabe der Verantwortung für persönliche und politische Fehler an eine höhere Gewalt.

14 *Duden, Die Geschichte*

Die Kaderpartei

Da die kommunistische Ideologie die Bekehrung des Menschen sucht, obwohl primär ausgerichtet auf die Umgestaltung der Außenwelt, trug sie neben Merkmalen einer politischen und sozialen Bewegung deutlich religiöse Kennzeichen und lässt sich somit mit Max Weber als Sozial- oder Säkularreligion bezeichnen.¹⁵ Für die Bekehrung der Menschen und die Stabilität des politischen Systems waren ideologisch und politisch geschulte und gefestigte Kader erforderlich. Die marxistisch-leninistische Partei, hier die SED, ist ihrem Selbstverständnis nach der bewusste und organisierte Vortrupp der Arbeiterklasse, der die Machtergreifung des Proletariats leiten und das Volk auf den Weg zum Kommunismus führen soll. Die Lehre von der Partei wird verstanden als theoretisch und weltanschaulich fundierte Erkenntnis, ihre welthistorische Mission versteht sie als wissenschaftlich im Sinne des Marxismus-Leninismus, begründet in den allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der Geschichte und der sozialistischen Revolution. „Die Partei hat immer recht“ formulierte Louis Fürnberg in seiner Hymne zum III. Parteitag der SED 1950, ohne ironischen Hintergrund.¹⁶

Die Kaderpartei als Avantgarde der Arbeiterklasse fordert von ihren Kadern unerbittliche Geschlossenheit und Einheit des Handelns in der politischen Arbeit. Merkmale der Kaderpartei sind die Unversöhnlichkeit gegenüber allen ideologischen Versuchen, einen Kompromiss mit der Klassenherrschaft der Bourgeoisie einzugehen, das konsequente Eintreten für den Klassenkampf und das unbeirrte Festhalten am Ziel der Diktatur des Proletariats.¹⁷

Gerade in den Anfangsjahren breitete sich in der SED zusätzlich eine wahre Hysterie vor Agenten aus dem Westen aus, eine Sorge, „die durch den ‚Abfall‘ Jugoslawiens nur noch gefördert und durch Stalins wohl pathologische Furcht vor Abtrünnigen zusätzlich genährt wurde“.¹⁸ Durch die Reaktion des Politbüros mit noch intensiveren Schulungen und sorgfältigerer Kaderauswahl, sowie der Überprüfung bisheriger Mitglieder erhielt man eine Partei die bereit war, „die Weisungen der Führung umzusetzen; sie war personell gestrafft, diszipliniert und wohl auch eingeschüchtert worden“.¹⁹

15 Fraenkel, Bracher, (Hg.), *Lexikon Staat und Politik*, 1971, S. 167

16 Fürnberg, Louis, *Die Partei*, in: Judt (Hrsg.), S. 47

17 Jessen, S. 30 f

18 Staritz, Dietrich, *Geschichte der DDR*, 1996, S. 76

19 ebd., S. 81

„Parteiergebenheit“ war unbedingte Voraussetzung für eine Parteikarriere. Grundlage war eine systematische Auswahl und Schulung potenzieller Kader, die während der gesamten Zeit der Herrschaft angewendet und ständig modifiziert wurde. 1987 wurden die Kriterien zur Kaderauswahl wie folgt formuliert: „Die Nomenklatur- und Kontrollnomenklaturkader sollen sich besonders durch folgende Eigenschaften und Fähigkeiten auszeichnen:

- festes Vertrauen in die Politik der Partei;
- eine kompromisslose Bereitschaft zur Durchführung der Parteibeschlüsse;
- feste politisch-ideologische Standhaftigkeit;
- hohe Partei- und Staatsdisziplin sowie Klassenwachsamkeit;
- parteiliche Sachlichkeit und kommunistische Leidenschaft;
- hohe politisch-ideologische und fundierte fachliche Kenntnis;
- ein enges und vertrauensvolles Verhältnis zu den Werktätigen und die Fähigkeit, diese für die rückhaltlose Durchsetzung der Parteibeschlüsse zu begeistern und zu mobilisieren sowie die Kollektive zu höchsten Leistungen zu führen;
- Sachlichkeit in der Beherrschung und Anwendung der Schlüsseltechnologien;
- Liebe und Verbundenheit zum sozialistischen Vaterland und die Bereitschaft zur Verteidigung;
- feste Freundschaft zur Sowjetunion und den anderen Bruderländern unserer Gemeinschaft;
- Treue zum proletarischen Internationalismus, aktive antiimperialistische Solidarität; offensive Auseinandersetzung mit der Ideologie und Politik des Imperialismus (...).“²⁰

Begünstigt durch die Nachkriegskonfliktlage gelang es der SED, ein totales Herrschaftsmonopol zu errichten, dem sämtliche staatlichen und nichtstaatlichen Organisationen eingeordnet waren. Im Vergleich zur NSDAP agierte sie jedoch nicht als Massenbewegungspartei um einen Führer, sondern wurde zusammengehalten durch die Konzentration der Macht auf einem der Armee nachempfundenen, streng hierarchisch gegliederten Machtblock. Es erwies sich als praktisch, dass die SED als Trägerin der Macht folgende Funktionen bündelte: Die Konzentration der Entscheidungskompetenz bei den rund zwei Dutzend Mitgliedern des Politbüro ließ die Führung zu einer

20 (Muster-)Ordnung über die Arbeit mit der Kadernomenklatur des Rates des Bezirkes 6, Stand: 1987, in: Judt (Hrsg.), S. 85

unkontrollierbaren, nur sich selbst verantwortlichen und damit außerhalb jeglicher rechtlichen Bindung stehenden Herrschaftselite werden, wobei sich der Herrschaftsanspruch auf sämtliche Staats- und Gesellschaftsbereiche erstreckte, und auch auf die eigene Partei. Das im Laufe der Jahre auf über 200 Mitglieder angeschwollene Zentralkomitee hingegen sank zu einem „Akklamationsorgan herab, als welches die Parteitage schon immer gedient hatten“.²¹ Zugleich wurde die SED zur Massenpartei, der Ende der 1980er Jahre etwa 20 % der erwachsenen Bürger angehörten, die sich der Parteilinie verpflichtet hatten und bereit waren „Arbeit in den staatlichen und wirtschaftlichen Organen und in den Massenorganisationen entsprechend den Beschlüssen der Partei und im Interesse der Werktätigen zu leisten“.²² Absolute Loyalität und Disziplin zur Partei waren Kennzeichen der SED, innerparteiliche Gruppenbildung wurde nicht geduldet; hierin liegt die über Jahre erreichte große innere Stabilität und Effizienz begründet.

Neben der geschichtsphilosophischen Konstruktion zur Legitimation des Herrschaftsanspruch, die Kennzeichen jeder marxistisch-leninistischen Partei ist, wurde die „antifaschistische Gründungslegende, der zufolge allein in der DDR unter Führung der SED die richtigen Lehren aus der deutschen Vergangenheit gezogen worden wären“²³, gängiges Argumentationsmuster der Selbstrechtfertigung. Die marxistisch-leninistische Theorie vom Faschismus deutet diesen als Variante des Liberalismus; hinter dem „Führerstaat“ stehe in Wahrheit der Kapitalismus. In ökonomisch zugespitzten Situationen zeige sich der Kapitalismus in Form faschistischer Systeme, in wirtschaftlich entspannten Situationen leiste er sich die repräsentative Demokratie.

Trotz der in der Theorie erfolgten Distanzierung vom NS-Staat profitierte die SED erheblich von einer „vertieften illiberalen, autoritätshörigen, staatsfixierten, Ordnung und Unterordnung hochschätzenden ‚deutschen Mentalität‘“.²⁴ Darüber hinaus praktizierte die Partei ihrerseits eine ganze Reihe an Disziplinartechniken. Sie setzten ein mit einer ein- bis zweijährigen „Kandidatenzeit“, der Probe vor endgültiger Aufnahme in die Partei, und setzten sich fort über verbindliche Mitwirkung an der Umsetzung von Parteibeschlüssen in allen Lebensbereichen, der regelmäßigen Teilnahme an Schulungen etc. pp.

21 Jessen , S. 31

22 Statut der SED vom 22.Mai 1976, in: Judt (Hrsg.), S. 47 f

23 Jessen, S. 32

24 ebd.

„Eine wichtige Rolle bei der Verinnerlichung unbedingter Parteidisziplin spielten vor allem in den fünfziger Jahren jene Unterwerfungs- und Denunziationsrituale von „Kritik und Selbstkritik“, die nicht zu Unrecht an das brainwashing moderner Psycho-Sekten erinnern und wohl die selbe Funktion hatten: die symbolische Trennung des Individuums von seiner schlechten Vergangenheit und die Unterordnung unter eine als unfehlbar stilisierte Autorität“.²⁵ Allgemein spielten pseudoreligiöse Verehrungen, wie der Kult um Stalin, bei gleichzeitigen „administrativen und ideologischen Maßnahmen gegen die Kirchen, ergänzt durch eine kompensatorische Religionsbekämpfung“²⁶, in den Anfangsjahren eine bedeutende Rolle. Dazu gehört nicht zuletzt, neben der Heldenverehrung Luxemburgs und Liebknechts, der Märtyrerkult und der Mythos um Ernst Thälmann.

II.2 Konstruktion und Eigenschaften des Kaders im Film

„Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse“

Das Idealporträt

Mit dem Begriff „Idealporträt“ soll kenntlich gemacht werden, dass der Film nicht als die Biographie des historischen Arbeiterführers Ernst Thälmann (miss)zu verstehen ist, sondern dass er um einen stilisierten Thälmann einen Mythos spinnt, in dem er als unfehlbarer Führer erscheinen kann, der sämtliche Attribute des Kaders in Vollendung verkörpert. Die Chronik als jene Form, in der die Geschichte vom großen Führer Thälmann erzählt wird, eignet sich hervorragend für diesen Zweck: Sozial- und Individualgeschichte werden parallelisiert, Einzelschicksale ordnen sich dem Ganzen unter und verbinden sich untrennbar mit den (scheinbar) objektiven Ereignissen der erzählten Zeit. Es ging demnach nicht um „Historie als ideelles Fundament“²⁷, vielmehr demonstriert der Film die Personifizierung der Staatsideologie des Marxismus-Leninismus in der Gestalt Thälmanns.

Sichtbar wird dies bereits in der Anordnung der Charaktere: Thälmann steht permanent im Mittelpunkt, die Nebenrollen sind immer um das Zentrum gruppiert. Auffallend auch, dass die Figur Thälmann keine Entwicklung durchmacht und Konflikte um diese Figur vollkommen fehlen. Diese Zei-

25 ebd., S. 33

26 Neubert, Ehrhart, *Kirchenpolitik*, in: Judt (Hrsg.), S. 373

27 Bongartz, S. 157

chen von Lebensechtheit und Authentizität wurden ebenso ausgeklammert wie Thälmanns Privatleben. Gerade zwei Szenen spielen bei ihm zu Hause, und selbst da ist er – selbstverständlich – nicht Privatmann, sondern studiert die Schriften Lenins. Thälmanns Frau Rosa ist nur ganz kurz zu sehen, während er *Staat und Revolution* liest, sowie in einem kurzen Gespräch mit Fiete und Änne.²⁸ Sie kann jedoch keinesfalls als die Frau an Thälmanns Seite wahrgenommen werden.

Zweck dieser engen Konstruktion der Figur ist die Konzentration auf die Dimension der Darstellung des Kader: Thälmann verkörpert immer und ausschließlich den Führer der Arbeiter.

Thälmann, der bereits in der ersten Szene an der Westfront im Mittelpunkt seiner Kameraden steht, Flugblätter verfasst und sich für Fiete Jansen gegen einen Offizier einsetzt²⁹, wird jedoch erst mit der Ermordung Liebknechts und Luxemburgs zur eigentlichen Führungsperson.³⁰ Obwohl er im Mittelpunkt des Filmes steht, wird erkennbar, wer in der kommunistischen Hierarchie vor wem rangiert: Zum einen eben Liebknecht und Luxemburg vor Thälmann, denen er im Namen der Arbeiter schwört, ihr Werk zu Ende zu führen.³¹ Zum andern veranschaulicht der Film die in den kommunistischen Staaten unbestrittene Führung des Weltproletariats durch die Sowjetunion.³² Bezeichnend für die Darstellung der Sowjetunion ist nicht nur die immer wieder zum Ausdruck gebrachte Loyalität und Bewunderung zum Arbeiterstaat, sondern auch, dass „der große Bruder“ in der Zeit der Inflation und des Mangels an Nahrungsmitteln den Hamburger Arbeitern zur Hilfe eilt.³³ Und das, obwohl auch in Sowjetrußland alles andere als Nahrungsmittelüberschuss herrschte.

Thälmann als Motor der Ereignisse versteht es, die Arbeiter zu mobilisieren und auf den gemeinsamen Kampf gegen den Klassenfeind einzuschwören. Bei gleichzeitiger Überhöhung seiner Figur bleibt er trotzdem immer im Gespräch mit der Basis. Keiner kann an Thälmann heranreichen, aber „Teddy“, wie die Arbeiter ihn nennen, hat als Vaterfigur immer ein offenes Ohr für alle, sei es für die Sorgen der Bauern um ihre Auseinandersetzung

28 Sequenz 2, 19:18/20:08

29 Sequenz 1, 2:50

30 Sequenz 2, 15:15

31 ebd.

32 Sequenz 5, 48:05

33 Sequenz 4, 43:52

mit den Gutsherrn³⁴, der Frauen und ihrer Sorge, die Familie ernähren zu können³⁵ oder die Sorgen der Arbeitslosen.³⁶ Dabei spielt es nicht einmal eine Rolle, ob der Zeitpunkt denkbar ungünstig ist, wie in jener Szene im Barrikadenkampf, als Thälmann mit einem Jugendlichen über Arbeitslosigkeit und die Zukunft des Proletariats spricht.³⁷ Thälmann wurde in der DDR nicht zuletzt dieser Szenen wegen zum Symbol der Arbeitergestalt schlechthin, von der Allwissenheit, aber eben auch Wärme ausgeht.

Als Träger der Ideen und Ideale einer Theorie, dargestellt ohne Brüche und innere Konflikte, bekommt die Figur Thälmann „die Aura von unumstößlicher Autorität“³⁸: wo immer er auftritt, wann immer er redet, hören die Massen andächtig zu. Vor allem aber wird Thälmann gezeigt als die Figur, mit der die Ereignisse der Novemberrevolution bis zum Hamburger Aufstand untrennbar verbunden sind. Wo und wann immer er auftritt, geschieht dies in Verbindung mit „objektiv-historischen Ereignissen“.³⁹ Getreu der Lehre des Marxismus-Leninismus, die Thälmann als Kader verkörpert, weiß er immer, was in wessen Namen zu tun ist, welches die nächsten Ereignisse sein werden, welche Schlüsse zu ziehen sind. Der Zufall hat hier keinen Platz. Die abstrakten Gedanken des Marxismus-Leninismus nehmen in Thälmann Gestalt an. So ist dieser stets im Besitz der absoluten Wahrheit und Gewissheit über Weg und Ziel, kennt getreu der Lehre des Marxismus-Leninismus den (vorbestimmten) Gang der Geschichte. Diese Figurenkonstruktion kann als exemplarische filmische Umsetzung des Sozialistischen Realismus und seines Kerngehalts, der „Widerspiegelungstheorie“, gelten; hier zeigt sich deutlich, dass sie als „neoplatonische Ideenmimesis“ (Finke) zu verstehen ist.

Es findet sich daher häufig folgendes Schema: Thälmann macht eine Aussage, die aufgrund seiner tatsächlichen Kenntnis über den Stand der Dinge eigentlich nur hypothetischer Art sein kann, die aber direkt im Anschluss Realität wird. Besonders deutlich wird dies in folgenden Szenen: Einige Bauern habe eine Aufstellung über die Freikorps angefertigt. Thälmann folgert daraus, dass die Freikorps den Staatsstreich vorbereiten; in der darauf folgenden Szene ist postwendend der Kapp-Putsch zu sehen.⁴⁰ Diese Allwis-

34 Sequenz 2, 20:08; Sequenz 3, 24:10

35 Sequenz 4, 40:31

36 Sequenz 7, 1:26:51

37 ebd.

38 Bongartz, S. 159

39 Bongartz, S. 159

40 Sequenz 3, 24:10/26:08

senheit äußert sich nicht nur in der korrekten Vorhersage historischer Ereignisse, sondern auch im Alltag des Kampfes. Nach einer Diskussion über das Vorgehen gegen die Kapp-Leute, die letztendlich zum bewaffneten Aufstand führt, zeigt Thälmann im Stadtplan die Stelle, an der die Arbeiter (im übrigen mit einer simplen Straßensperre) die Freikorps schlagen sollen – was dann wiederum in der nächsten Szene genau so geschieht.⁴¹

Diese Fähigkeit zur Vorhersage, die uneingeschränkten Besitz von Wahrheit und Handlungssicherheit signalisiert, unterscheidet ihn grundlegend von anderen Figuren im Film – mit einer Ausnahme: Karl Liebknecht. Dieser ist vor seiner Verhaftung in seinem Berliner Büro zu sehen, gemeinsam mit Rosa Luxemburg, während er ihr mitteilt, die Demonstration der Berliner Arbeiter warnen zu müssen, da diese sonst in eine Falle gerate.⁴² Zu der Warnung kommt es aufgrund seiner Verhaftung nicht mehr, dass aber die Demonstration in eine Falle gerät, bewahrheitet sich in der nächsten Szene.⁴³

Ein weiteres wichtiges Element im Film ist Thälmanns Handlungssicherheit und seine Entschlossenheit, zur Vereinigung der Arbeiterklasse zu kommen. Zu diesem Punkt lassen sich zwei Argumentationsmuster unterscheiden: Zum einen der bereits angesprochene Bezug auf die Ideologie des Marxismus-Leninismus, zum andern das Anführen von Gründen pragmatischer Art, die ein Zusammengehen der Arbeiter nahe legen. Der ideologische Argumentationsstrang rückt immer in Thälmanns Reden in den Vordergrund; die pragmatischen Gründe für die Unumgänglichkeit der Einheit der Arbeiterklasse treten immer in persönlichen Gesprächen mit Arbeitern hervor; die Einheit erscheint als einzige Lösung alltäglicher Probleme.

Im Einzelnen werden folgende Elemente des Marxismus-Leninismus im Film abgebildet: Es werden Gründe vorgeführt für die Vereinigung des Proletariats in einer Partei, der KPD, es wird thematisiert, dass diese Partei als Avantgarde der Arbeiterklasse eine Kaderpartei sein muss, und insbesondere wird der Glaube an die Sache der Revolution pathetisch beschworen.

Gleich zu Beginn der zweiten Sequenz, als Thälmann die Führung der Arbeiter übernimmt, schwört er die Arbeiter mit diesen Argumenten auf den Kampf für die Sache des Proletariats ein.⁴⁴ In der folgenden Einstellung lie-

41 ebd., 31:32/33:05

42 Sequenz 1, 13:27

43 ebd., 14:02

44 Sequenz 2, 15:15

fert er dann die als wissenschaftlich ausgegebene Begründung für eine, auch gewaltsame, revolutionäre Bewegung zum Sturz des kapitalistischen Systems. Seine absolute Handlungssicherheit gewinnt er aus den als wissenschaftlich verstandenen, ‚kanonischen Schriften‘ Lenins. Gezeigt wird Thälmann beim Zitieren aus Lenins *Staat und Revolution*: „Dass aber die Gewalt noch eine andere Rolle als die einer Vollbringerin des Bösen in der Geschichte spielt. Eine revolutionäre Rolle. Dass sie die Geburtshelferin jeder alten Gesellschaft ist, die mit einer neuen schwanger geht. Dass sie das Werkzeug ist, womit sich die gesellschaftliche Bewegung durchsetzt und erstarrte, abgestorbene politische Formen zerbricht“⁴⁵. Das einzig mögliche Fazit kann daher nur lauten, dass der Kampf der Arbeiter „unvermeidlich und gerecht“⁴⁶ ist.

Auf diese Stelle aus *Staat und Revolution* wird dreimal, in abgewandelter Form, direkt Bezug genommen. Einmal belehrt Thälmann Fiete Jansen, der die Einstellung vertritt, „Revolutionäre sind Tote auf Urlaub“⁴⁷ mit den Worten: „Falsch, Fiete! Wir sind Geburtshelfer, Geburtshelfer eines neuen Lebens! Und für dieses neue Leben geben wir alles her! Alles!“⁴⁸ Fiete argumentiert auf gleiche Weise in der Schlusssequenz, nun selbst zum Kader geworden, gegenüber einem Mithäftling, der Kommunisten als Tote auf Urlaub bezeichnet; wörtlich zitiert er: „Falsch, Genosse! Wir sind Geburtshelfer! Geburtshelfer eines neuen und besseren Lebens!“⁴⁹

Äußerungen, die Thälmann im Film in den Mund gelegt werden, wie „Wir brauchen nicht debattieren, was Recht und was unrecht ist! Dass wir Recht haben, versteht sich von selbst!“⁵⁰ sind im Sinne der Theorie des historischen Materialismus keinesfalls Ausdruck fehlender Argumente, sondern Einsicht und Wissen um die Unbesiegbarkeit und Unvermeidbarkeit einer kommunistischen Revolution.

Auch Thälmanns Überlegenheit im Umgang mit alltäglichen Problemen ist ebenso eindrucksvoll wie unglaublich: Er organisiert fehlende Waffen für die Arbeiter⁵¹, findet eine Möglichkeit, eine Lebensmittelspende der Petro-

45 ebd., 19:18

46 ebd.

47 Sequenz 7, 1:11:32

48 ebd.

49 Sequenz 8, 1:55:26

50 Sequenz 3, 31:32

51 Sequenz 7, 1:08:47

grader Gewerkschaften an Hohn und seine Polizei vorbeizulotsen und beschafft Lagerräume.⁵² Thälmann hat den genialen Plan, die Hamburger Kanalisation als Basis und Quartier im Straßenkampf zu nutzen⁵³ und koordiniert den geplanten Aufstand für ganz Deutschland.⁵⁴

In der Schlusszene des Filmes werden in einer Rede Thälmanns noch einmal die wichtigsten im Film thematisierten Handlungslinien und Deutungen des Weltgeschehens im Sinne des Marxismus-Leninismus zusammengefasst. Diese Rede ist zum Teil wörtlich aus Thälmanns Werk *Die Lehren des Hamburger Aufstandes* entnommen.⁵⁵ Aber hier geht es nicht nur um eine Erklärung des – vorerst – gescheiterten Hamburger Aufstands, sondern auch um eine vorausweisende und verbindliche Interpretation der Geschichte: „Getrieben vom Elend der Inflationszeit, gedrängt von der unerhörten Not der werktätigen Massen, griff der beste, der revolutionäre Teil der Hamburger Arbeiter zu den Waffen, und nahmen den Kampf auf gegen die kapitalistischen Unterdrücker! Die Arbeiter griffen an, fielen, wichen zurück, aber sie ergaben sich nicht! Sie kämpften für ein besseres Deutschland! Für diesen Kampf gab Hamburg das Signal, aber es blieb allein, weil Verräter und Opportunisten uns in den Rücken fielen! Und wenn heute Arbeiter in jedem beliebigen Ort, mit dem großen Heldenmut, getragen von der stärksten Massenbewegung den Kampf aufnehmen, sie werden scheitern, wenn nicht das Proletariat und die Bauernschaft im ganzen Land mit ihnen geht! Und darin besteht die Rolle der Kommunistischen Partei als Vortrupp des Proletariats, in der Organisierung und Zusammenfassung der Arbeiterklasse in allen Industriezentren und Großstädten in ganz Deutschland (...). Und diese Partei fordert von uns: Unverbrüchliche Treue zur Sache, Treue die sich im Leben und Sterben bewährt! Sie fordert und gibt: Zuversicht in die Kraft unserer Klasse, in die Kraft der besten der Nation!“⁵⁶

Mit der hier beschworenen historischen Notwendigkeit der führenden Rolle der Kommunistischen Partei als Avantgarde der Arbeiterklasse, die Thälmann als Lehre aus dem Hamburger Aufstand formuliert, operierte nach 1945 auch die SED zur Legitimation ihrer herausragenden Stellung in der DDR.

52 Sequenz 5, 48:05

53 Sequenz 7 ff

54 Sequenz 6, 1:00:40

55 *Ernst Thälmann – Ausgewählte Reden und Schriften in zwei Bänden*, Band 1, 1976, S. 69ff

56 Sequenz 8, 1:55:50

In dieser Darstellung des Kampfes kommt, neben der gezeigten Unfehlbarkeit der Theorie und Gewissheit über den Gang der Geschichte, die vorhandene Opfergesinnung und absolute Disziplin innerhalb der Partei zum Ausdruck. Sie ist ohne weiteres übertragbar in die Entstehungszeit des Films: Die SED brauchte eine Rechtfertigung für unbedingten Gehorsam und Unterordnung unter die Parteilinie. Die revolutionären Tugenden eines Kaders, unerschütterliche Glaubenstreue in die Sache der Revolution und vollständiges Verschreiben der eigenen Person an die Sache der Arbeiterklasse, sind die Stützen jeder kommunistischen Parteiherrschaft.

Bezeichnend für das entworfenen Selbstbild der Partei im Film und die Intention der SED als Auftraggeberin ist, dass in dieser Schlusszene noch einmal die wichtigsten Elemente der erforderlichen Haltung der vorhandenen und zukünftigen Kader zur Partei genannt werden.

Das Feinbild

Nicht fehlen bei einer Argumentation des Klassenkampfes darf natürlich die Darstellung des Feindes. Im Falle des Kommunismus waren dies die „Verräter“ und „Sozialfaschisten“ der SPD, die in einem Atemzug genannt werden mit den Freikorps um Kapp, sowie den „Hintermännern“ der deutschen Regierung, den amerikanischen „Monopolkapitalisten“. Das Feinbild ist probates Mittel aller Ideologien um Anhänger auf Gemeinschaft und gemeinsame Ziele einzurichten.

Wichtig für das Verständnis dieser Darstellung der Sozialdemokraten ist in besonderem Maße die Entstehungszeit des Films. Obwohl die erzählte Zeit vor Beginn der nationalsozialistischen Diktatur liegt, ist der Faschismus durchaus Thema. Es geht demnach auch um ein Erklärungsmodell des Nationalsozialismus aus Sicht der Kommunisten. Sozialdemokratie und übersteigter Nationalismus werden stets parallel dargestellt. Die Armee ist im Film der verlängerte Arm der SPD, die wiederum abhängig ist von den USA. Selbst die im Parteienspektrum weit links stehende USPD wird hier in ein sehr negatives Licht gerückt. Allen scheint eines gemeinsam: Sie bekämpfen die Arbeiter und das deutsche Volk, sie feiern dekadente Feste, während die Bevölkerung Hunger leidet⁵⁷, und brechen zur Durchsetzung ihrer Ziele die Verfassung.⁵⁸ Thälmann fordert in diesem Sinne die Befreiung des Volkes

57 Sequenz 6, 1:01:50 f

58 ebd., 1:05:17

„vom doppelten Joch (...): vom Versailler Vertrag und von der Diktatur der deutschen Monopolkapitalisten.“⁵⁹

So, und insbesondere auch im zweiten Teil des Thälmann-Epos, der direkt in die Zeit des Nationalsozialismus führt und mit der Ermordung Thälmanns im KZ Buchenwald endet, wurde dieser stilisiert zum Märtyrer im Kampf gegen den Faschismus, obwohl er engagierter im Kampf gegen die „Sozialfaschisten“ der SPD als gegen Hitler und die NSDAP gewesen ist.

Die deutsche Regierung, insbesondere Ebert und Scheidemann, werden als Handlanger der USA beschrieben. Deren Einfluss auf die deutsche Politik wird bereits in der ersten Sequenz thematisiert.⁶⁰ Gezeigt wird ein Gespräch zwischen einer Abordnung Wilsons mit Scheidemann, Ebert und Noske. Es offenbart die Abhängigkeit, aber auch die Unfähigkeit der Deutschen, den Ansprüchen der Amerikaner zu genügen. Diese empören sich über die Gründung der KPD und allgemein über die als zu lasch empfundene Reaktion der deutschen Regierung auf den Bolschewismus und insbesondere die Aktivitäten der Spartakisten. Im Namen Wilsons wird die radikale Bekämpfung der Kommunisten gefordert und wenig später umgesetzt mit der Verhaftung und Ermordung Luxemburgs und Liebknechts.⁶¹ Die Amerikaner erscheinen somit als Auftraggeber für die Morde.

Die SPD und auch die USPD werden repräsentiert durch den Hamburger Polizeisenator Höhn, gleichzeitig SPD-Vorsitzender und Adolf Wahlkeit, Redakteur und USPDler. Höhn sorgt als Polizeisenator für die rasche Haftentlassung der Kapp-Leute nach dem Putsch⁶² und ist im Allgemeinen dargestellt als Figur, die die Arbeiter bekämpft. Der Zuschauer soll dadurch den Eindruck gewinnen, die Sozialdemokraten insgesamt seien nicht eine Partei der Arbeiterklasse.

Höhns Schikanen, beispielsweise seine Lizenzverweigerung zum Löschen eines Schiffs mit Lebensmitteln, gespendet von den Petrograder Gewerkschaften⁶³, vor allem aber sein negativer Einfluss auf Wahlkeit und somit die USPD, machen ihn zum direkten Gegenspieler Thälmanns. Er hat allerdings zu keiner Zeit auch nur annähernd dessen intellektuelles Niveau, auch nichts

59 ebd., 1:06:46

60 Sequenz 1, 10:55

61 ebd., 13:05 ff

62 Sequenz 3, 36:45

63 Sequenz 5, 48:50

von dessen Ausstrahlung und Handlungsfähigkeit. Seine starke Position resultiert allein aus seiner Stellung, seine Stärke ist die des Staats.

Wahlkeit ist als der verlängerte Arm Höhns entworfen, der zwar weniger offen gegen Thälmann agiert, aber quasi die Hamburger Arbeiterbewegung über die USPD unterwandern und auf SPD-Kurs halten soll. Wann immer er spricht, vertritt er die Position Höhns bzw. der SPD. Dies geschieht wenig erfolgreich. Zum einen argumentiert Wahlkeit ungeschickt und schlecht, dadurch wird Thälmann aufgewertet, zum andern hat er sozusagen nicht die „Einsicht in den Gang der Geschichte“ und wirkt daher unwissend und dummlich. Er richtet für Höhn eher Schaden an, als dass er seine Maulwurfrolle ausfüllt. Erklärt werden soll mit Hilfe dieser Figur, warum nicht die gesamte USPD in der Weimarer Zeit den Anschluss an die KPD befürwortete: Ein Teil stand eben unter dem negativen Einfluss der SPD und trat nicht ehrlich für die Sache der Arbeiter ein.

Nebenfiguren

Da der Film angelegt ist auf die Überhöhung einer Figur, bilden die Nebenfiguren meist eine namenlose Menge. Sie treten entweder auf, um Thälmann durch Ergebenheit zu überhöhen oder aber, um seine Anweisungen entgegenzunehmen.⁶⁴ Eine Ausnahme ist die Figur Fiete Jansen; sie vollzieht eine Entwicklung vom ehrlichen Kämpfer zum wissenden Kommunisten, d.h. zum Kader. Er steigt jedoch nicht in den Rang einer Idealfigur wie Thälmann auf; Fiete muss noch viel „lernen“, er gewinnt aber Handlungssicherheit im Bereich der Alltagsarbeit. Diese Kontrastierung wertet die Thälmannfigur noch auf: seine Weisheit und Überlegenheit, aber auch Ausstrahlung, Überzeugungskraft und Führungsstärke treten noch klarer hervor.

Fietes Stellung als Novize zeigt sich deutlich in der letzten Sequenz. Im Gefängnis kommt es, in Erwartung der Todesstrafe, zur Äußerung seines Mithäftlings, Kommunisten seien Tote auf Urlaub.⁶⁵ Fiete, der früher gegenüber Thälmann fast identisch argumentiert hatte⁶⁶, kennt nun die nach Lenin einzig richtige Antwort: „Falsch, Genosse! Wir sind Geburtshelfer! Geburtshelfer eines neuen und besseren Lebens!“⁶⁷ Fietes Rolle als neuer Kader

64 Bongartz, S. 162 ff

65 Sequenz 8, 1:55:26

66 Sequenz 7, 1:11:32

67 Sequenz 8, 1:55:26

wird im zweiten Teil aufgegriffen und ausgebaut, ebenso seine Beziehung zu Änne.

Neben Fiete und Änne heben sich zwei weitere Figuren ein wenig von der Masse der Statisten um Thälmann ab: Das Ehepaar Martha und Arthur Vierbreiter. An ihnen soll exemplarisch gezeigt werden, wie die Arbeiter unter den Bedingungen der Geld- und Nahrungsmittelknappheit in der Weimarer Republik zu leiden hatten und warum sie das Vertrauen in die Politik und insbesondere in die SPD als Arbeiterpartei verloren haben⁶⁸ bzw. im Sinne des Marxismus-Leninismus: verlieren mussten. Thälmann hat in Gesprächen hier Gelegenheit, Erklärungen und Lösungen für ihre Sorgen zu nennen, insbesondere auch, die Wichtigkeit der Einheit der Arbeiterklasse unter der Kommunistischen Partei zu begründen. In diesem Sinne sind auch die Rolle Marthas und Arthurs ganz auf die Darstellung der Allwissenheit und Überzeugungskraft Thälmanns zugeschnitten.

Schlussbetrachtung

Der analysierte DEFA-Spielfilm von Kurt Maetzig hat einen hohen Aussagewert für das Selbstbild der Kommunistischen Partei und für ihr Verständnis dessen, was und wie ein Kader zu sein hat; das Thälmann-Epos symbolisiert beides auf exemplarische Weise. Der Film reflektiert zugleich die Zeit des Aufbaus der SED-Herrschaft; er zeigt das Bestreben der SED, auf der Suche nach Idealen und Helden zur Legitimation ihres Führungsanspruchs, um die Figur Thälmann einen Mythos zu spinnen. Von anderen DEFA-Arbeiten unterscheidet sich der Thälmann-Film auch dadurch, dass er ein Auftragswerk war, um das sich die Parteispitze selbst besonders intensiv kümmerte. Der Film musste somit den Parteiansprüchen nicht nur ganz allgemein genügen, sondern das Selbstbild der Partei authentisch zum Ausdruck bringen. Dies ist ihm hervorragend gelungen; er hat ein gültiges Abbild des kommunistischen Kaderideals geschaffen, das Thälmann selbst mit folgender Pathosformel vorgestellt hat:

„Du, ich und alle Mitkämpfer für unsere große Sache müssen stark, fest, kämpferisch und zukunftsicher sein. Denn Soldat der Revolution sein heißt: Unverbrüchliche Treue zur Sache halten, eine Treue, die sich im Leben und Sterben bewährt, heißt unbedingte Zuverlässigkeit, Zuversicht, Kampfesmut und Tapferkeit in allen Situationen

68 Sequenz 4, 40:31

zeigen. Die Flamme, die uns umgibt, die unsere Herzen durchglüht, die unseren Geist erfüllt, wird uns wie ein Leuchtfeuer auf den Kampfgefilden unseres Lebens begleiten.“⁶⁹

Bibliographie

A. Selbstständig erschienene Werke

- Bongartz, Barbara, Von Caligari zu Hitler – von Hitler zu Dr. Marbuse? Eine >psychologische< Geschichte des deutschen Films 1946-1960, Münster, 1992
- Longerich, Peter, Deutschland 1918-1933. Die Weimarer Republik. Handbuch zur Geschichte, Hannover, 1995
- Staritz, Dietrich, Geschichte der DDR, erweiterte Neuausgabe, Frankfurt a.M., 1996

B. Nicht selbstständig erschienene Werke

- Jäger, Manfred, Kultur und Politik in der DDR 1945-90, in: Nottbeck, Claus-Peter, (Hrsg.), Edition Deutschland Archiv, Köln, 1995
- Kersten, Heinz, Das Filmwesen der SBZ Deutschland. I. Textteil, in: Ministerium für gesamtdeutsche Fragen, (Hrsg.), Bonner Berichte aus Mittel- und Ostdeutschland, Bonn/Berlin, 1963
- Schenk, Ralf, Mitten im Kalten Krieg 1950-1960, in: Schenk, Ralf (Red.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-92, Hrsg. Filmmuseum Potsdam, Berlin, 1994

C. Weitere verwendete Literatur

- Bundeszentrale für politische Bildung, (Hrsg.), Informationen zur politischen Bildung Nr. 261 Weimarer Republik, Bonn, 1998
- Behn, Manfred, Bock, Hans-Michael, Schöning, Jörg, (Red.), >Film und Gesellschaft in der DDR.< Eine Vortragsreihe. Teil I Jan.-Dez. 1988, CineGraph-Lexikon zum deutschsprachigen Film und Initiative KOM-

⁶⁹ Thälmann, Ernst: Aus dem Brief an einen Mithäftling, Januar 1944, zit. nach: Trommel, Zeitung für Thälmannpioniere und Schüler, 39. Jg. (1985) Ausgabe zum XI. PT der SED

- MUNALES KINO Hamburg e.V. (Hrsg.), Materialsammlung, zusammengestellt von Manfred Behn und Hans-Michael Bock, Hamburg, 1988
- Ernst Thälmann, Ausgewählte Reden und Schriften in 2 Bänden, Band 1, Marxistische Taschenbücher, Reihe >Sozialistische Klassiker< 42, Frankfurt a.M., 1976
- Fachredaktion des Bibliographischen Institut & F.A. Brockhaus AG (Hrsg.), Duden Die Geschichte, Mannheim, 1988
- Fraenkel, Ernst u. Bracher, Dietrich, (Hrsg.), Lexikon Staat und Politik, 325. Auflage, Frankfurt a.M., 1957
- Judt, Matthias, (Hrsg.), DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse., Bonn, 1998, Lizenzausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung
- Mickel, Wolfgang W., (Hrsg.), Handbuch zur politischen Bildung, Bonn, 1999, Bundeszentrale für politische Bildung
- Ministerium für innerdeutsche Beziehungen, (Hrsg.), DDR-Handbuch Band 1 und 2, 3.Auflage, Köln, 1985
- Müller-Enbergs, Helmut, Wielgoß, Jan, Hoffmann, Dieter, (Hg.), Wer war wer in der DDR? Ein biographisches Lexikon., Bonn, 2000, Sonderausgabe für die Bundeszentrale für politische Bildung
- Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, Deutschland. Von der Teilung zur Einheit, Bonn, 1994
- Verlag Wissenschaft und Politik, Die neue Verfassung der DDR. Mit einleitendem Kommentar von Dietrich Müller-Römer, Köln, 1974

Frank Tunnat

Filmsprache als Instrument der Politik Anmerkungen zu Kurt Maetzig's Thälmann-Film

1. Einleitung

Bereits 1949 existierte in der SED-Führung der Plan für einen Thälmann Film. Als Grundlage für das Drehbuch sollte dabei die „Thälmann-Biographie“ von Willi Bredel dienen. Die SED betrachtete den Stoff als vordringliche Parteaufgabe. Nach den Beginn der Dreharbeiten begutachtete Walter Ulbricht persönlich die Arbeitsergebnisse und strich gelegentlich auch Passagen. „Der Film soll Genossen Thälmann als Führer und Organisator der deutschen Arbeiterklasse im Kampf um Frieden, Demokratie und Sozialismus zeigen, als Führer der Partei, die heute der Vortrupp des deutschen Volkes und die entscheidende Kraft in der DDR ist.“¹ Der SED kam es dabei darauf an, ihre aktuelle Politik zu legitimieren. Die Vereinigung der SPD mit der KPD zur SED sowie die Gründung der DDR sollten auf das Vermächtnis Thälmanns zurückgehen, also als „Lehre der Geschichte“ erscheinen. Dies sollten der Film „Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse“ von 1954 sowie der zweite Teil „Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse“ von 1955 den Bürger/innen der noch jungen DDR vermitteln. Das Thälmann-Epos wurde zur Kino-Pflichtveranstaltung für Millionen DDR-Bürger. Arbeiterkollektive und Schulklassen besuchten, teilweise mehrmals, gemeinsam die Filmvorführungen. „Viele brauchen die Leuchtgestalt, aus vielen Gründen. Und sei es, um die eigene Vergangenheit im Dritten Reich, das Mitlaufen und Mit-Schuldig-Werden, zu verdrängen.“²

In der folgenden Analyse werde ich an einigen ausgewählten Szenen und Sequenzen aus dem ersten Thälmann-Film „Ernst Thälmann – Sohn seiner

1 Ralf Schenk: „Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg“, DEFA-Spielfilme 1946-1992, Henschelverlag, Berlin 1994, S. 104.

2 Ralf Schenk: „Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg“, a.a.O., S. 107.

Klasse“ (1954) zeigen, wie hier die Filmsprache eingesetzt wurde, um die Rezipienten auf die Linie der Partei zu bringen und sich mit ihrem neuen Staat zu identifizieren.

Die Filmsprache als politisches Instrument

Filme können unter verschiedenen Aspekten betrachtet werden: als Kunstwerk, als Kommunikationsvorgang oder auch als Ware.

Film ist jedoch immer eine Strategie der Kommunikation, wobei er als Dokument gilt, das keinen Anspruch auf Objektivität erheben kann. Durch den filmischen Kommunikationsprozess werden Gefühle beim Betrachter erzeugt; dies geschieht durch die Film-Montage, aber auch durch die Bildgestaltung, die pro-filmische Arbeit (Aktion der Schauspieler), durch den Ausschnitt, den die Kamera zeigt, und nicht zuletzt auch durch die verbale Sprache, die Dialoge im Film.

Zur Film – Ästhetik des Sozialismus

Auch für den Film der DDR gilt die normative Ästhetik des sozialistischen Realismus; dies hat eine ganze Reihe von Folgen. Die Kamera soll wie ein neutraler Beobachter erscheinen; die am häufigsten verwendete Kameraeinstellung ist daher die Halbtotale. Sie liefert ein „realistisches“ Abbild, da sie der Sichtweise des Menschen ähnelt und als „objektive“ Einstellung fungiert. Der Betrachter glaubt dieser Kamera und hält die Szene für (annähernd) authentisch. Auch die Totale wird häufig verwendet, sie wird als politische Einstellung bezeichnet, die alles bindet. In der Einstellung ist alles festgelegt, der Betrachter empfindet die Szene als Realität. Die Totale findet im DEFA-Film oft Verwendung in Szenen, in denen eine politische Rede gehalten wird, und soll deren Inhalt visuell untermauern. Ein realistisches Abbild entsteht ebenfalls durch einen linearen Schnittrhythmus in der Montage, der dem Sehverhalten des Menschen ähnelt.

Der „Modell – Zuschauer“ der DEFA

Die DEFA konstruierte sich einen „Modell-Zuschauer“, der exemplarisch für alle Zuschauer der Spielfilme stand. Bei der Typisierung ist man davon ausgegangen, dass es sich um einen naiven Zuschauer handelt, der an die Objektivität des Gezeigten glaubt. Die Kommunikationsstrategie der DEFA bestand darin, dem Zuschauer nicht viel Spielraum für Interpretationsmöglichkeiten zu lassen. Nach dem SED-Verständnis wird im Thälmann-Film

nicht die Wahrheit gezeigt, jedoch ist der Film an die Wahrheit angelehnt. Es wird ein Bild der Wirklichkeit gezeigt. Der Zuschauer ist emotional involviert, glaubt dem Film und seinem Inhalt, d.h. der Lehre des Sozialismus, die im und durch den Film verkündet wird.

2. Die Filmsprache als politisches Instrument – am Beispiel von Filmsequenzen aus dem ersten Thälmann-Film

Ich habe den Film in 38 Sequenzen unterteilt und diese in einem Sequenzprotokoll zusammengefaßt. Dieses im Anhang befindliche Protokoll ist die Grundlage für die Orientierung meiner folgenden Beschreibung. Ich werde für die Auswertung der Filmsprache unter politischen Aspekten einige Sequenzen exemplarisch beschreiben.

Sequenz Nr. 2

Karl Liebknecht hält eine Rede („Es lebe der Sozialismus“) in Berlin. Er spricht von einem Balkon aus zu den Arbeitermassen. Die Einstellungen werden überwiegend in der Totalen gezeigt, um dem Zuschauer einen Überblick über das Geschehen zu geben und zu verdeutlichen, wie viele Arbeiter ihm zuhören. Das Gezeigte ist durch die Total-Einstellung festgelegt und wirkt dadurch für den / die Zuschauer/in³ authentisch. („So könnte es gewesen sein“).

Die Sequenz ist durch zwölf Schnitte in einzelne Szenen unterteilt, wobei die Schnitte meist der Schnitt / Gegenschnitt-Montage dienen. Dabei wird Karl Liebknecht als Redner gezeigt und im Gegenschnitt die Arbeiter, die ihm zuhören. Oft hat Kurt Maetzig auch mehrere verschiedene Ausschnitte von Arbeitern, die Liebknecht gebannt zuhören, hintereinander geschnitten, um so einen besseren Überblick über die Masse zu geben, aber gleichzeitig auch einzelne Personen und Personengruppen heraus zu stellen. Mit dieser Art der Montage wird eine Identifizierung des Zuschauers mit den gezeigten Personen erreicht. Der Arbeiter lauscht der Lehre des Sozialismus, verkündet durch Karl Liebknecht, und ist damit das Bindeglied zwischen Zuschauer und Liebknechts Rede. Verschiedene positive Reaktionen der Arbeiter auf Liebknechts Rede werden gezeigt. Durch die Gesichtsausdrücke der Arbei-

3 Ich werde im folgenden Text der Einfachheit halber auf die Nennung der weiblichen Form verzichten. Bei der Verwendung des Wortes Zuschauer, oder Betrachter ist für mich die weibliche Form mit eingeschlossen. (ft)

ter, in der Halbtotalen aufgelöst, wird der Betrachter an den Inhalt der Rede gefesselt und kann sich damit identifizieren.

Karl Liebknecht wird aus der Froschperspektive (Untersicht) gezeigt. Der Kamerastandpunkt ist tief, der Kamerawinkel gegenüber der Waagerechten gehoben. Der Betrachter wird in die Rolle des Unterlegenen gedrängt. Liebknecht ist die Person, die agiert. Die Massen schauen zu ihm hinauf. Die Wahl dieser Perspektive lässt ihn über allem thronen, als Verkünder der Lehre des Sozialismus. Er wird dadurch auf der Ebene des Göttlichen etabliert. Er ist im gesamten Film der Einzige, der in dieser Perspektive gezeigt wird.⁴ Im Gegenschnitt wiederum werden die Arbeiter aus der Vogelperspektive (Aufsicht) gezeigt. Ihre Köpfe sind zu Liebknecht emporgehoben, die Blicke bilden eine Diagonale im Kameraausschnitt und zeigen dadurch eine Verbindung zu Liebknecht, was wiederum den Wunsch ausdrückt, dem Sozialismus zu folgen.

An der Balkonbrüstung weht eine rote Fahne, die immer wieder im Film auftaucht und teilweise auch als Verbindung (hier: Wischblende) zwischen zwei Szenen fungiert. Die ständige Wiederholung des Topos „Rote Fahne“ verankert das Bild im Unbewusstsein des Betrachters. In dieser Sequenz unterstützt die Fahne Liebknechts Rede, indem sie die Person umrahmt, bzw. ihn und damit die Rede untermauert. Sie bildet quasi ein visuell dargestelltes Fundament und fungiert damit als Legitimationsstütze der SED-Politik.

Sequenzende und Ende der Rede fallen zusammen. Die Arbeiter singen die „Internationale“. Dabei schaut der Betrachter direkt in die Gesichter der singenden Arbeiter (Musik im ON⁵). Ihm wird damit die Möglichkeit der Identifizierung gegeben, ja aufgedrängt, der man sich kaum entziehen kann.

Die Musik überlappt in die Sequenz Nummer drei (hier die Musik aus dem OFF⁶) und erreicht damit eine Verknüpfung beider Sequenzen, da ein Raum- und Zeitwechsel stattgefunden hat. Der Zusammenhang zwischen der Rede Karl Liebknechts und der Rückkehr Ernst Thälmanns von der Front, mit der die Sequenz drei beginnt, wird durch das Singen der „Internationale“ erreicht, und verweist auf den Beginn der Organisation der Arbeiter durch Thälmann in der Novemberrevolution 1918 in Hamburg, die mit seiner

4 Mit Ausnahme der Schlußsequenz, worauf ich im folgenden zu sprechen kommen werde. (ft)

5 Ton im ON: die Tonquelle befindet sich im Bild. (ft)

6 Ton im OFF: die Tonquelle ist nicht im Bild. (ft)

Rückkehr beginnt. Die dritte Sequenz endet mit dem Gründungsparteitag der KPD, auf dem wiederum Karl Liebknecht redet. Damit wird die Verbindung beider Sequenzen auch inhaltlich abgeschlossen.

Sequenz Nr. 7

In der Sequenz Nummer sechs werden die Geschehnisse um Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg thematisiert, u. a. deren Verhaftung. Die siebte Sequenz endet mit der Erklärung eines Sprechers, dass Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg ermordet wurden und die Leiche Luxemburgs in den Landwehrkanal geworfen wurde. Dies ist die einzige Szene im Film, in der Text durch einen Sprecher (aus dem OFF) vermittelt wird. Der Inhalt wirkt dadurch dokumentarisch, und somit erzielt er die Wirkung der historisch-korrekten Glaubwürdigkeit. Der Zuschauer wird belehrt. Es ist die einzige Szene, in der vom Spielfilm-Genre Abstand genommen wird. Der Text ist durch ein Bild eines Kanals unterlegt. Dabei wird dem Betrachter suggeriert, dass es sich hier um den Landwehrkanal handle. Durch die dokumentarische Darstellung wirkt der gezeigte Ort authentisch.⁷

Die Kamera schwenkt von der totalen Einstellung hinunter auf das Wasser, bis das Wasser bildfüllend zu sehen ist. Die ganze Szene ist in einem sehr schwachen Licht gehalten und wirkt sehr dunkel und traurig. Aus dem OFF ist eine tragische, traurige Musik zu hören, die sich mit der getragenen Stimme des Sprechers arrangiert. All diese Stilmittel vermitteln dem Zuschauer Trauer über den Verlust der beiden Arbeiterführer Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, von denen durch filmische Mittel erneut Abschied genommen wird. Mit der Montage wird eine Stimmung erzeugt, die Liebknecht und Luxemburg endgültig auf die Stufe der Helden der Arbeiterklasse stellt, die schon durch die Perspektivenwahl zuvor (Untersicht auf die Person Liebknecht) vorbereitet wurde. Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg werden durch die Inszenierung des Dramatischen als Figuren im Sozialismus als unantastbar und fehlerfrei in der Verkündigung der sozialistischen Lehre definiert. Die Darstellung der Geschehnisse um die beiden Arbeiterführer war Kurt Maetzig sehr wichtig, um den Menschen der jungen DDR zu ver-

7 Es wurde aber nie in Berlin gedreht. (ft)

mitteln, was im Dritten Reich durch die Nationalsozialisten verschwiegen oder verfälschend dargestellt worden war.⁸

Die Sequenz endet mit der bildfüllenden Aufnahme des Wassers. Das Bild wird dann durch eine Schwarz-Wischblende neutralisiert, die am Beginn der nächsten Sequenz (Sequenz Nummer acht) wieder geöffnet wird. Der Betrachter sieht wieder bildfüllend Wasser. Diesmal führt Maetzig einen entgegengesetzten Schwenk nach oben vom Wasser auf die Totale des Hafens. Damit sind beide Sequenzen durch die Montage verknüpft. Als ein weiteres Bindungselement dient die Trauermusik, die als Stilelement die beiden Sequenzen verknüpft.

Sequenz Nr. 8

Die achte Sequenz beginnt mit einer totalen Einstellung des Hafens. Die Totale gibt dem Betrachter einen Hinweis darauf, dass ein Raum / Zeit-Wechsel stattgefunden hat. In insgesamt 23 Schnitten werden die Werftarbeiter gezeigt, die vom Tode Karl Liebknichts und Rosa Luxemburgs erfahren. Sie trauern und laufen zu einem Gelände, auf dem Ernst Thälmann dann eine Rede zum Tode Liebknichts und Luxemburgs hält und die wahren Mörder hinter den Schreibtischen (Ebert, Noske, etc.) anklagt. Die gesamte Sequenz ist, mit Ausnahme der Thälmann-Rede, mit tragischer Musik aus dem OFF unterlegt, die die enttäuschte, traurige Reaktion der Werftarbeiter auf den Betrachter überträgt. Karl Liebknicht und Rosa Luxemburg werden so durch das Publikum als Helden definiert. Alle anderen Einstellungen dieser Sequenz werden in der halbtotalen und in der amerikanischen Einstellung gezeigt.

Wenn Ernst Thälmann zu den Massen spricht, fährt die Kamera von der Halbtotalen auf ihn zu, bis sein Kopf in der Nah-Einstellung fast bildfüllend zu sehen ist. Die Kamerafahrt unterstützt visuell seine Rede, die sanft beginnt und heftig mit einem Kampfaufruf endet. Er beendet die Rede mit den Worten: „Trotz alledem!“, die von den Arbeitern leise wiederholt werden. Je heftiger Thälmanns Worte werden, umso näher ist die Kamera an seinem Gesicht, bis der Betrachter ihm quasi die Botschaft von den Lippen ablesen kann. Der Zuschauer wird durch diese Einstellung gebunden und

8 Vgl.: Kurt Maetzig in: „Ein Denkmal für Thälmann?“, Diskussionsveranstaltung im Ost-deutschen Rundfunk Brandenburg, Ausstrahlung 1994. Das genaue Sendedatum ist nicht bekannt. (ft)

kann sich mit Thälmanns Worten identifizieren. Die Lehre des Sozialismus wird personifiziert in der Gestalt Thälmanns.

Wenn die Kamera dann im Gegenschnitt über die Massen der Werftarbeiter, die die Worte „Trotz alledem!“ mehrmals wiederholen, von rechts nach links schwenkt, wird der Zuschauer wieder in die Masse der Arbeiterbewegung entlassen, mit der nötigen Ermutigung, diese Botschaft Thälmanns umzusetzen.

Obwohl die Figur Thälmann von einer erhöhten Position zu den Arbeitern spricht, ist die Kameraachse (Betrachter-Perspektive) parallel zu seiner Augenhöhe. Thälmann steht immer auf einer Ebene mit dem Zuschauer. Er wird nicht erhöht gezeigt, wie etwa Liebknecht. Kurt Maetzig erreicht mit dieser Einstellung eine Identifikation des Betrachters mit Thälmann und seiner Verkündigung der sozialistischen Lehre. Thälmann steht auf der gleichen Stufe; es soll das Gefühl erzeugt werden, er sei „einer von uns“. Trotz alledem: Thälmann weiß immer eine Lösung – für jedes Problem. Er ist derjenige, der die Sache, den Arbeiterkampf, in die Hand nimmt. Durch die Wahl der Normalperspektive (Augenhöhe) wirken seine Worte jedoch glaubhaft und nicht „von oben“ herab, weil durch diese Einstellung eine Gesprächssituation zwischen Thälmann und dem Zuschauer erzeugt bzw. nachempfunden wird.

Sequenz Nr. 9

Ein Schwenk durch Thälmanns Zimmer, in dem er am Tisch sitzt und ein Werk Lenins liest. Der Schwenk gibt dem Betrachter einen Einblick in die bescheidenen Wohnverhältnisse Thälmanns, was wiederum der Identifizierung des Betrachters mit Thälmann dient. In dieser Szene wird gezeigt, dass das Lernen der sozialistischen Lehre nicht abstrakt geschieht. In einem Gespräch zwischen Thälmann und Fiete Janssen wird klar, dass Thälmann das Buch noch einmal liest. Die Gesprächssituation wird nicht durch die Schnitt / Gegenschnitt-Montage aufgelöst, sondern die Kamera schwenkt jeweils zu dem Protagonisten, der gerade redet. Sie verhält sich also wie eine dritte Person, die das Gespräch verfolgt. Dadurch fühlt sich der Zuschauer ganz nah und nimmt den Platz der Kamera ein. Das menschliche Sehverhalten ist imitiert. Im weiteren Film wird gezeigt, dass Thälmann die sozialistische Lehre Lenins, als Einziger, auch umsetzen kann.

Sequenz Nr. 19

Die Sequenz zeigt den Parteitag der USPD auf dem Thälmann in einer Rede zur Einheit der Arbeiterparteien aufruft. Obwohl Thälmann wieder steht und damit über allen anderen Delegierten zu sehen ist, ist die Kamera wieder auf Augenhöhe. Der Betrachter sieht Thälmann in die Augen, während dieser spricht, und steht auf einer Höhe mit ihm, kann sich also mit ihm identifizieren.

Die totale Einstellung zeigt den ganzen Versammlungssaal. Das Bild ist sehr homogen strukturiert. Die hohen Ränge, auf denen die Delegierten sitzen, reichen bis an die obere Bildkante, im unteren Drittel des Bildes sind die Delegierten zu sehen, die auf der unteren Ebene sitzen. Von den oberen Rängen geht eine Gruppe die Stufen hinab, optisch zu sehen als innerbildliche Bewegung, die sich auf Thälmann zuzubewegen scheint. Die Figur Thälmann ist inmitten dieser Menge zu sehen. Er ragt nicht heraus, ist aber als Mittelpunkt klar zu erkennen. Er steht erhöht, aber nicht über den Dingen, sondern ist ein Teil von ihnen.

In dieser Einstellung hat Maetzig es gut gelöst, Thälmann als Führer der Arbeiterklasse zu zeigen, der jedoch selbst einer der Arbeiter ist, der nicht über ihnen steht, sondern ein Teil des Ganzen ist

Hier scheint mir die Vermittlung der politischen Sichtweise der SED visuell gut umgesetzt. Dem Zuschauer wird vermittelt, dass die Arbeiterführer mit ihnen zusammenstehen. Ich sehe dies als Kommunikationsstrategie der SED gegenüber dem DDR-Zuschauer der fünfziger Jahre.

Sequenz 20

Das Schiff mit Lebensmitteln aus Sowjet-Russland kommt im Hamburger Hafen an. Ich möchte in dieser Sequenz, die 36mal geschnitten ist und mit 08:27 Minuten eine der längsten Sequenzen ist, nur die Szene beschreiben, in der Thälmann das Schiff betritt. Thälmann wird aus der Vogelperspektive gezeigt, wie er die Treppe zum Schiff hinaufsteigt. Im Gegenschnitt sehen wir den russischen Kapitän als Personifizierung des „großen Bruders“ UdSSR aus der Froschperspektive, wie er die Treppe hinabsteigt. Beide Personen bewegen sich aufeinander zu. Hier wird visuell umgesetzt, dass KPdSU bzw. Sowjetrussland, die Mutter der Revolution, hinabsteigt und auf die deutschen Revolutionäre zugeht, ihnen entgegenkommt, während die deutsche Arbeiterbewegung auf dem Weg nach oben ist. Die UdSSR hilft

dem sozialistischem Deutschland, im Film am Beispiel der Lebensmittellieferung für die Hungernden, für den Zuschauer als Symbol für die kommunistische Politik der internationalen Solidarität. Mit dieser von Maetzig visuell genial eingesetzten Einstellung wird dem Betrachter der Eindruck vermittelt, sich immer auf die Sowjetunion verlassen zukönnen. Im Kontext seiner Zeit war dies ein kluger Schachzug, dem Zuschauer allein durch die Film-Montage das Vertrauen in die Sowjetunion näherzubringen.

Sequenz 38

Die Sequenz 38 wird von der 37. Sequenz eingeleitet. Fiete Janssen im Gefängnis spricht von den Kommunisten als „Geburtshelfern des neuen Lebens“. Dann wird in die nächste und letzte Sequenz übergeblendet. Wieder eine Versammlung der Arbeiter auf der Werft. Ein Redner gibt die Aufhebung des Todesurteils gegen Fiete bekannt. Dann kündigt er als nächsten Redner Ernst Thälmann an, der untergetaucht war und in Moskau vermutet wurde. Die Werftarbeiter sind erstaunt und glücklich zugleich. Zunächst sieht man Thälmann nicht; Spannung wird aufgebaut. Dann wird er sichtbar; er schreitet inmitten der Arbeiter heran und wird zu einem Podest geleitet, um von dort her eine Rede zu halten. Eine Szene mit biblischen Assoziationen, denn Thälmann schreitet wie durch ein sich teilendes *Meer* von Menschen, um dann seine Botschaft *zu verkünden*.

Während dieser Verkündigung, sieht der Betrachter Thälmann zum ersten Mal aus der Froschperspektive und nicht mehr aus der Normalperspektive (Augenhöhe). Thälmann steht über den Dingen: Am Ende des Filmes wird er endgültig als Führer der Arbeiterbewegung präsentiert. Die Arbeiterbewegung wird, symbolisiert durch die geschlossenen Reihen der Zuhörer, als Einheit dargestellt. „... die vielschichtige Darstellungsweise, der künstlerische Einsatz von Massenszenen und verschiedener künstlerischer Mittel (...) machen den sozialistischen Film zu einem massenwirksamen Mittel, das die Meinungsbildung und die Herausbildung des Geschichtsbewußtseins durch seine Parteilichkeit fördert.“⁹

Die letzte Szene ist mit pathetischer Musik unterlegt, die starke Emotionalität beim Publikum schüren soll. Die Musik geht über in ein Schwarzbild, mit dem der Film endet, ohne Abspann oder ähnliches. Der Zuschauer bleibt mit

9 Hannelore Köpping-Renk in: „Film und Geschichtsbewußtsein“, Berlin, Januar 1976, S. 15

seinen Gefühlen und Gedanken bei der Lehre des Sozialismus und bei Ernst Thälmann, der sie personifiziert hat in diesem Film.

3. Schlussbetrachtung

Der Film „Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse“ fungiert für seine Macher und seine Auftraggeber als mythisiertes Denkmal für Ernst Thälmann. Es handelt sich um einen Agitationsfilm, nach Meinung Kurt Maetzig's ein symbolhafter Film, „der den Arbeiterkampf darstellen soll.“¹⁰ Die Figur Ernst Thälmann wird dabei durch die Filmsprache als leuchtende und heroische Gestalt dargestellt. Maetzig legte vierzig Jahre nach der Erstaufführung großen Wert darauf, dass es sich bei diesem Werk um einen Spielfilm handelt¹¹, entgegen der damaligen SED-Definition eines halb-dokumentarischen, biographisch-historischen Films. Ernst Thälmann wurde im Film insbesondere durch die Filmsprache, aber auch als Figur, so dargestellt, wie die SED-Führung ihn präsentieren wollte.

Kurt Maetzig wollte der Jugend das Vorbild Thälmann vorstellen. Er wollte den jungen DDR-Bürgern, die mit der Nazi-Propaganda groß geworden sind, ein anderes leuchtendes Symbol entgegensetzen. „Es wurde von uns erwartet, und ich fühlte mich aufgrund meiner eigenen Erfahrungen auch dazu berechtigt, daran mitzuwirken, daß ein pervertiertes Geschichtsbild vom Kopf wieder auf die Füße, auf die Basis der historischen Wahrheit gestellt werden konnte.“¹²

Der Film diente der SED einerseits für die Propaganda im Kalten Krieg; er sollte eine Rechtfertigung des Sozialismus liefern, seine Notwendigkeit historisch begründen und ihn als angebliche „Lehre“ aus der Geschichte darstellen. Maetzig war in diesem Werk Vertreter der SED-Position, der zufolge „historische Wahrheit“ und „Parteilichkeit“ zusammenfallen.¹³ Andererseits führte die SED in den fünfziger Jahren noch eine Hetzkampagne gegen die „Überreste des Sozialdemokratismus“. Einen Film auf die Leinwand zu bringen, der mit großem Aufwand das Fehlverhalten der Sozialdemokraten darlegt, war bei diesem mörderischen Unternehmen sehr hilfreich.

10 Kurt Maetzig in: „Ein Denkmal für Thälmann?“, a.a.O.

11 ebd. 1994

12 Kurt Maetzig in einem Interview in der Nationalzeitung, Berlin vom 24.01.1981, ohne Seitenangabe.

13 Vgl. Finke, Klaus: DEFA-Film als „nationales Kulturerbe“? Fünf Thesen zu seiner Aufarbeitung, in ders. (Hrsg.): DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001, S. 99 ff

Nach dem Selbstverständnis der SED wird mit dem Thälmann-Film ein Bild der Wirklichkeit gezeigt. Durch die Verkündung der sozialistischen Lehre durch Ernst Thälmann soll der Führungsanspruch der SED legitimiert werden: „(...) worauf es der SED (...) vor allem ankommt: Ein Opus zu drehen, das nicht nur schlechthin ein historisches Denkmal setzt, sondern vor allem ihre aktuelle Politik legitimiert.“¹⁴ Die Vereinigung der SPD und KPD zur SED wird als Vermächtnis Ernst Thälmanns angesehen. Dies soll der Film dem DDR-Bürger vermitteln, und darüber hinaus „soll nicht der geringste Anflug von historischen Pessimismus aufkommen.“¹⁵

Die Filmsprache in diesem Film hat einen großen Anteil daran, dem Zuschauer diesen Führungsanspruch zu vermitteln. Dies geschieht meist unterschwellig, da der Film Emotionen schürt und eine gewisse Glaubhaftigkeit beim Betrachter hat und ihre sozialistische Überzeugungen stärkt. Der Film prägt sich in das Bewusstsein der Zuschauer ein. Wie wichtig das Medium Film der DDR-Führung war, belegt ein Zitat aus der DDR-Enzyklopädie Film von 1966: „Der Film muß heute Antwort geben auf alle Lebensfragen unseres Volkes. Er muß den Erfordernissen gerecht werden, die die Zeit ihm stellt. Er darf nicht mehr Opium des Vergessens sein, sondern er soll den breiten Schichten unseres Volkes Kraft, Mut, Lebenswillen und Lebensfreude spenden. Vor allem aber muß das Filmschaffen getragen sein von innerer Ehrlichkeit, die die Wahrheit sucht, die Wahrheit verkündet und das Gewissen wachrüttelt.“¹⁶

Der Zuschauer soll den Film zu Ende denken. Die Gesellschaft als Ganzes (nicht der Film) soll die Probleme lösen. Der Film in der DDR soll dem Betrachter eine positive Orientierung in Richtung Sozialismus geben, und ihn dahin gehend beeinflussen. Kurt Maetzig erklärte dazu: „Auf meine Weise und durch meine Filme nutze ich die einzigartige Chance, Menschen, die auch mutlos und verzweifelt waren, die Orientierung suchten und Zukunftshoffnung brauchten, wieder Mut zu machen, wieder in Bewegung zu setzen und in ihrer Aktivität, die teilweise erst geweckt werden mußte, zu fördern.“¹⁷

14 Ralf Schenk: „Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg“, a.a.O., S. 106.

15 Ralf Schenk, ebd., S. 106

16 Kleine Enzyklopädie Film, Leipzig 1966, S. 422.

17 Nationalzeitung Berlin, „Neues Leben – Neue Menschen“, Wochenendbeilage zur Ausgabe Nr. 21 vom 25./26. 01. 1986, Berlin, S. 1

Durch den Film sollte „bewiesen“ werden, dass die Arbeiterklasse und ihre marxistisch-leninistische Partei stets die Interessen des ganzen Volkes vertritt und dass die Errichtung der sozialistischen Gesellschaftsordnung im Einklang mit den historischen Gesetzmäßigkeiten steht.

4. Anhang: Sequenzprotokoll

Sequenz Nr.	Mirage (min)	Laufzeit (min)	Schmitze	Einstellung Größe	Perspektive	Kamerabewegung	Handlung	Geräusche
1	04:54	04:54	19	T / HT	NP / AH	Schwenk Fahrt	Westfront 1918. Die Nachricht der Soldatenaufstände in Kiel erreicht den Soldaten Thälmann und seine Kameraden. Thälmann: reißt einem Offizier die Abzeichen von den Schultern.	Bombeneinschläge
2	01:36	06:30	12	T	FP / VP	fix	Liebknecht hält eine Rede vor den Arbeitern. „Es lebe der Sozialismus“	Musik „Die Internationale“ im ON.
3	01:41	08:11	3	HT	NP / VP	Fahrt	Thälmann kehrt aus dem Krieg zurück. Gründungspartei der KPD. Liebknecht hält eine Rede zur Gründung der KPD.	Musik „Die Internationale“ im OFF.
4	01:08	09:19	1	T / HT	NP	Schwenk Fahrt	Büro von Friedrich Ebert. Die rechte SPD berät sich.	
5	01:05	10:24	7	T / HT	NP	Schwenk	Straßenkämpfe der November-Revolution.	Schussgeräusche
6	00:54	11:18	4	HT	NP	Schwenk	Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg werden durch Freikorps-soldaten verhaftet.	
7	01:15	12:33	5	T / HT	VP	Schwenk Fahrt	Demonstration der Arbeiter wird blutig durch Soldaten aufgelöst. Offiziere feiern den Sieg über die Arbeiter und die Verhaftung deren Führer. Am Schluß Landwehrkanal.	Tragische, traurige Musik aus dem OFF.
8	03:59	16:32	23	HA / Amerikan. Totale im Hafen	VP / NP / FP	Schwenk, Fahrt auf Thälmann von HT auf Nah	Hafen / Werft. Trauer um Liebknecht und Luxemburg. Thälmann hält eine Rede. „Trotz alledem!“	Tragische, traurige Musik aus dem OFF.
9	00:47	17:19	keine	HT	NP / AH	Schwenk	Thälmann liest die Lehre von Lenin in seiner Wohnung	
10	04:01	21:20	15	HT / Nah	NP / AH	Schwenk	Thälmann und Fietze Janssen reden über die Bauernversammlung und Lenin. Fietze und Anne kommen sich näher.	
11	01:59	17:19	keine	HT	NP / AH	Schwenk	Thälmann korrigiert seine Überschrift in der Zeitungsredaktion, und spricht Bauern Müd.zu.	
12	03:19	26:38	21	HT	NP / AH	Schwenk Fahrt	Freikorpsoldaten, Nazis, Kap-Putsch wird vorbereitet. Thälmann organisiert den Widerstand. (Streik)	„Sieg heil“-Rufe
13	01:16	27:54	12	T / Nah	NP / AH	Schwenk	Generalsstreik auf der Werft. Wird von Thälmann beobachtet und begutachtet.	Fröhliche Musik aus dem OFF. Aufbruchstimmung
14	06:04	33:58	41	T / Nah	NP / VP	Schwenk Fahrt	Kap-Leute rücken an Richtung Hamburg. Thälmann erklärt die nächsten Schritte. Die Kap-Leute werden überwältigt im Straßenkampf. Thälmann triumphiert.	Schüsse und Kampfgeräusche.
15	01:28	35:26	keine	HT	NP / AH	Fix Schwenk Fahrt	Kap-Leute im Gefängnis	
16	01:29	36:55	1	HT	NP / AH	Schwenk Fahrt	Hamburger Polizeikommandeur unterhält sich über die Geschehnisse in einer Kneipe.	

Sequenz Nr.	Mirage (min)	Laufzeit (min)	Schnitte	Einstellung Grösse	Perspektive	Kamerabewegung	Handlung	Geräusche
17	00:54	37:49	keine	T	NP	Schwenk Fahrt	Die Kommunisten geben ihre Waffen ab.	
18	03:26	41:15	18	HT	AH	Schwenk Fahrt	Kommunisten verstecken die Waffen. Verletzter Genosse wird von Arzt besucht. Dabei Gedanken zur einheitlichen Partei. Die Einheit der Arbeiterparteien ist wichtig. Frau klagt Hunger an. Thälmann reagiert verständnisvoll.	Küchengeräusche
19	04:12	45:27	20	T / HT Halbnahe	NP / AH	Schwenk Fahrt auf Thälmann	Parteitag der USPD zur Einheit. Thälmann fordert zum Eintritt in die KPD auf. Ankündigung des sowjetischen Dampfers.	Applaus
20	08:27	53:54	36	HT / T	NP / AH Untersicht	Schwenk Fahrt auf Thälmann	SPD-Büro diskutiert über das Einladen des sowjet. Schiffes. Werft- u. Halenarbeiter-Komitee nimmt die Ladung ab. Thälmann hält Rede. Thälmann betritt das Schiff. Schiff wird entladen. Mehr wird verteilt.	Jubel, Musik aus dem ON und aus dem OFF. (Aufbruchstimmung.)
21	01:47	55:41	3	HT	NP / AH	Schwenk Fahrt	Eine Delegation von deutschen Kommunisten besucht Lenin in Moskau. u.a. Thälmann.	
22	02:17	57:58	10	T / HT	NP / AH Obersicht	Schwenk Fahrt	Demonstrationen in Berlin, Hamburg, Ruhrgebiet (Ruhr-Kampfe), Sachsen	Musik und Text aus dem OFF. „Internationale“
23	06:07	01:03:05	22	HAT Amerikan.	NP / AH Hauptsächlich Obersicht	Schwenk Fahrt	Sitzung des ZK im KPD-Büro. Thälmann redet. Fest der Bürgerlichen. Sie haben Angst vor Kämpfen, Demonstration draussen. Büro von Ebert. Regierungstruppen.	Schreibmaschine Demonstrationsgeräusche im Hintergrund.
24	02:01	01:05:06	9	T / Nah auf Thälmann	NP / AH	fix	Parteitag. Thälmann redet. Die Reichswehr ist in Sachsen einmarschiert. Thälmann hat Lösung: Bewaffneter Widerstand.	Applaus, Jubel
25	02:40	01:07:46	15	HAT / Nah auf Thälmann.	NP / AH	Schwenk Fahrt auf Thälmann.	Büro von Thälmann. Organisation des Widerstandes. Änne wird von Thälmann integriert.	
26	05:40	01:13:26	35	HT	AH	Schwenk Fahrt	Waffen werden organisiert. Thälmann spricht mit Fiete, dass Hamburger die Geburtsheifer der dt. Oktober-Rev. sind. Kanalisation. Thälmann koordiniert u. spricht den Genossen Mut zu. Kampf beginnt am Bahndamm.	Aufbruch-Musik aus dem OFF. Eisenbahngeräusche
27	00:50	01:14:16	keine	Amerikan.	AH	fix	Thälmann organisiert den Kampf in der Kanalisation.	
28	04:29	01:18:45	55	T / HT	AH VP	Schwenk	Straßenkampf wird vorbereitet. Straßenkampf in Hamburger Arbeiterviertel. Arbeiter und Thälmann-Truppen besiegen die Reichswehr.	Schüsse, Kampfgeräusche
29	00:05	01:18:50	keine				Zwischentitel „Dresden“	Musik aus dem OFF.

Sequenz Nr.	Mirage (min)	Laufzeit (min)	Schnitte	Einstellung Grösse	Perspektive	Kamera- bewegung	Handlung	Geräusche
30	02:34	01:21:24	21	T / HT	AH VP / FP	Schwenk Fahrt Miträht	Anne in Dresden. Reichswehr-Truppen verhalten Arbeiter	Musik aus dem OFF.
31	02:34	01:21:24	6	HT	NP / AH	fix	Büro Ebert. Mehr Truppen werden nach Hamburg geschickt.	
32	02:22	01:25:26	2	HAT / Halbnah	VP	Schwenk	Straßenkämpfe in Hamburg. Thälmann baut die Leute auf. Gespräch mit jungen Kämpfer an der Barrikade.	Vereinzelte Schüsse.
33	02:10	01:27:36	7	Halbnah	NP / AH	Schwenk Fahrt	Alte kommt nach Hause und erklärt seiner Frau Gemeinschaft.	
34	14:53	01:42:29	73	HAT / T Nah auf Thälmann.	NP / AH	Schwenk Fahrt	Straßenkampf in Hamburg. Fiete geht hinter die feindlichen Linien. Thälmann kummert sich um Kämpfe und um Verletzte. ZK teilt mit das nirgendwo gekämpft wird. Thälmann disponiert um. Geordneter Rückzug. Thälmann löst Situation mit Lemnis Hilfe. Anne will Parteimitglied werden.	Maschinengewehrsalven. „trotz alledem“
35	01:58	01:43:27	10	HT	AH	fix	Die Revolutionäre ziehen sich zurück. Die Reichswehr durch- sucht Wohnungen auf der Suche nach Anführern.	
36	03:49	01:47:16	9	HT	AH	Schwenk Fahrt	Thälmann wird gesucht. Fiete Janssen ist verhaftet, ihm droht die Todesstrafe. Ebert rügt den Polizeipräsidenten, dass er Thälmann nicht gefaßt hat.	
37	03:41	01:50:57	18	HT	AH	Schwenk Fahrt	Fiete Janssen im Gefängnis. Genossen im Hungerstreik. Anne will heiraten. Fiete leitet letzte Sequenz ein: „Geburtsstunde eines neuen Lebens.“	
38	02:58	01:53:55	11	HT	AH, Thälmann von unten, FP	Schwenk Fahrt	Das Todesurteil wird aufgehoben. Thälmann taucht auf der Versammlung auf der Welt auf, und hält eine Rede.	Erst tragische Musik aus dem OFF. Dann Musik (Aufbruchsstimmung) aus dem OFF.
Ende	00:13	01:54:08					Schwarzbild. Ende Kein Abspann.	Musik-Überblendung aus Se- quenz 38.

Copyright by: Frank Turnmat 2000

Legende zum Sequenzprotokoll

HT : Halbtotal

T : Totale

NP : Normalperspektive

AH : Augenhöhe

VP : Vogelperspektive

FP : Froschperspektive

Fix: Kamera hat einen festen Standpunkt.

Keine Kamerabewegung.

Annika Urban

Zum Selbstbild des SED-Sozialismus: Andrew Thorndikes Film „Der Weg nach oben“

Einleitung

Der Film „Der Weg nach oben“ von Andrew Thorndike soll in der folgenden Untersuchung unter dem Aspekt der Darstellung der marxistisch-leninistischen Ideologie der SED und seinem zentralen Anliegen, das Selbstbild der Partei der Bevölkerung zu vermitteln, analysiert werden. Der Film, der im Kontext der Konfrontation zweier gesellschaftlicher Kräfte, Systeme und Staaten entstand, ist eine filmische Parteinahme für den SED-Sozialismus. Der Regisseur des Films, Andrew Thorndike, formulierte den Anspruch seiner Filmarbeit folgendermaßen: „Der Dokumentarfilm sollte den neuen Menschen ausfindig und auf seinen von der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands gelenkten Kampf um eine friedliche Zukunft aufmerksam machen. Wir konnten uns keine Zustandsschilderung erlauben, sie wäre traurig ausgefallen.“¹

Grundlage dieses Anspruches ist die marxistische Ideologie, nach der sich die sozialistische Gesellschaft auf einer höheren historischen Entwicklungsstufe als die kapitalistische Klassengesellschaft befindet. In ihr kommen die Ergebnisse der sozialistischen Revolution zum Ausdruck: Die Überwindung des gesellschaftlichen Grundwiderspruchs von Kapital und Arbeit, von Ausbeutern und Ausgebeuteten. Auf der Basis wissenschaftlicher Erkenntnisse sollte sich das bewusste Zusammenleben freier und gleicher Menschen gestalten. Das Volk solle sich selbst regieren, seine gewählten Vertreter mit Mandaten ausstatten und jederzeit in der Lage sein, diese zu kontrollieren und seine Zustimmung aufzukündigen. In Wirklichkeit gestaltete sich die

1 Herlinghaus 1982, S. 103

politische Führung als autonome Funktionärsherrschaft, die mittels Wahlen und Abstimmungen durch das Volk nicht zu beeinflussen war.²

Die Entstehung des Films fällt in die Zeit der Hochkonjunktur des Stalinismus, nach dessen Verständnis der Partei eine absolute Führungsrolle zukommt. Allein die Parteispitze ist in der Lage, aus den wissenschaftlichen Vorgaben des Marxismus-Leninismus entsprechende Konsequenzen zur politischen und gesellschaftlichen Organisation des Staates abzuleiten. Die Zustimmung des Volkes wird dabei pauschal vorausgesetzt.³

Die positive Botschaft des Films in Hinblick auf die fortschrittlichen Entwicklungen in der SBZ⁴ / DDR stützt das angestrebte Selbstbild der Partei in der Bevölkerung; sie lässt keinen Raum für Zweifel oder Ungewissheiten der Menschen über die gewünschte ideologische Ausrichtung der DDR-Bevölkerung; stattdessen zeigt er den unausweichlichen linearen Fortschritt in Wirtschaft und Gesellschaft im Sozialismus; die Richtung ist: immer und unaufhaltsam Vorwärts und Aufwärts. Schon der Arbeitstitel des Films: „Chronik des Aufstiegs“ zeigt diese Programmatik. Die von Thorndike angesprochene Zustandsschilderung mit „traurigen Ausmaßen“, d. h. ein Blick auf die tatsächlichen Verhältnisse, beschränkt sich deshalb auf ein Minimum und dient in erster Linie der Verdeutlichung von Gegensätzen ideologischer Art.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Selbstdarstellung der DDR aus der parteilichen Perspektive eines Filmemachers wie Thorndike und ihrer Vermittlung an die Bevölkerung anhand des Dokumentarfilms „Der Weg nach oben“ von 1950 herauszuarbeiten.

1. Sozialistischer Realismus als Leitfaden

Die systematische Bestimmung des „Sozialistischen Realismus“ als verbindlicher, normativer Kunsttheorie und Methode wurde 1934 vom Leningrader Parteisekretär A. Shdanow vorgestellt.

Der „Sozialistische Realismus“, an dem sich auch die Kunst- und Kulturschaffenden in der DDR orientierten, beinhaltete im Wesentlichen folgende Aspekte: Er bindet den Wahrheitsbegriff an den von der Parteidoktrin definierten Begriff von Wirklichkeit und deren „revolutionäre Veränderung“ und

2 Vgl. Nohlen 1998, S. 406-414

3 ebd., S. 743-745

4 Sowjetische Besatzungszone

instrumentalisiert ihn für die politisch-pädagogische Erziehung der Menschen. Die Themenbreite der Kunst wird reduziert auf die Arbeitswelt, um nicht durch die Darstellung sozialer, psychologischer, erotischer oder mythologischer Beziehungselemente das gewünschte Bild der Wirklichkeit unerwünscht einzufärben.⁵ Das Kunstwerk soll die Wirklichkeit mit bestimmten „objektiven“ Eigenschaften darstellen, die sich aus der von marxistisch-leninistischen Weltanschauung postulierten Wahrheit ableiten lassen. Dabei gilt dem „Sozialistischen Realismus“ die Widerspiegelung als adäquate Methode, die Oberfläche der Realität zu durchschauen und zum historisch-fortschrittlichen Wesen der Erscheinungen vorzudringen. Die sinnlich-konkreten Erscheinungsformen der Wirklichkeit werden dabei, um das Wesen aufzuzeigen, zum „Typischen“ verdichtet. An diesem Leitfaden wird durch Auswählen und Umstrukturieren der vorgefundenen Realität „Typisches“ herausgearbeitet und erhält in der Kunstform eine erkenntnisvermittelnde Funktion. Somit erhält die Kunst eine handlungsanleitende und erzieherische Aufgabe: sie verändert den Menschen und die Gesellschaft.⁶ Das künstlerische Schaffen ist somit eng verbunden mit den Zielsetzungen der marxistisch-leninistischen Partei; in seinem Mittelpunkt stehen die sozialistische Ideologie, die aktiven Erbauer des Sozialismus, der sozialistische Aufbau und der Kampf der Arbeiterklasse, sowie die Herausbildung sozialistischer Persönlichkeiten und ihre Lebensweise. Die künstlerische Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung und Bewegung zur sozialistischen Gesellschaft ist ein wesentliches Ziel des „Sozialistischen Realismus“. Er sieht sich dabei selbst als fortschrittliche Kunsttheorie an, die den Menschen in der Epoche des weltweiten Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus den Weg zeigt.⁷

Er bewertet die Erscheinungen der Wirklichkeit vom Standpunkt der erkannten „Gesetzmäßigkeiten der revolutionären Entwicklung“ aus unter dem Blickwinkel der kommenden Gesellschaft und verbindet hierbei Wahrheit und Parteilichkeit auf das Engste miteinander. Der „Sozialistische Realismus“ behauptet von sich selbst, die wahrheitsgetreue Darstellung der Wirklichkeit auf Basis der historischen Zusammenhänge und Gesetzmäßigkeiten zu leisten.⁸

5 Vgl. Sander 1985, S. 831 ff

6 Vgl. Ludz / Ludz 1985, S. 92 ff

7 Kleines politisches Wörterbuch 1986, S. 879 f

8 ebd.

1.1 Maetzig als Ausgangspunkt und Vorbild

„Die künstlerische Methode, eine solche Kunst zu schaffen, ist der Realismus. Realismus ist (...) kein Stil, sondern ein schöpferische Methode der Vereinigung des einzelnen mit der gesamten Wirklichkeit durch Aufdeckung der bewegenden Kräfte und eine Methode der Erziehung und Kräftigung des Menschen zum Kampf für eine neue, bessere Gesellschaftsordnung.“⁹

Kurt Maetzig spricht sich hier eindeutig für die Herausarbeitung des Neuen auf Basis der sozialistischen Ideologie aus, durch die der Künstler dann in der Lage ist, die Wirklichkeit im Sinne der Ideologie „richtig“ zu interpretieren. Der Wahrheit muss in der Wirklichkeit mit der Methode des Realismus nachgespürt werden, um zur Parteinahme für das Richtige zu gelangen. Es gilt den neuen Menschen ausfindig zu machen, die neue Moral, das neue Weltbild, in Abgrenzung zu dem, was die bisherigen Gesellschaftsordnungen beinhalteten. Gearbeitet wurde anhand der Vorbilder in der sowjetischen Kunst. Die Kunst im Sozialismus ist bei Maetzig gedacht als dialektischer Prozess zwischen Künstler und Volk, in dem eine gegenseitige Befruchtung und Anregung zu höheren Leistungen, zu einer höheren Kultur verhilft. Dabei stehen die Erbauer des Sozialismus, die Arbeiter und Bauern, im Mittelpunkt der Betrachtung und an ihnen wird Typisches herausgearbeitet, sie sollen als lebende Menschen mit reichem Innenleben gezeigt werden und nicht als bloße Funktionserfüller laut Drehbuch.¹⁰

Maetzig will an allen Schauplätzen des Lebens Stellvertreter des Zuschauers sein und ihm Mündigkeit in der Beurteilung zusprechen. Dass er als Regisseur dabei nicht nur das Faktische darstellen konnte, sondern im Sinne der Kunsttheorie Fakten selber schaffen musste, um den Fortgang und das Neue abzubilden, stellt für ihn keinen Widerspruch dar. Und auch stimmt der Selbstanspruch Maetzig an seine Arbeit mit den Forderungen an die sozialistische Kunst überein, die das „wahre Wesen“ von der sinnlichen Erscheinung zu unterscheiden hatte. Der Widerspruch in Maetzig's Kunstschaffen bestand also nicht in der Instrumentalisierung seiner Dokumentarfilme für politische Propaganda. Vielmehr ist es Maetzig's Prämisse und seine Selbstermächtigung, dem Zuschauer eine Sinnkonstruktion vorzustellen, die eben keine Begründung in der sinnlichen Erscheinung hat, die ihn als Regisseur

9 Maetzig 1955, S. 30

10 Vgl Maetzig 1955, S. 31-39

befähigte, „das wahre Wesen“ zu erkennen.¹¹ Die Idee, die Theorie war dem Abbild vorgeschaltet und wirkte sich damit richtungsweisend auf seine Kunstwerke aus.

1.2 Thorndikes Ansatz

Thorndike verstand seine künstlerische Arbeit als Ausdruck von „Idealen“. „Ich begann als Dokumentarist, der, gewandelt durch das furchtbare Erleben des Krieges, durch die Begegnung mit Sowjetmenschen und die jahrelange Beschäftigung mit der marxistisch-leninistischen Theorie, im Sinne des sozialistischen Ideals handeln wollte.“¹² „Ich entschied mich, weil ich begriff, daß man die Gegenwart nicht verstehen kann, ohne die Vergangenheit zu kennen und an die Zukunft zu denken, ohne zu wissen, für welche Klasse, gegen welche Klasse man einsteht. Diese Einheit, das Sehen des Augenblicks als den Moment einer Entwicklungskette, ging mir in aller Tragweite in der Gefangenschaft auf.“¹³ Er sah in dem Medium Film ein Mittel, dem Volk in der Form zu dienen, „daß er den Menschen hilft, das Leben richtig zu verstehen und die Wege zu erkennen, die zu einem besseren und schöneren Leben führen.“¹⁴ Zwar stellte der Dokumentarfilm für ihn ein selbstständiges Genre der Filmkunst mit eigenen Inhalten, Formen und Gestaltungsprinzipien dar, er blieb aber eingebunden in die allgemeine Forderung der Kunsttheorie des „Sozialistischen Realismus“, das wirkliche, für die Gesellschaft wesentliche Geschehen zum Gegenstand der künstlerischen Aussage zu machen.¹⁵ Das wesentliche Geschehen war für ihn der ideologiegestützte Aufbau der demokratisch-antifaschistischen Kräfte in der SBZ / DDR. „Der Dokumentarfilm hat aufzuklären, von der gesellschaftlich objektiven Höhe des engagierten Autors, der die fortschrittliche Kraft der Gesellschaft, die Arbeiterklasse und ihre führende Partei, vertritt.“¹⁶ Thorndike orientierte sich in seinen Filmen an den Problemen seiner Zeit, er wollte informieren und zur öffentlichen Meinungsbildung beitragen, um den Weg für eine neue soziale Idee zu bereiten. „Wir hatten das Neue, das sich in ständigem Kampf gegen Zweifel, Borniertheit, gegen die Hinhalte- und Erstickungspolitik der

11 Vgl. Finke 2001, S. 99 ff

12 Jordan; Schenk 1996, S. 31

13 Herlinghaus 1982, S. 13

14 Thorndike 1955, S. 98

15 Vgl. Thorndike 1955, S. 98

16 Jordan; Schenk 1996, S. 31

restaurativen Kräfte durchsetzen mußte, aufzuspüren. Wir hatten zu zeigen, daß es sich durchsetzt und siegt. Das entsprach keinem Wunschdenken, sondern der Realität. Zu ihr allerdings mußte man sich bekannt haben.“¹⁷ Zur eindeutigen Verdeutlichung seiner Programmatik bediente er sich demonstrativer Parteilichkeit und unverhüllter Agitation, um den Film seiner eigentlichen Funktion zuzuführen: der sozialistischen Bewusstseinsbildung und Einsicht in neue gesellschaftliche Zusammenhänge zu dienen. Er wollte die Zukunft erkennen, bevor er die Wirklichkeit bewältigt hatte.¹⁸

1.3 Kritische Einordnung

Die wesentliche Bedingung des Dokumentarfilms ist die filmische Darstellung des Wahren, Wesentlichen, Objektiven und Authentischen. Hierbei wird suggeriert, dass die Bilder das Leben zeigen, wie es wirklich ist.¹⁹ Da jedoch der Blick jedes Regisseurs und Berichterstatters im Sinne bestimmter Überzeugungen, Einstellungen oder Absichten gelenkt ist, kann auch der Dokumentarfilm die Wirklichkeit nur in diesem Horizont interpretieren. Schon die Auswahl dessen, was im Film gezeigt wird und was nicht, ist eine solche Interpretation. Die zentrale Kritik am Dokumentarfilm der DDR speist sich also nicht aus dem Vorwurf der Manipulation der Wirklichkeit durch Weglassen, Einfügen inszenierter Sequenzen oder polemischer Kommentierung, sondern muss bei dem Sozialistischen Realismus als politischer Kunsttheorie, der auch der Dokumentarfilm folgt, ansetzen. Der Dokumentarfilm als ein Produkt der DEFA war in den Herrschaftsapparat der SED eingebunden und fungierte somit als Medium der Macht und als Herrschaftsmittel, um die ideologischen Gesetzmäßigkeiten des Marxismus-Leninismus auf einem anderen „Kanal“ der breiten Masse näher zu bringen.

Der „kritische“ Anspruch eines „unabhängigen“ Dokumentarfilms, der aus der Analyse und Darstellung gesellschaftlicher Interessengegensätze und sozialer Konflikte seine Dialektik bezieht, konnte aufgrund der Zensur der SED und der Instrumentalisierung als Propaganda in der DDR nicht verwirklicht werden. Die Programmatik der Sozialistischen Realismus schloss von vornherein die Darstellung relevanter gesellschaftlicher Konflikte und offensichtlicher Fehlentwicklungen aus und schob die Verantwortung entweder

17 Herlinghaus 1982, S. 15 f

18 Vgl. Herlinghaus 1982, S. 18-20

19 Vgl. Zimmermann 1995, S. 20

den bourgeoisen Vorstellungen Einzelner zu oder verschwieg gegensätzliche Entwicklungen und Zwangsmaßnahmen.²⁰

So kam dem Dokumentarfilm der DDR in den ersten beiden Jahrzehnten die Aufgabe zu, politische Programme und Zielvorstellungen zu bebildern, was nicht selten dazu führte, dass harmonisierende Fiktion den Platz der Dokumentation einnahm. Dennoch ist in den Filmen der Aufbaujahre ein Idealismus erkennbar, der sie aus heutiger Sicht zu Zeitdokumenten mit artifiziellen Stilisierungen macht und die deshalb durchaus einen Reiz als Kunstwerke erhalten.²¹

2 Der Regisseur

Andrew Thorndike wird am 30.08.1909 in Frankfurt am Main geboren. Er wächst in großbürgerlichen Verhältnissen auf – der Vater ist Generaldirektor der Ala-Anzeigen-AG, einem Zweig des Medienkonzerns Hugenberg. Nach dem Abitur absolviert er eine kaufmännische Ausbildung und arbeitet vor dem Krieg bei der „Württembergischen Zeitung“ und als Angestellter der Ufa-Werbefilm- und Ufa-Handelsfilmabteilung in Sachsen.

1941 beginnt er seine Tätigkeit als Kulturfilmregisseur, und ist u. a. an geheimen Lehrfilmen für das Oberkommando der Kriegsmarine und des Heeres beteiligt. Sein 1943 gedrehter Kulturfilm „Die Herrin des Hofes“ wird verboten. Thorndike wird 1942 unter dem Verdacht der Wehrkraftzersetzung verhaftet und muss als Sanitätsgefreiter an die Front. 1945 kommt er in russische Kriegsgefangenschaft. Er wird im Lager Krasnogorsk Mitglied des Nationalkomitees „Freies Deutschland“ und Assistent an der Zentralen Antifa-Schule.

Er kehrt 1948 in die Sowjetische Besatzungszone zurück und arbeitet ab dem 1. Januar 1949 als Regisseur bei der DEFA. Sein erster Kurzfilm „Der 13. Oktober“, über den Aktivist Adolf Hennecke, kommt noch 1949 ins Kino. Mit „Der Weg nach oben“, 1950 und „Wilhelm Pieck – das Leben unseres Präsidenten“, 1952 dreht Thorndike die ersten abendfüllenden Dokumentationen. 1953 heiratet er die Lehrerin Annelie Kunigk, die spätere Co-Regisseurin seiner Filme.

20 Vgl. Zimmermann 1995, S. 15-17

21 Vgl. Zimmermann 1995, S. 19 f

Thorndikes Filme bestehen häufig aus Kompilationen, einer Montage von Wochenschaumaterial und eigens gedrehter Szenen. Die dabei mögliche Verzerrung des inhaltlichen Aussagewertes des Ursprungsmaterials durch den Kommentar in der späteren Tonspur, wird bei der Untersuchung des Films von Interesse sein.

Thorndike sieht sich selbst als Mensch und Regisseur mit einem historischen Auftrag, den er, geprägt durch seine politische Einstellung, mit Hilfe seiner Filme zu transportieren versucht. Die Beschäftigung mit der marxistisch-leninistischen Theorie und das Handeln nach sozialistischen Idealen sind dabei für ihn ausschlaggebend.

Zu den wichtigsten Filmen der Thorndikes gehören die Kompilationen „Du und mancher Kamerad“ (1956), „Urlaub auf Sylt“ (1957) und „Unternehmen Teutonenschwert“ (1958), die den Gang der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert und die Karrieren ehemaliger Nazi-Generäle in der Bundesrepublik beleuchten und verzerren. Weitere Arbeiten sind: „Das russische Wunder“ (1963), „Du bist min. Ein deutsches Tagebuch“ (1969), „Alte Neue Welt“ (1977).

Andrew Thorndike leitet als SED-Mitglied und Mitglied der Akademie der Künste der DDR von 1967 bis 1979 die „DEFA-Gruppe 67“ und ist von 1967 bis 1979 Präsident des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR. Er gehört zu den einflussreichsten und mächtigsten Filmschaffenden der DDR und wird u. a. mit dem Vaterländischen Verdienstorden, dem Leninpreis, dem Internationalen Weltfriedenspreis und dem Karl-Marx-Orden ausgezeichnet.

Andrew Thorndike stirbt am 14. Dezember 1979 in Berlin.

2.1 Der Inhalt des Films

Der „Weg nach oben“ zählt zur Gattung Dokumentarfilm; er ist unter der Regie und künstlerischen Leitung Andrew Thorndikes 1950 entstanden. Der Film beschreibt die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und der neu gegründeten Deutschen Demokratischen Republik (DDR) in den ersten fünf Jahren nach dem Ende des II. Weltkriegs 1945.

Der Film ist durchgängig mit einem Kommentar ausgestattet, der von einem männlichen Sprecher markant vorgetragen und zudem von fast durchgehen-

der klassischer Musik begleitet wird. Nur an wenigen Stellen sind Geräusche und Personen im Originalton zu hören.

Die dramaturgische Form des Films ist die Chronik. Sie beginnt mit den Bildern der Siegesparade der Roten Armee in Moskau am 9. Mai 1945 und schließt mit dem III. Parteitag der SED am 20. Juli 1950. Anhand ausgewählter Daten der zeitgeschichtlichen Entwicklung werden unterschiedliche Themen angesprochen. Es handelt sich dabei im Einzelnen um folgende historisch-politische Daten:

- In den ersten Filmminuten erfolgt eine Zustandsbeschreibung Nachkriegsdeutschlands mit Blick auf Bevölkerung und Trümmerstädte, in die die Nürnberger Prozesse gegen die Kriegsverbrecher des Nationalsozialismus eingebettet ist. Als erster Höhepunkt wird der Tag der Bodenreform am 3. September 1945 herausgegriffen, der zugleich die Situation auf dem Land deutlich macht.
- Das nächste erwähnte Datum ist der 22. April 1946, der Tag der Vereinigung der beiden Arbeiterparteien SPD und KPD zur SED.
- Direkt angeschlossen ist der 29. Juni 1946, ein Datum, das die Enteignung der Kriegsverbrecher und erste freie Volksentscheide thematisiert.
- Es folgen Bilder vom Wiederaufbau in Industriebetrieben und Städten, mit einem Einschub über Landesflüchtlinge und Schwarzmarkthandel.
- Es wird über die Londoner Konferenz unter Teilnahme von Molotow und Marshall berichtet und in einer Presseschau die Headlines über Sperren im Ost-West-Handel gezeigt.
- Ein weiteres ausgewähltes Datum ist der 29. Juni 1948. Hier fand die 11. Sitzung des Parteivorstandes der SED statt, auf der der Zwei-Jahres-Plan durch Walter Ulbricht verkündet wurde.
- Es wird übergeleitet zur Aktivistenbewegung, die mit Adolf Hennecke am 13. Oktober 1948 begann, und deren Übertragung auf weite Teile der unterschiedlichsten Berufsgruppen.
- In diesem Zusammenhang berichtet der Film über den Aufbau der Schwerindustrie, wie beispielsweise von Hütten- und Walzwerken, mit Hilfe der Sowjetunion und anderer Industriebetriebe, z. B. der Zeiss-Werke in Jena, der Zellwolle in Schwarza und der Kunstseidenproduktion in Premnitz.
- Den hohen Frauenanteil unter den Beschäftigten des letztgenannten Betriebes nimmt der Film zum Anlass, um über die Situation der Frauen im Wirtschaftsleben zu berichten. Beschrieben werden Aufstiegsmöglichkei-

ten, Kinderversorgung während der Arbeitszeit und Entlastung bei der täglichen Hausarbeit, ebenso wie die Entstehung einer Qualitätsbrigade durch die Initiative einer Näherin.

- Es folgen Bilder über den Aufbau der Volkswerft in Stralsund.
- Der Film fährt fort mit Bildern der Luftbrücke nach Westberlin und Einschätzungen des Kommentators über die Vorgänge in Westdeutschland. Es werden Einschränkungen des Kulturlebens, Niederschlagung eines Gewerkschaftsstreiks, Verödung der westdeutschen Betriebe, hohe Arbeitslosenzahlen und die unhaltbare Situation der Bevölkerung angesprochen.
- Die Fortführung der Chronik geht dann auf den 7. Oktober 1949, die Staatsgründung der DDR, ein. Der erste Präsident der Republik, Wilhelm Pieck, ist bei seinem Amtseid zu hören.
- Direkt anschließend werden die Fortschritte in den ländlichen Gebieten der DDR dargestellt. Anhand des Ehepaares Sztob wird die Möglichkeit verdeutlicht, dass jeder Bürger in jeder gesellschaftlichen Stellung an politischer Gestaltung teilnehmen kann.
- Es folgen wiederum Bilder über den Aufbau von Industrieanlagen, Leistungsverbesserungen in Betriebskollektiven und schließlich die Grundsteinlegung eines Stahlwerkes in Brandenburg.
- Weitere Punkte sind das reichhaltige Kulturangebot in Theatern, Betriebs- und MAS²²-Kulturhäusern und das Bildungswesen nach der demokratischen Schulreform. Es soll deutlich werden, dass allen Teilen der Bevölkerung die Möglichkeit offen steht Fort- und Weiterbildungen in Anspruch zu nehmen.
- Dem wird die Situation streikender und jobbender Studenten in Westdeutschland gegenübergestellt. Außerdem wird von der Aufrüstung des Militärs unter amerikanischer Anleitung berichtet.
- Im Gegensatz dazu referiert der Film den friedlichen Aufbau in der DDR, belegt durch die Akkordfabrikation von Fischfängern in den Ostseewerften und der Errichtung eines Stahlwerks mit Sonderschichten. Eingeschoben werden Bilder eines Richtfestes in einer Berliner Arbeitersiedlung.
- Das letzte ausgewählte Datum ist der 20. Juli 1950, der III. Parteitag der SED, und gleichzeitig die Einweihungsfeier des Brandenburger Stahlwerks. Es folgt die Verkündung des 5-Jahres-Plans durch Ulbricht und die Zielvorgabe, die industrielle Produktion über kapitalistisches Niveau hinaus zu steigern.

22 Maschinenausleihstation

- Der Film schließt mit Bildern einer Unterschriftenaktion zur Ächtung der Atomwaffen durch die Bevölkerung in unterschiedlichen Nationen, sowie Friedensdemonstrationen in Teilen Europas und Asiens. Gezeigt wird außerdem eine Militärparade in Moskau auf dem Roten Platz vor Stalin und Pieck. Am Ende steht ein Satz Stalins, mit dem er zu deutsch-sowjetischen Friedensbemühungen in Europa aufruft.

2.2 Zur Geschichte des Films

„Der Weg nach oben“ (Arbeitstitel: „Chronik des Aufstiegs“) wurde zum ersten DEFA-Großprojekt, nachdem die Dokumentarfilmproduktion des Studios Anfang 1950 per Parteibeschluss eng an die Abteilung Agitation des Zentralkomitees der SED angebunden worden war. Von dort ging die ideologische Anleitung und Kontrolle aus; dort forderte man vehement den „politischen Dokumentarfilm“, der die SED – Politik zu unterstützen habe. Geplant war, den Film zum III. Parteitag der SED im Juli 1950 in die Kinos zu bringen. Da nur wenig Zeit zur Verfügung stand, wurden drei Aufnahmegruppen gebildet: die erste reiste mit einem Sonderzug quer durch die DDR und drehte in sogenannten Schwerpunktbetrieben; die zweite drehte in neu erbauten und wiedererrichteten Kulturhäusern und Theatern; die dritte kümmerte sich um Landschaftsaufnahmen. Währenddessen sichtete ein weiterer Stab dokumentarische Aufnahmen aus der Zeit zwischen 1945 und 1950, vorwiegend aus den Archiven der DEFA-Wochenschau „Der Augenzeuge“.²³

Als abzusehen war, dass der Film nicht bis zum III. Parteitag fertiggestellt sein würde, plante die SED eine Uraufführung zum 1. Jahrestag der DDR im Oktober 1950. Mitte September verlangte die DEFA-Kommission, eine von der SED installierte Zensurbehörde, gravierende Änderungen: So sollte die Rolle der Partei stärker herausgehoben werden; Politiker, die ihre Funktion verloren hatten, durften nicht mehr im Bild erscheinen; man forderte, dass der Film mit Szenen internationaler Friedensdemonstrationen zu enden habe.²⁴

Pünktlich am 6. Oktober standen die Kopien zur Verfügung – aber DEFA-Direktor Sepp Schwab setzte die Premiere im Berliner „Babylon“ kurzfristig ab. Er konnte dem Kino nicht die geforderten 7 000 Besucher für die ersten drei Tage garantieren, fürchtete einen politischen Eklat und ließ den Film

²³ Programmbeilage zum Video „Der Weg nach oben“, Berlin 1999

²⁴ ebd.

zunächst außerhalb der „Hauptstadt“ starten. Erst am 10. November 1950 fand die Berliner Erstaufführung statt. Von nun an lief „Der Weg nach oben“ fast ausschließlich vor organisiertem Publikum: Parteien, Massenorganisationen und Betriebe kauften Karten für ihre Mitglieder und Belegschaften.²⁵

Damit wurde eine Forderung des SED-Zentralorgans „Neues Deutschland“ erfüllt: „Man kann einen großen fortschrittliche Dokumentarfilm bei uns, wo der Geschmack des Filmbesuchers jahrzehntelang durch die Ufa-Kitschmühle gedreht wurde, nicht ohne Vorbereitung auf die Reise schicken. Man muss den Besuch systematisch vorbereiten.“

Nach einem Jahr hatten 695 682 Besucher den „Weg nach oben“ gesehen.²⁶

3 Die Rekonstruktion des Selbstbildes

Thorndikes Werk ist der erste abendfüllende, also in Spielfilmlänge vorliegende Dokumentarfilm. Er ist der erste massive Versuch, das Selbstbild der SED und ihre Vorstellungen vom Aufbau des Sozialismus in der DDR in die Gegenwart zu projizieren. Dabei spricht der Film aus seiner Perspektive nahezu alle Aspekte des politischen und gesellschaftlichen Lebens seiner Zeit an. In den folgenden Abschnitten sollen zur Verdeutlichung diese Aspekte einzeln aufgeschlüsselt werden. Zuvor jedoch einige Überlegungen zur Gattungsbestimmung des Films.

Thorndikes Film ist auf den ersten Blick zweifelsohne ein Dokumentarfilm, da er aus eigens gedrehten Sequenzen und Kompilationen bereits vorhandenen Wochenschaumaterials besteht. Jedoch ergeben sich berechnete Zweifel an der inhaltlichen Objektivität und der Wirklichkeitsnähe des Gezeigten, vor allem unter der Berücksichtigung des fast durchgehenden Kommentars. Silbermann stellt als Anforderungen an den Dokumentarfilm Folgendes fest: ein „auf der Realität beruhender Filmtyp ohne Berufsschauspieler und ohne Spielhandlung, von S. Krakauer als Tatsachenfilm bezeichnet, bezweckt in erster Linie, in relativ ungezwungener, erfreulicher und müheloser Weise zu informieren und zu belehren. (...) Knapp ausgewiesen als kreative Behandlung von Aktualität, lässt sich der Dokumentarfilm als ein informativer Film

25 ebd.

26 ebd.

mit dem Ziel umschreiben, ein getreues Bild der Welt in ihren natürlichen Aspekten zu vermitteln.“²⁷

Auch Döhn und Klöckner stellen ähnliche Ansprüche: „Der Begriff Dokumentarfilm schließt die Forderung nach Echtheit ein. Das Dargebotene ist nicht erfunden (fiktiv), sondern authentisch und dient der Information und der Wissensvermittlung. (...) Von einem Dokumentarfilm spricht man erst, wenn bestimmte Ereignisse oder Themenbereiche ausführlich mit den Mitteln des Films dargestellt werden. Das setzt Planung und dramaturgische Gestaltung voraus: Der Film, vor allem wenn er auf dem freien Markt erscheint, soll für Zuschauer attraktiv sein. Darin liegt zugleich eine Gefahr: daß sich nämlich unter der Kennmarke ‚dokumentarisch‘ die Absicht politischer Beeinflussung verbirgt.“²⁸ Da Thorndike nach den Vorgaben des „Sozialistischen Realismus“ arbeitete, ist die Absicht der politischen Beeinflussung eine wesentliche Prämisse seiner künstlerischer Arbeit. Dem Film ist insoweit kein Vorwurf zu machen; er entspricht halt nicht den Standards „unabhängiger“ Filmarbeit, sondern den Normen der sozialistischen Parteiästhetik. Das hat Folgen für den Film: er dokumentiert nicht Faktisches, sondern propagiert Politisches. Kritisch gesehen werden muss daher vor allem die mangelnde Authentizität des Films, die sich nicht zuletzt aus dem Horizont des Rezipienten ergibt, der einen Abgleich zwischen der filmischen Darstellung Thorndikes und der vorgestellten Realität vornimmt und hier Widersprüchlichkeiten entdeckt.²⁹

Das methodische Verfahren der vorliegenden Arbeit besteht in der immanenten Rekonstruktion des Selbstbildes der herrschenden Partei und des Aufbaus des Sozialismus in der SBZ / DDR in Thorndikes Film. In diesem Zusammenhang wird herausgearbeitet, inwieweit der analysierte Dokumentarfilm Objektivität durch Parteilichkeit ersetzt und mit welchen Mitteln er diese Verkehrung dem Zuschauer präsentiert.

3.1 Die Darstellung der Politik und der politischen Führung

Nach dem grundlegenden Selbstverständnis der SED sollte Politik in der SBZ / DDR öffentlich, d. h. durch Einbeziehung der Massen stattfinden. Dies demonstriert der Film mit zahllosen Aufmärschen, Demonstrationen,

27 Silbermann 1982, Bd. 1, S. 69

28 Döhn, Klöckner 1979, S. 42

29 Vgl. dazu Hattendorf 1994, S. 67-80

Kundgebungen, Versammlungen mit Massencharakter und Produktionsbesprechungen in Betrieben. Inwieweit dies der Freiwilligkeit der Menschen und damit der wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe der politischen Partizipation entsprach, kann filmimmanent nicht ermittelt werden. Die Botschaft des Regisseurs an den Zuschauer, die sich hinter dieser Darstellung verbirgt, liegt in der Verbreitung der Vorstellung von „wahrer“ Demokratie. Die Tatsache, dass in Versammlungs- und Abstimmungsszenen Applaus zu hören ist, kann als bildliche Verdeutlichung dieser Botschaft gewertet werden. Demonstrationen werden als friedliche Abläufe dargeboten, die trotz allen Verzichtes auf militärische Präsentationen, eben doch den Eindruck einer Parade vermitteln.

Thorndike versucht in weiten Teilen seiner filmischen Illustrationen einer Botschaft, nicht den Eindruck einer Uniformität der Massen entstehen zu lassen. Vielmehr zeigt er auch bei Großereignissen immer wieder Gesichter Einzelner in Nah- bzw. Großaufnahme und gibt der Menge dadurch ein Stück Individualität. Dies dient der Suggestion, dass der Mensch als Subjekt – trotz aller vereinheitlichenden Ansprüche – im Mittelpunkt des Geschehens stehe. Dadurch soll der Film zustimmungsfähiger wirken. Die gezeigten Gesichter lassen nicht etwa begeisterte Zustimmung erkennen, sondern drücken eine gewisse Distanz und Skepsis aus, die „authentisch“ erscheint. Evoziert wird ein Bild des Menschen im Sozialismus, exemplarisch charakterisiert als „neuer Typus“, vor allem dadurch, dass mehrere Großaufnahmen aneinandergereiht werden.

Eine Analogie zu den Bildern von Massenszenen und Aufmärschen im Dritten Reich und deren Intentionen ist bei diesem Verfahren nicht zu übersehen.

Die Präsentation des Verhältnisses von politischer Führung und Volk liefert ebenfalls aufschlussreiche Einblicke in die politische Selbstdarstellung. Auf großen Versammlungen steht die Zuhörerschaft als Masse der Führung in Form von Rednern und Präsidium gegenüber. Der erhöhte Platz des Redners dient zum einen der Verständlichkeit, zum anderen drückt sich jedoch darin ein hierarchisches Verhältnis aus. Mit filmischen Mitteln wird dies noch durch Unter- und Aufsicht der Kamera verstärkt. Exemplarisch deutlich wird dies in Sequenz 61, in der, noch gesteigert durch architektonische Mittel, Stalin allein aus Untersicht gezeigt wird. Auch dies erinnert an Darstellungen im Führerkult des Nationalsozialismus. In einer weiteren Szene, in der Jungpioniere bei einer Sitzung gezeigt werden, steht ebenfalls der Redner erhöht

hinter einem Pult; bereits im Kindesalter soll also Hierarchie als „natürlich“ vermittelt werden.

Der Begriff der politischen Führung bezieht sich nicht nur auf das Führungspersonal, also Partei- und Staatsspitze, sondern auch auf das Selbstverständnis der SED, als Einheitspartei im Auftrag des Volkes die bewusste Organisation der werktätigen Klasse zu verkörpern. Der Film beschränkt sich auf wenige parteiprogrammatische Aussagen und greift nur die wesentlichen Daten zur Entstehung der DDR in seiner Chronik heraus.

Gleich zu Beginn des Films wird Wilhelm Pieck durch den Kommentar als bester Kämpfer für die Interessen des deutschen Volkes, als Freund und Kampfgefährte Ernst Thälmanns vorgestellt, der aus einem Konzentrationslager heimkehrt. Der Betrachter sieht Standfotos von Pieck, die ihn im freundschaftlichen Miteinander mit Leidensgenossen zeigen. Pieck war zur Zeit der Aufführung des Films bereits erster Präsident der DDR. Die Art des Kommentars und der kurze Verweis auf sein schweres Schicksal im Krieg, werben für eine positive Wahrnehmung des Volksführers, der für seine politische Überzeugung bereit war zu sterben und gleichzeitig das Leiden so vieler Anderer teilt. Er ist ein Sohn des Volkes und damit eine Identifikationsfigur der „Volksdemokratie“. So erscheint die Übergabe von Verwaltungsfunktionen durch die SMAD an „aufrechte Antifaschisten“ wie ihn als logische Konsequenz. Ganz offensichtlich haben Pieck und andere Kämpfer nicht mit dem NS-Regime paktiert und können dadurch von Seiten der Sowjetunion als politisch integer betrachtet werden.

Die damit bezweckte Legitimation der KPD als „antifaschistische“ Partei wird ergänzt durch ihre Vereinigung mit der SPD; auch die soll eine „antifaschistische Lehre“ vollziehen. In selten verwendetem Originalton hört der Rezipient die Abstimmung, jedoch nicht, wer sie vornimmt. Gezeigt werden dann die jeweiligen Parteispitzen und der Zusammenschluss der aus zwei Straßen heranziehenden Parteikolonnen, die sich hinter dem Banner der SED vereinigen. Damit soll die Vereinigung von KPD und SED als Vollzug des Volkswillens symbolisch verdeutlicht und gleichzeitig die SED als Massenpartei, die die Lehren aus der Geschichte gezogen hat, dargestellt werden. Thorndike verwendet hier die gestellte Szene aus Maetzigs Film „Vereinigung KPD-SPD“ (1946) und hebt sie in einen dokumentarischen Status. Der Kommentar erklärt die historische Notwendigkeit dieses Schrittes und das Programm der neuen Einheitspartei: Einheit, Frieden und Demokratie für

Deutschland. Mit der ins Bild gerückten Büste von Marx wird der ideologische Hintergrund verdeutlicht.

Dass Thorndike jeden Hinweis auf die Zwanghaftigkeit dieser Vereinigung, der heftige Widerstände und Auseinandersetzungen vorangingen, unterläßt, ist selbstverständlich. Dies ergibt sich aus dem Anspruch Thorndikes, die teleologischen Gesetzmäßigkeiten der Geschichte zu bebildern und sich nicht bei empirischen Gegebenheiten aufzuhalten.

Sehr ausführlich widmet sich der Film der Gründung der DDR, wobei die angeblich gleichberechtigte Stellung aller Blockparteien durch die Vorstellung der einzelnen Funktionäre und ihrer Ämter hervorgehoben wird. Wiederholt wird die besondere Eignung Piecks als erster Staatspräsident betont; sein Amtseid ist im Originalton zu hören. Eindeutig wird darauf hingewiesen, dass es jetzt zum ersten Mal in der deutschen Geschichte eine wirkliche Regierung des Volkes gebe. Dies sollten alle Menschen zum Anlass nehmen, sich zu großen Taten beflügeln zu lassen.

Thematisiert werden wiederholt Beratungen und Versammlungen in kleineren Gruppen, meist aus dem landwirtschaftlichen und industriellen Produktionsbereich, die eine positive Vorstellung von sozialistischer Demokratie vermitteln sollen, indem eine offen diskutierende Runde gezeigt wird, die offensichtlich nicht durch hierarchische Strukturen geprägt ist. Dadurch, dass diese Szenen meist durch den Kommentar paraphrasiert werden, gewinnt der Betrachter jedoch keinen Eindruck von den inhaltlichen Problemen der Debatten. Vermittelt werden sollen die neuen Möglichkeiten einer aktiven Mitgestaltung in Politik und Wirtschaft für die breite Bevölkerung.

3.2 Der Klassenfeind

Der Film verdeutlicht die unvereinbaren Gegensätze zwischen friedlicher sozialistischer Aufbaupolitik und kapitalistischer Ausbeutung und Remilitarisierung durch eine antithetische Filmstruktur. Den Bildern über die Situation in der SBZ / DDR werden direkt Szenen aus den Westzonen gegenübergestellt; mit dieser Bildmontage und der entsprechenden Kommentierung und musikalischen Untermalung soll dem Zuschauer die Unterscheidung zwischen positiver und negativer Entwicklung verdeutlicht werden. Es erfolgt eine klare Abgrenzung der DDR mit ihrer „pazifistischen und antifaschistischen“ Grundeinstellung von den „imperialistischen Kriegsmächten“, vorangetrieben durch die USA und ausgeführt durch den Separatstaat BRD.

Den Marshall-Plan stellt Thorndike dabei als wichtigstes Werkzeug zur Wiederbewaffnung Westdeutschlands dar.

Die politische Verantwortung für die Spaltung Deutschlands wird klar den Westmächten angelastet. In eindeutigen Aussagen der Bilder und des Kommentars wird die westdeutsche Politik verurteilt, so z. B. wird Schumacher die Übernahme der Rolle von Goebbels zugesprochen, amerikanische und westdeutsche Politiker werden als Fortsetzer der faschistischen Politik in eine Reihe gestellt mit den Angeklagten der Nürnberger Prozesse und Amerikaner werden als Faschisten bezeichnet. Insbesondere Schumacher wird im Film zur Symbolfigur des Reaktionärs; dies deshalb, weil er die Zwangsvereinigung von KPD und SPD in ganz Berlin erfolgreich verhinderte. Dies thematisiert der Film jedoch nicht. Thorndike schreckt nicht davor zurück, ihn bei einer Rede schräg von der Seite, engagiert sprechend zu zeigen, jedoch ohne Originalton, sodass dem Publikum eine Ähnlichkeit zu Hitler oder Goebbels bildlich suggeriert wird.

Die Absichten hinter dieser verzerrenden Darstellung ist die Stilisierung von Feindbildern, die der einfachen Unterscheidung von Gut und Böse folgen, ohne eine Begründung liefern zu müssen. Die Vorführung vermeintlich faschistischer Tendenzen mit erneuter Kriegsabsicht anhand ausgewählter Personen dienen Thorndike als Mittel zu diesem Zweck. Daraus ergibt sich dann die Unvereinbarkeit der propagierten Ziele der DDR mit denen der Bundesrepublik. Dass der Weg der BRD nur falsch sein kann, wird im Film belegt durch die Präsentation ihrer untragbaren wirtschaftlichen und kulturellen Notlage: Industriezerstörung, Massenarbeitslosigkeit, Sittenverfall bis hin zu Schlammringkämpfen, Nacktmagazinen, Jazzmusik und Prostitution werden dem Betrachter als zutiefst ablehnenswert und als Zeugnis des Verfalls vorgeführt. Eine demokratische Regierungsform im Westen ist nicht in Betracht zu ziehen, da der Separatstaat von den USA geführt wird und in ihm sogar friedliche Gesinnungsgenossen der DDR verhaftet werden.

3.3 Der große Freund – die Sowjetunion

Der Film ist grundsätzlich bestrebt, die Sowjetunion und die Rote Armee als führende Kraft bei der Besiegung des Faschismus zu zeigen. Die drei weiteren Alliierten finden als Sieger des Krieges keine Erwähnung. Die logische Konsequenz, die der Film zu vermitteln versucht, ist, dass dadurch die UdSSR die Vormacht aller friedliebenden Völker ist, die sich dem Kampf

gegen Faschismus, Imperialismus und Krieg verschrieben hat. Das befähigt sie auch, die Nürnberger Prozesse als Gericht der Völker anzuführen, um die Kriegsverbrecher zu bestrafen. Die durchweg positive Charakterisierung der Sowjetunion unterstreicht ihre Funktion als moralisches, gesellschaftliches und politisches Vorbild und als Weggefährte in schweren Zeiten. Der Hinweis auf vorhandene Schwierigkeiten in der Bevölkerung mit der Besatzungsmacht verbietet sich hier von selbst, da er das ideologische Idol vom Sockel stoßen und eine Wirklichkeitsnähe in den Film einrücken würde, die Thorndike gar nicht anstrebte. Die Problemstellung der Umsetzung einer Theorie in die Praxis ist nicht die Thematik des Films und wird deshalb nicht erwähnt.

Im Kampf für den weltweiten Frieden stehen im Film die Völker der Sowjetunion an der Spitze; und implizit bedeutet dies: Abgrenzung zu der Kriegstreiberei der USA und ihrer Verbündeten. Dieses moralisch aufgeladene Ziel sollte die Akzeptanz der UDSSR in der ostdeutschen Bevölkerung erleichtern. Geworben wird um Vertrauen in die Absichten der Sowjetunion. Dass die Sowjetunion dabei durchaus ihre nationalen Begehrlichkeiten in den Vordergrund stellte, verschweigt der Film.

Thorndike illustriert die Propagandathese der SED, dass ein antifaschistisches, demokratisches Deutschland in Einheit nur durch die SMAD bzw. Sowjetunion und ihre deutschen Helfer erreicht werden kann. Stark hervorgehoben wird die wirtschaftliche Unterstützung durch die Sowjetunion, in Form von Weizen, Traktoren, Walzstraßen. Darüber hinaus fungiert sie als Berater und Anleiter in wirtschaftlichen Fragen und erhält dadurch eine Vorbildfunktion in der Produktion.

3.4 Die Wirtschaft

Industrielle Produktion und die Situation im landwirtschaftlichen Bereich sind weitere Schwerpunkte in dem Film. Schnell wird ersichtlich, dass Wirtschaft und Politik, wie in anderen Gesellschaftsordnungen auch, in der SBZ / DDR aufs engste miteinander verknüpft waren. Die Besonderheit der DDR, in der Arbeiter und Bauern die tragenden Säulen des sozialistischen Staates sein sollten, macht Thorndike besonders deutlich.

Das bestimmende Anliegen ist die Präsentation der Arbeit als kollektive Selbstverwirklichung von Menschen, denen die Vergesellschaftung von Pro-

duktionsmitteln die Möglichkeit bietet, ihre eigenen Interessen in den Vordergrund zu stellen und dadurch Lebenssinn zu erhalten.

Exemplarisch verdeutlicht dies der Film am Werdegang des Neubauern Sztob, der, als vormaliger gräflicher Stallknecht, im Zuge der Bodenreform zu eigenem Land gekommen, in der Lage ist, sich eine Existenz aufzubauen und darüber hinaus sogar als Abgeordneter in die Volkskammer gewählt wird. Thorndike setzt hier den Anspruch des „Sozialistischen Realismus“ um, das Typische als Personifikation einer Totalität zu zeigen. Der Bauer neuen Typs (Neubauer) hat die Forderungen der sozialistischen Revolution verinnerlicht und ist aktiv bestrebt, sie in seinem Lebensbezirk umzusetzen.

In diesem Zusammenhang wirbt der Film für die Vorzüge der Landwirtschaftspolitik der SBZ / DDR durch den Vergleich der Verhältnisse vor und nach 1945. Als besondere Errungenschaften gelten die Bodenreform, die Unterstützung der Neubauern mit Maschinen, Saatgut und Vieh durch die Maschinenausleihstationen, sowie die Umwandlung der Adelsschlösser und Herrenhäuser in Schulen, Kulturstätten und Ferienheime.

Der Film verweist auch auf die gesellschaftlichen Aktivitäten der Neubauern in landwirtschaftlichen Vereinigungen und auf den erfolgreichen Kampf der „demokratischen Kräfte“, um die Durchdringung der Wirtschaft mit sozialistischen Grundannahmen deutlich zu machen. Zur Verstärkung des Eindrucks, mit der richtigen politischen Einstellung komme man in der neuen Gesellschaftsordnung besonders weit, gibt der Film Paul Sztob und seiner Frau Gelegenheit, sich im Originalton zu äußern.

Auch in der industriellen Produktion wiederholt Thorndike seine Darstellung des Typischen der revolutionären Entwicklung an einem Exempel des neuen Menschen. Zu nennen ist hier vor allem die „Aktivistenbewegung“, mit Adolf Hennecke an der Spitze, und die Qualitätsbrigade, initiiert von Luise Ermisch. Der Präsentation des Arbeiters neuen Typs lag die „Personifizierung überdurchschnittlicher Arbeitsleistungen“³⁰ zugrunde, die nach sowjetischem Vorbild in der SBZ / DDR 1948 eingeführt wurde. Aktivisten gab es bald in allen Berufszweigen. „Von diesem Tage an gewannen die Menschen ein neues Verhältnis zu ihrer Arbeit“ heißt es im Kommentar des Film. Dadurch wird ausgedrückt, was die Aktivistenbewegung mit ihrem Vorbild, Adolf Hennecke, erreichen wollte: der Einzelne wurde als Initiator einer

30 Hartmann / Eggeling 1998, S. 117

sozialen Bewegung vorgeführt, der die Notwendigkeit zu freiwilliger Selbstverpflichtung erkannt und umgesetzt hat. Der Film zeigt die Weitertragung des Hennecke-Gedankens in viele Berufszweige, also eine Motivationsleistung zu sozialistischem Wettbewerb. Der Aktivist wird zum sozialistischen Helden der Arbeit und damit zum Prototyp des „neuen Menschen“. Der Hinweis auf eine „Theaterschicht“ nach dem Vorbild Alexej Stachanows in der Sowjetunion ist müßig, da wiederum die Methode Thorndikes Lenkerin war und nicht die Wirklichkeit.

Wirklichkeitsgetreu ist die Darstellung fehlender Mittel in Industrie und Landwirtschaft und die große Zerstörung industrieller Werte während des Zweiten Weltkriegs. Die Schwierigkeiten in der Umstellung von Rüstungsproduktion im Krieg auf friedliche Nutzung der Industrie, dürften nicht nur in der SBZ, erheblich gewesen sein. Dazu kamen die beträchtlichen Reparationsforderungen der Sowjetunion an die SBZ/DDR.

Die sich daraus ergebenden Probleme bei der Verzögerung des wirtschaftlichen Aufbaus erwähnt Thorndike nicht, da dies nicht von zentralem Interesse des Films war und seinem Grundanliegen widersprochen hätte, dass es unaufhaltsam Aufwärts und Vorwärts geht in der SBZ / DDR. Der Film versteht sich hier als Aufforderung, die Entwicklung des Bewusstseins der Arbeiter für den sozialistischen Aufbau zu beschleunigen.

Aus der separatistischen Politik ergaben sich weitere Probleme, da das vormalige einheitliche Wirtschaftsgefüge Deutschlands mit stark regionaler Arbeitsteilung auseinandergebrochen war und dadurch die notwendigen Verbindungen abrisen. Die Verantwortlichkeit dafür schiebt der Film wiederum den USA und der BRD zu.

Der Überbau für die gesamte Wirtschaftsplanung war die von der Sowjetunion übernommene zentrale Planwirtschaft, jedoch wird Ulbricht als dessen Initiator und Schöpfer genannt. Dass der Plan, im Gegensatz zur kapitalistischen Marktwirtschaft, den Menschen Arbeit und Wohlstand bringen werde, ist im Film allgegenwärtig. Die Gewichtung der Darstellung des Films liegt bei der industriellen Produktion auf dem Sektor der Schwerindustrie. Hier kommt der Fortschrittsoptimismus der SED zum Ausdruck, der der Bevölkerung den Weg zur Verbesserung ihrer Lebensumstände in naher Zukunft aufzeigt. Mit dem beschleunigten Aufbau von Walz- und Stahlwerken wirbt der Film für die friedliche Produktion in Abgrenzung zum Westen und dem daraus erfolgenden Wohlstand für alle. „Der Plan wird zum Gesetz“ und findet seine Umsetzung in den Brigaden der Arbeit. Die gesamte Produktion

sollte nach den Forderungen des ersten Fünfjahresplans 1950 den Stand von 1936 um das Zweifache übertreffen und damit den Beweis einer höheren Produktivität als im Kapitalismus erbringen. Bewusst gewichtet Thorndike seine Bilder auf den industriellen Aufbau, nur kurze Erwähnung finden Konsumgüterproduktion und Wohnungsbau.

3.5 Die Bildung

Der Bildung und Erziehung sowohl von Kindern und Jugendlichen, als auch von Erwachsenen, kommt im Sozialismus besondere Bedeutung zu. Die Maxime Lenins: „Lernen, lernen, nochmals lernen“ zeigt die Programmatik, die es zu verwirklichen galt. Die Aussagen des Films zu diesem Thema sind somit vor dem Hintergrund einer staatlich gelenkten Bildungspolitik zu betrachten, die als gleichberechtigt und fortschrittlich dargestellt wird. Der allgemeine Tenor ist, dass bei genügendem Fleiß jedem die Tür zu jeder Bildungsart offen steht. Bekräftigt wird dies durch Bilder aus Vorlesungssälen und Seminaren, in denen aufmerksame Menschen sitzen; dies steht im Kontrast zu der Situation im Westen, erkennbar durch jobbende, streikende Studenten und durch junge Studentinnen, deren missliche Lage schließlich in der Prostitution endet.

Mit der „Demokratischen Schulreform“ wurden Privilegien einzelner Oberschichten auf Bildung abgeschafft; dadurch erhielt die gesamte Bevölkerung formal die gleichen Zugangschancen. Vor allem den vor dem Krieg bildungspolitisch vernachlässigten ländlichen Gebieten gilt das große Engagement der neuen Regierung, die den Neubauern und ihren Familien Bildungseinrichtungen zur Verfügung stellen wollte, die denen der Städte angeglichen waren. Deutlich wird hierbei, dass das Lernen nicht ausschließlich in Wissensaneignung bestand, sondern dass gleichzeitig die von der SED vertretene Ideologie verinnerlicht werden sollte. Dies begann bei den Grundschulern und setzte sich bis in die Universitäten, Arbeiter-und-Bauern-Fakultäten, Mitschurin-Zirkel in der MAS und in die Massenorganisationen fort. Der allseitig interessierte und wissbegierige Mensch, der die angebotenen Lernmöglichkeiten selbstverständlich wahrnimmt, wird dabei vorausgesetzt. Das Ideal der Pädagogik der DDR bestand in der rundum gebildeten sozialistischen Persönlichkeit. Die Ideologie war somit das Instrument, das über alle Gesellschaftsschichten hinweg zum zentralen Moment und Bindeglied der Bildungspolitik wurde.

3.6 Die Frauen

Die Frauenpolitik der SED findet im Film zwar nur kurze Erwähnung, vermittelt aber einen, auf den ersten Blick, durchaus positiven Eindruck. Hingewiesen wird auf die Gleichstellung von Mann und Frau in Bildung und Ausbildung, sowie die Aufstiegsmöglichkeiten in Führungspositionen, z. B. als Aktivistin und Meisterin auch in traditionell männlichen Industriebereufen, z. B. als Walzwerkinieuerin. Möglich wird dies durch die vorbildliche Entlastung der Frauen von Hausarbeit und Kinderbetreuung, durch die betriebseigenen Kinderkrippen und -gärten, Schneidereien, Wäschereien und Betriebskonsume. Veranschaulichen soll der Film ein allgemeines Bewusstsein der Frauen, für den materiellen und sozialen Fortschritt mit ihrer Arbeitskraft beizutragen. Die gesellschaftliche Stellung der Frau soll durch ihre offensichtliche Unabhängigkeit aufgewertet und ihr ein neues Selbstbewusstsein vermittelt werden. Aber schon im gleichen Atemzug wird sie auf den dahinterliegenden Zweck hingewiesen: Ihre ganze Kraft in den Dienst des Plans zu stellen. Die Emanzipation der Frau in der SBZ / DDR war jedoch nicht ausschließlich aus der Erkenntnis geboren, dass in der Moderne Frau und Mann einander gleichberechtigt gegenüber stehen oder aus dem Kampf von Frauenrechtlerinnen für die Gleichstellung der Frau in Politik und Arbeitswelt, sondern aus der schlichten Tatsache, dass durch Kriegsverluste in der männlichen Bevölkerung und Republikflucht zu wenig qualifizierte Arbeitskräfte für den Aufbau des Sozialismus zur Verfügung standen. Die neuen Möglichkeiten für Frauen waren durchaus zweckgebunden, „weil vor allem ihre Arbeitskraft gebraucht wird“.³¹ Die Arbeitsleistung der Frau wurde zur Erhaltung und zum Ausbau der Volkswirtschaft dringend benötigt.

In der politischen Sphäre sind Frauen dagegen so gut wie nicht wahrnehmbar, außer einem kurzen Verweis darauf, dass eine Vizepräsidentin im Obersten Gerichtshof existierte und dass es weibliche Volkskammerabgeordnete gebe, die im Bild jedoch nur einen verschwindenden Anteil haben.

In der Produktion werden sie jedoch in die politische und gesellschaftliche Mitbestimmung eingebunden, wie der Film im Fall der Initiatorin der Qualitätsbrigade Luise Ermisch zeigt. Die traditionelle Verteilung in typische Männer- und Frauenberufe und eine patriarchale Struktur existierte jedoch

31 Becher 2000, S. 391

weiterhin, nicht zuletzt ersichtlich an der Ausdrücklichkeit, mit der der Film an einer neuen Frauenrolle arbeitet.

4 Die Rezeption

Ein Blick in die zeitgenössische DDR-Presse macht deutlich, dass der Film in seinem Kunstwert und seinem politisch-pädagogischen Engagement die Forderungen seiner Zeit erfüllte. Heinz Lüdecke schreibt im Zentralorgan der SED „Neues Deutschland“: „Die Reportage erhebt sich zur Kunst. (...) Das Thorndike-Kollektiv hat nicht zufällig – sondern nach einem Plan, der jeder Einzelheit ihren Platz im politisch durchdachten und schöpferisch gestalteten Ganzen anweist – gearbeitet. (...) Das Bild des Zusammenhangs war erkannt, bevor die Kamera zu produzieren begann. Und so ist keine naturalistische Nur – Reportage, sondern ein Muster realistischer Reportagekunst entstanden.“³² Bei Rosemarie Rehahn heißt es weiter: „(...) Bild folgt auf Bild und reißt den Zuschauer gewaltig vorwärts mit einer Kraft, die noch in ihm nachwirkt, wenn er das Filmtheater längst verlassen hat. Und das ist das großartige an diesem historischen Film, dass er nicht bloß berichtet, wie Filme seines Genres es zu tun pflegen, sondern dass er mitwirkt, dass er die Massen mobilisiert. (...) Ein Film wie dieser, der den stolzesten Abschnitt deutscher Geschichte von mitreißender Kraft zeigt, (...) ein solcher Film ist ein lebendiges Wahlplakat, das jeder begreifen muss, weil es die einfache Sprache der Wahrheit spricht.“³³

Und Wolfgang Joho meint in „Sonntag“: (...) Kein Meter ist unverbindlich, jedes Bild, jede Szene ist Aufruf, Mahnung, Belehrung, Aufforderung, ist von einer klaren und bewussten Auffassung erfüllt, ist parteiisch – wenn es parteiisch ist, den Neuaufbau auf demokratischer Grundlage, den Neuaufbau aus eigener Kraft zu wollen. (...) Ein Film, der uns nicht zum Beschauen, sondern zum Denken und Handeln und Die-Lehre-ziehen auffordert.“³⁴

Dieses Presseecho fasst resümierend die Programmatik des Dokumentarfilms in der SBZ / DDR der frühen Nachkriegsjahre zusammen, die Thorndike, wie oben dargestellt, in seinen Filmen transportierte. Die Rezeption war und

32 „Die Reportage erhebt sich zur Kunst“, in: ND 10.10.1950, zit. n. Programmbeilage zum Video 1999

33 „Wie aus Stahl Brot wurde“, in: ND 10.10.1950, zit. n. Programmbeilage zum Video 1999

34 „Filmdokumente der fünf Jahre, in: Sonntag 42/1950, zit. n. Programmbeilage zum Video 1999

konnte keine kritische Auseinandersetzung mit dem Medium Dokumentarfilm und dem verantwortlichen Regisseur sein, weil sich dies in der Ideologie von selbst verbot. Vielmehr sind die Kommentare als nochmalige Verdeutlichung der Ziele des Sozialistischen Realismus zu werten und sollte denjenigen, die den Film in seiner Grundaussage bisher nicht verstanden haben, helfen, die richtige Einordnung vorzunehmen. Thorndikes Dokumentarfilm ist die ästhetische Umsetzung der neuen Partei- und Gesellschaftsauffassung, sein Film beschränkt sich nicht darauf, die Wirklichkeit abzubilden, sondern diese auf der Basis der marxistisch-leninistischen Ideologie richtig zu deuten.

5 Zusammenfassung

Thorndikes Dokumentarfilm, gedreht nach den Maßgaben der normativen sozialistischen Kunsttheorie, beschreibt eine Wirklichkeit die weder den lebensweltlichen Erfahrungen der Bürger der SBZ / DDR noch den tatsächlichen Verhältnissen gerecht wird. Das Ausblenden und Verschweigen sowie die Verkehrung wesentlicher Tatsachen und Ereignisse ist das Mittel, das den Film wie ein roter Faden durchzieht; der Zweck ist die Indoktrinierung der Bevölkerung mit der SED-Ideologie.

Die selbstständige Interpretation von Kunstwerken durch den Rezipienten war nicht das Ziel der sozialistischen Kunsttheorie, vielmehr sollte das Kunstwerk die Sinnhaftigkeit des Dargestellten in größtmöglicher Eindeutigkeit gleich mitliefern. Somit ist Thorndikes Dokumentarfilm kein Appell an die Phantasie und die intellektuellen Fähigkeiten seiner Rezipienten; er bebildert eine Ideologie, die nur gemäß seiner Intention auszulegen sein soll.

Im Film verschmelzen nationaler Repräsentationsanspruch und sozialistische Umgestaltung der Gesellschaft und Aufbau im Zeichen der Planwirtschaft miteinander. Damit ist zugleich seine zentrale politische Aufgabe ausgedrückt: Das Selbstbild der politischen Führung jenseits von Kaderveranstaltungen, Brigadeversammlungen und Volkskammersitzungen den Massen unmissverständlich zu vermitteln. Er stellt sozusagen einen weiteren Kommunikationskanal dar, der mit anderen Mitteln zum Verständnis und zur Verinnerlichung der marxistisch-leninistischen Lehre und der Politik der SED beitragen sollte.

Insgesamt versucht der Film, die Beseitigung der Kriegsfolgen und die Errichtung einer neuen „volksdemokratischen Ordnung“ unauflöslich mitein-

ander zu verbinden. Dabei verzichtet er auf eine klischeehafte Aufbauromantik.

Stilistisch und inhaltlich werden die Unterschiede in Politik und Gesellschaft zweier Systeme von Thorndike eindrucksvoll, allerdings nur aus seiner Perspektive glaubwürdig, verdeutlicht. Anhand der Unterscheidung von „früher und heute“, soll die Gegenwart der DDR von der Vergangenheit des imperialistisch-faschistischen Deutschland vor 1945 abgesetzt werden. Der gezeigte Gegensatz zu den gesellschaftsschädigenden Entwicklungen in den Westzonen soll die innere Folgerichtigkeit der Ereignisse in der SBZ / DDR unmittelbar nachvollziehbar machen und ist damit ein wesentliches Mittel im Film. Der überwiegende Teil des Films ist mit einer Mischung von Kommentar und Musik gestaltet, wobei beides sehr pathetisch eingesetzt wird. Die Musik schwillt in jenen Szenen, die der Darstellung des Klassenfeindes dienen, bedrohlich an, während der sozialistische Aufbau fröhlich-straff untermalt ist.

Im Ganzen betrachtet ist der Film ein Dokument der Zeitgeschichte; er verdeutlicht eindrucksvoll das methodische Verfahren eines Regisseur, der seine Arbeit am Leitfaden des „Sozialistischen Realismus“ ausgerichtet hat. Einem gattungsadäquaten Anspruch auf Authentizität kann und soll der Film nicht gerecht werden. Er ist insoweit eine wichtige historische Hinterlassenschaft der SED-Diktatur und ein Belegstück der sozialistischen Kunsttheorie, die ihre Aufgabe darin sah, einen Beitrag zur „Erziehung“ der Bevölkerung „im Geist des Sozialismus“ zu leisten.

Anhang

Filmographische Angaben

Regie und künstlerische

Leitung: Andrew Thorndike

Text: Karl Gass, Feodor Pappe, Karl-Eduard von Schnitzler

Bildmontage: Bruno Kleberg

Kamera: Kurt Stanke, Werner Bergmann, Walter Fehdmer u. a.

Ton: Heinz Reusch

- Musikalische Beratung:* Prof. Ernst H. Meyer unter Verwendung von Musik von Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber, Richard Wagner u. a.
- Produktionsleitung:* Richard Brandt
- Sprecher:* Harry Hindemith
- Anlaufdatum:* 6.10.1950
- Erstaufführung:* 10.11.1950 in Berlin Ost
- Auszeichnungen:* 1951 Heinrich Greif-Preis II. Klasse an Karl Gass, Karl-Eduard von Schnitzler, Andrew Thorndike
1951 Preis des Dokumentarfilms beim VI. Internationalen Filmfestival Karlovy Vary
- Länge: 2200 m; 80min.; Schwarzweiß
- Quelle: Programmbeilage zum Video „Der Weg nach oben“; Icestorm Entertainment GmbH, Berlin 1999

Literaturverzeichnis

- Becher, Uta: „Packen wir es an“ – Die Darstellung der Arbeitswelt als Feld der Selbstverwirklichung von Frauen. in: Zimmermann, Peter; Moldenhauer, Gebhard (Hrsg.): Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film, Konstanz 2000.
- Döhn, Lothar / Klöckner, Klaus: Medienlexikon. Kommunikation in Staat und Gesellschaft. Baden-Baden 1979
- Finke, Klaus (Hrsg.): DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001
- Hartmann, Anne / Eggeling, Wolfram: Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945-1953, Berlin 1998
- Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität, Konstanz 1994
- Herlinghaus, Hermann: Dokumentaristen der Welt. Selbstzeugnisse, Berlin (Ost) 1982
- Ludz, Peter C. / Ludz, Ursula: Ästhetik. in: DDR-Handbuch. 2 Bde., Köln 1985
- Maetzig, Kurt: Probleme des realistischen Filmschaffens in der Deutschen Demokratischen Republik. in: Auf neuen Wegen. Fünf Jahre fortschrittlicher deutscher Film in der DD, Berlin 1955
- Nohlen Dieter (Hrsg.): Wörterbuch Staat und Politik, Bonn 1998
- Sander, Hans-Dietrich: Literatur und Literaturpolitik. in: DDR-Handbuch, Köln 1985
- Schenk, Ralf: Programmbeilage zum Video „Der Weg nach oben“. Icestorm Entertainment GmbH, Berlin 1999
- Silbermann, Alphons: Handwörterbuch der Massenkommunikation und Medienforschung. 2 Bde., Berlin 1982
- Thorndike, Andrew: Über den Dokumentarfilm. in: Auf neuen Wegen. Fünf Jahre fortschrittlicher Film in der Deutsche Demokratischen Republik, Berlin 1955
- Zimmermann, Peter (Hrsg.): Deutschlandbilder Ost. Dokumentarfilme der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung, Konstanz 1995

Sven Rößler / Norgand Schwarzlose / Timo Streubel

Politik und Liebe: Zu Ralf Kirstens Film „Beschreibung eines Sommers“

Vorwort

Dem Fragment als ästhetischer Leitmetapher der Moderne weiß sich diese Arbeitsgruppe insoweit verpflichtet, als sie dem Anspruch der staatssozialistischen Filmkunst, die disparaten Phänomene der künstlerischen Erfahrung einem einheitlichen Sinn zu unterstellen, nicht nur nicht folgt, sondern im Gegenteil das Prinzip der Fragmentierung auch zum Leitfaden der eigenen Arbeit macht und die Polysemie eines Kunstwerks ebensowenig auf die eine „richtige“ Interpretation verengt wie die heterogenen Zugänge der Teilnehmer der Arbeitsgruppe zu einem einheitlichen Text homogenisiert: Allen Tendenzen zur Zwangsvereinigung einer heterogen Interpretation hat sie eine klare Absage erteilt. Die durch die unterschiedlichen Positionen der Teilnehmer dieser Arbeitsgruppe bedingten Differenzen bieten einen vorzüglichen Einblick in den Werkstattcharakter eines universitären Seminars und die Kontingenz seiner Zusammensetzung.

Der Herausgeber

1 Einleitung (T. Streubel)

Der Spielfilm „Beschreibung eines Sommers“ ist die filmische Adaption des gleichnamigen Romans von Karl-Heinz Jakobs. Um den Roman in seinem geschichtlichen Kontext zu verstehen, muss die als „Autorenkonferenz“ des Mitteldeutschen Verlages Halle geplante, durch die Teilnahme der Vertreter der Parteiführung aber zur prominentesten Kulturtagung der DDR avancierte Veranstaltung im „Kulturpalast“ des VEB Elektrochemisches Kombinat in Bitterfeld im April 1959 erwähnt werden. Sie war Kulminationspunkt der von der Partei- und Staatsführung seit Beginn der 50er Jahre betriebenen und seit dem V. Parteitag der SED 1958 forcierten „sozialistischen Kulturrevolu-

tion“, an deren Ende eine blühende „sozialistische deutsche Nationalkultur“ stehen sollte.¹

Das Ergebnis der Konferenz ist in die Geschichte als „Bitterfelder Weg“ eingegangen; die programmatische Richtung dieser kulturpolitischen Konzeption sollte darin bestehen, die noch „vorhandene Trennung von Kunst und Leben“ (Ulbricht) zu überwinden. Dazu sollten die Arbeiter künftig „zur Feder“ greifen und Schriftsteller, deren Forderungen nachkommend, in den Betrieben „die sozialistische Wirklichkeit“ studieren. Die Führung von Partei und Staat glaubte durch diese Initiative, die Schriftsteller endgültig an sich binden und auf ihre Ziele verpflichten zu können. Die Literatur der DDR hatte endgültig ihre Autonomie verloren.

Karl-Heinz Jakobs ist neben seinen weitaus bekannter gewordenen Kollegen Erik Neusch und Christa Wolf einer der Autoren, dem der Bitterfelder Weg zu rascher Anerkennung und öffentlichen Interesse verholfen hat.

Der Roman wurde in der DDR, aber auch in der Bundesrepublik, sehr positiv rezipiert. Die Nachfrage nach diesem Buch war so groß, dass bereits nach einem Jahr die dritte Auflage erschien. Unter den Bitterfelder Romanen avancierte das Buch mit bis heute über 200 000 verkauften Exemplaren zu einem Longseller. Hier wurden endlich über Sorgen um Qualifizierung und Planerfüllung, über Diskussionen zum Thema Überstunden und Leistungslohn, über Unglücksfällen und falschen Plänen und Sabotageakten die Menschen und die menschlichen Beziehungen nicht vergessen, hier stand der skeptische Fachmann gegen die Parteigenossin, und um es zu komplizieren, liebten sie sich auch noch und entwickelten sich als Liebende zu selbstdenkenden Sozialisten. Der Roman verschaffte der DDR-Gegenwartsliteratur Luft, eröffnete ihr Ausblicke und ließ den Leser durch authentische Gestaltung realer Konflikte des Alltagslebens Anteil nehmen.² Christa Wolf urteilte damals über ihren Kollegen, dass Jakobs ein Erzähler sei, der unbefangen, vorurteilslos, interessant und neugierig auf das Leben zugehe.³

1 Vgl. dazu Rütters, Bernd, „Greif zur Feder Kumpel“. Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR 1949-1990, Düsseldorf, 1991

2 Vgl. dazu Franke, Konrad: Karl-Heinz Jakobs, in: Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart / Literatur der Deutschen Demokratischen Republik II, München 1980, Band 4, S. 107

3 Behn-Liebherz, Manfred: Karl-Heinz Jakobs, zitiert nach: Christa Wolf, in: KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, S. 3

In seiner Entstehungszeit hatte der Roman, besonders im Vergleich zu den sonst üblichen schönfärberisch-optimistischen Bau-Romanen, eine Ausnahmestellung inne. Vor allem sein Protagonist Thomas Breitsprecher ist als pragmatische und authentische Figur – jenseits der gängigen Schablonen – gestaltet. Als weitere Neuerung kann gelten, dass Jakobs seinem Roman erstmals in der DDR-Literatur den Satz „Personen und Handlungen sind erfunden“ vorangestellt hat. Der Roman enthält natürlich ein viel reicheres Spektrum an Figuren und Beziehungen als der Film, dennoch bot dieser nach Darstellungen der zeitgenössischen Kritik dem Leser, vor allem den Jugendlichen eine ideale Identifikationsmöglichkeit mit den Hauptdarstellern.

Unser Vorgehen bei der Analyse des Films beinhaltet nun folgende sechs Schritte:

Sie beginnt mit einer Inhaltsangabe, in der das Geschehen zusammengefasst wird, um die Arbeit auch für den Leser verständlich zu machen, der den Film nicht kennt. Danach folgt eine Beschreibung der drei wichtigsten Figuren des Films: Thomas Breitsprecher, Margrit Marduk und Schibulla. Ihre Charaktere und auch politischen Einstellungen stehen dabei im Mittelpunkt. Anschließend werden die Beziehungen dieser Figuren zueinander genauer beleuchtet, berücksichtigt wird auch ihr Wechselspiel mit den anderen Figuren des Films. Den vorletzten Schritt stellt die Interpretation wichtiger Szenen und die Deutung augenfälliger Symboliken dar, deren Bezug einerseits auf den politischen Hintergrund und andererseits auf das Verhältnis von Thomas Breitsprecher und Margrit Marduk evident ist.

Abschließend soll ein Problem, das wir innerhalb unserer Gruppe kontrovers diskutiert haben, inwieweit die von uns gefundenen Aussagen des Filmes zwingend an die DDR-Gesellschaft gebunden sind, erörtert werden: Besteht eine („die“) wesentliche Dimension des Films in der Systemkritik am autoritären DDR-Staat, dessen Herrschaftsanspruch sich auf die Einmischung in das Privatleben der Menschen erstreckte? Diese Frage bildet die Grundlage für die Interpretation des Films. Das angefügte Sequenzprotokoll dient der Orientierung im Film und der Nachprüfbarkeit der interpretierten Szenen durch den Leser.

2.1 Filmographische Angaben

Regie:	Ralf Kirsten
Buch:	Karl-Heinz Jakobs, Ralf Kirsten
Kamera:	Hans Heinrich
Länge:	80 Minuten s/w
Produktionsjahr:	1962
Premiere:	15.01.1963, Schwedt
Darsteller:	Manfred Krug (Tom) Christel Bodenstein (Grit) Günter Grabbert (Schibulla) u. v. a.

2.2 Inhaltsangabe (Norgand Schwarzlose)

Der Film „Beschreibung eines Sommers“ erzählt die Geschichte einer ungleichen Liebesbeziehung: der Beziehung zwischen der FDJ-Aktivistin Grit und dem der Politik der SED zynisch-distanziert gegenüberstehenden Ingenieur Tom. Als Rahmen für die Liebesgeschichte dienen die Ereignisse auf einer sozialistischen Großbaustelle.

Der Ingenieur Tom Breitsprecher erhält vom SED-Parteisekretär Schibulla, der die Baustelle in Schwedt und den freiwilligen Arbeitseinsatz der FDJ-Jugendbrigade politisch leitet, das Angebot, die fachliche Leitung der Baustelle zu übernehmen. Schibulla verlangt als Gegenleistung von seinem alten Freund Tom jedoch ein moralisch einwandfreies Verhalten, vor allem im privaten Bereich und dabei vor allem in Bezug auf sein bekannt lockeres Verhältnis zu Frauen. Tom nimmt das Angebot nach anfänglichem Zögern schließlich an, verwahrt sich aber präventiv gegen jegliche Einmischung in sein Privatleben. Er betont zudem, Kriterium der Arbeit könne nur die Qualität der auf der Baustelle tatsächlich geleisteten Arbeit sein und nicht die vermeintlich richtige Gesinnung der Jugendlichen.

An seinem ersten Tag inspiziert Tom den Bereich der Jugendbaustelle und zeigt sich unzufrieden über das vorhandene schlechte Werkzeug. Am Abend darauf trifft sich Tom mit Kollegen und Schibulla in einer Kneipe. Im Verlauf einer Unterhaltung versucht die FDJ-Aktivistin Grit, die auch als freiwillige Bauarbeiterin auf dieser Baustelle ist, Tom für die FDJ anzuwerben. Doch Tom lehnt dies ab mit Hinweis auf seine Erfahrung im Nationalsozia-

lismus; er erzählt, wie er als Jugendlicher mit Freude für Hitler in den Krieg ziehen wollte. Grit beendet daraufhin sofort das Gespräch und verlässt wütend die Kneipe. Tags darauf äußert sich Grit gegenüber Schibulla abfällig über Tom und warnt ausdrücklich vor dessen Unmoral; anschließend fährt sie für einige Tage zurück zu ihrem Ehemann, der auf einer anderen, weit entfernten Baustelle tätig ist. Unterdessen bestätigt Tom seinen schlechten Ruf und trifft sich mit seiner Arbeitskollegin Lilo und verbringt die Nacht mit ihr.

Einige Tage später fragt Grit ihre FDJ-Genossin Lilo über deren Treffen mit Tom aus. Als die sich überrascht darüber zeigt, dass Grit Kenntnis von dem Treffen besitzt, macht Grit ihr klar, dass auf der Baustelle jeder alles vom Anderen wisse, auch private Dinge. Derweil macht Tom einen Rundgang auf der Baustelle und übt dabei im scharfen Ton Kritik an den seiner Ansicht nach unfähigen Bauarbeiterinnen und Bauarbeitern; er wird im Gegenzug aufgefordert, die fachliche Schulung der Laien zu übernehmen. Als Tom am Abend nach Hause geht, erinnert er sich an den nicht lange zurückliegenden Streit zwischen ihm und Schibulla über die mangelhaften Arbeitsbedingungen auf der Baustelle; Schibulla hatte ihm dabei klar zu verstehen gegeben, dass er mit der fachlichen Unfähigkeit der freiwilligen Bauarbeiterinnen und Bauarbeiter rechnen müsse. Tom ändert daraufhin seine Haltung zu den Arbeiterinnen und Arbeitern und beginnt am nächsten Arbeitstag damit, einigen Bauarbeiterinnen und Bauarbeitern die Anfangsgründe des Handwerk beizubringen. Da erreicht auch Grit mit einigen anderen auf einem LKW die Baustelle. Sie weist Tom auf den für ihre Brigade maßgeblichen sozialistischen Auftrag hin; Tom entgegnet ihr jedoch, dass es ihm nur um die fachlich einwandfreie Erfüllung seines Bauauftrages gehe. Später instruiert Tom einige Bauarbeiterinnen und Bauarbeiter im Schulungsraum der Baustelle. Es kommt zu Konflikten mit den lernunwilligen Jugendlichen. Noch am selben Tag beschwert sich Grit daraufhin bei Schibulla über Toms Verhalten. Sie beschließt, Tom im Sinne des Sozialismus zu „erziehen“. Dieser begegnet ihr danach noch einmal auf der Baustelle und bittet sie, „aus Sicherheitsgründen“ ihren Ehering abzunehmen. Grit fügt sich schließlich der sachlich begründeten Anordnung von Tom und lässt sich, Zukünftiges symbolisch antizipierend, von ihm den Ring von ihrem Finger ziehen. Am Abend treffen sich die FDF-Bauarbeiterinnen und Bauarbeiter mit Schibulla an einem Lagerfeuer in der Nähe eines Sees. Tom steht abseits; er beobachtet die Szenerie aus der Distanz. Die FDJ-Brigade schwärmt und singt Lieder über die kommende herrliche Verwirklichung des Kommunismus und die Segnungen

des technologischen Fortschritts. Nach einer Weile tritt Grit aus dem Kreis des Feuers, geht auf den abseits stehenden Tom zu und schlendert mit ihm durch die Nacht. Auf einer Brücke wirft sie Tom vor, sich bloß zu verstellen und in Wahrheit neidisch zu sein auf die Gemeinschaft der Gruppe der FDJler, die durch das Ziel des Sozialismus die Vereinzelung überwunden hätten; Tom hingegen sei einsam. Auf Toms lapidare Frage nach ihrem Ehemann erklärt sie, dass dieser auf einer anderen Baustelle beschäftigt sei. Daraufhin fragt er Grit, ob sie ihren Ehemann liebe. Dies bejaht Grit zunächst, nach wiederholtem Fragen von Tom jedoch schweigt Grit und läuft schließlich davon.

Tage später vergnügen sich Tom und Grit beim Schwimmen in einem See; danach unterhalten sie sich – wieder auf der Brücke – über ihre Zukunft. Dabei wird die schwierige Lage innerhalb der entstandenen Dreiecksbeziehung deutlich, als sie auch über ihre unterschiedlichen Ansichten zum Thema Ehebruch sprechen: Grit packt Tom an den Armen und führt ihn zu einer Stelle, an der nach ihren Aussagen ein Fluss in zwei verschiedene Richtungen weiterfließe. Doch dies entpuppt sich schließlich als Scherz Grits, die sich über Toms Leichtgläubigkeit amüsiert. Später liegen beide nackt auf einer Wiese; Grit kündigt an, ihrem Ehemann einen Entschuldigungsbrief zu schreiben, um ihn um Verzeihung für ihre Entgleisung zu bitten. Zugleich artikuliert sie eine dunkle Ahnung, für ihre Beziehung zu Tom bleibe nur noch wenig Zeit, woraufhin Tom mit ruhiger und bestimmter Stimme meint: „Wir haben unendlich viel Zeit“.

Als Tom und Grit wieder auf dem Weg zurück zur Wohnstadt der Baustelle sind, hören sie lautes und heftiges Glockenläuten. Sie werden von Schibulla abgefangen, der Tom kurz entschlossen auf seinem LKW mitnimmt und ihm erklärt, dass der Wald offensichtlich vorsätzlich in Brand gesetzt worden sei. Beide fahren zur Brandstelle. Grit bleibt zurück, kann jedoch, nach einem längeren Lauf in der Wohnstadt angekommen, auf einen LKW aufspringen, der Helferinnen und Helfer transportiert. Entgegen den Instruktionen der Einsatzleiter bleibt niemand in der Wohnstadt als Brandwache zurück. Während sie engagiert bei der Bekämpfung des Feuers mitwirkt, wird Grit Opfer eines Unfalls, als sie von einem umstürzenden Baum verletzt wird und in Ohnmacht fällt. Schibulla eilt herbei und holt Grit aus dem Gefahrenbereich. Hier kommt es zum Eklat: Tom bemerkt den Vorfall und entreißt Schibulla Grit aus dessen Armen; hierdurch wird Toms Liebesbeziehung zu Grit endgültig öffentlich. Schließlich fängt auch noch die Wohnstadt selbst Feuer und

brennt völlig nieder. Nach der erfolgreichen Bekämpfung des Brandes ziehen sich Grit und Tom in seine Wohnung zurück und sprechen im Bett über ihre Beziehung. Grit charakterisiert dabei Tom paradox, nämlich als Menschen, der wie alles Unangenehme sei, den sie aber dennoch liebe. Daraufhin fordert Tom sie auf, nun endlich ihren Ehemann über die Beziehung aufzuklären. Auf der Baustelle ist unterdessen ein Betrug bei der Lohnabrechnung aufgedeckt worden. Ein Arbeiter wird beschuldigt, die entsprechende Liste gefälscht zu haben. Grit fordert daher eine Bestrafung des Täters. Sie erntet aber statt Beifall Kritik von ihren Kolleginnen und Kollegen, die sie auffordern, sich zunächst einmal um ihre eigenen Probleme zu kümmern und ihr Fehlverhalten zu verändern. Abseits dieser Szenerie macht Tom einem über sein Verhältnis zu Grit empörten Mitarbeiter deutlich, dass er ein Recht auf Privatleben habe. Bald darauf finden sich Tom und Grit erneut in seinem Bett wieder. Tom versucht Grit davon zu überzeugen, in Zukunft weniger direkt mit ihren Kolleginnen und Kollegen umzugehen, um die ohnehin angespannte Situation nicht noch weiter zu verschärfen. Doch Grit entgegnet, dass sie sich keine Vorschriften über ihre Beziehung machen lasse. Auch sei sie nicht bereit, um diese zu schützen, ihren Durchsetzungswillen sowie ihre politischen Überzeugungen aufzugeben oder zu verleugnen. Grit gibt, gegen Toms Opportunismus gewandt, auch zu bedenken, dass nun nicht alles, was bisher politisch richtig war, wegen der anstößigen Liebesbeziehung falsch sein könne. Später in der Kneipe kommt es zum Streit zwischen Schibulla und Tom, bei dem Schibulla seine Position offen darlegt: Tom müsse die Baustelle verlassen, um zu verhindern, dass Grit noch wegen der entstandenen Probleme dazu gezwungen werde. So vor die Wahl gestellt, eröffnet Tom – wieder in seinem Bett – Grit, dass er seine Rückkehr nach Berlin beschlossen habe. Grit ist entsetzt.

Es wird immer deutlicher, wie sehr Tom und Grits Beziehung zur Belastung auf der Baustelle geworden ist. Betrunkene Bauarbeiter dringen in Toms Büro ein und machen sich lauthals über ihn lustig. Als Tom dies entdeckt, greift er zunächst nicht ein. Doch von der Wut gepackt, wirft er die Störenfriede schließlich doch unsanft hinaus. Derweil unterhält sich Grit mit ihrer Arbeitskollegin Lilo an anderer Stelle über ihr Verhältnis zu Tom. Dabei gibt Lilo zu bedenken, dass Tom wohl aus echter Liebe, ihr diese Probleme bereite; doch Grit bleibt skeptisch. Nach Arbeitsende erholen sich die Bauarbeiterinnen und Bauarbeiter sowie Tom und Schibulla an einem Fluss. Bei dieser Gelegenheit ermahnt Schibulla Tom heftig und artikuliert offen sein Missfallen über dessen unmoralisches Verhalten. Er weist Tom auf dessen

moralische Verpflichtung als Leiter einer FDJ-Jugendbaustelle hin. In Rage gekommen, beleidigt Schibulla Tom sogar. Der fühlt sich in seiner Ehre verletzt und reagiert mit Gewalt. Unter den Augen von Grit und Lilo kommt zu einem kurzen Kampf der beiden Männer, bei dem Tom letztlich aber freiwillig aufgibt. Die Situation hat sich also weiter zugespitzt. Um über mögliche Maßnahmen gegen die Beziehung von Tom und Grit zu beraten, treffen sich Grit, Schibulla, Lilo und andere FDJ-Verantwortliche in Schibullas Büro. Mehrheitlich wird die Entfernung von Tom und Grit von der Baustelle gefordert. Grit solle zu ihrem Mann zurückkehren und ihm nun endlich die Wahrheit sagen. Derart in die Enge getrieben, gibt Grit dieser Forderung schließlich widerwillig nach und verabschiedet sich wenig später von Lilo auf dem Bahnhof. Währenddessen unterhält sich Tom mit einem Bauarbeiter über die Geschehnisse. Er erzählt ihm, dass er nach Berlin fahren werde und macht sich selber Vorwürfe, dass er an Liebe und Freundschaft geglaubt habe.

Am folgenden Abend entdeckt Tom völlig überraschend Grit in seiner Wohnung. Sie liebkoosen einander und verbringen die Nacht zusammen. Als der Morgen anbricht, erzählt Grit ihrem Liebhaber, dass sie ein Gedicht für ihn geschrieben habe, wirft Tom aber vor, ihr mit seinem Verhalten die Kunst zu verleiden. Abends dann liest sie ihm ihren für ihn gedachten Abschiedsbrief vor, den sie aber schließlich nicht verschickt hat. Sie küssen sich daraufhin. Auch als der nächste Tag anbricht, halten sich Tom und Grit noch immer in seiner Wohnung auf. Gerade als sie sich über menschliche Schwächen unterhalten, betritt Schibulla die Wohnung und entdeckt das Paar. Schwer enttäuscht, erinnert er beide an die getroffene Vereinbarung und warnt sie vor den ernsthaften Konsequenzen ihres unüberlegten Tuns.

Doch Grit und Tom bekennen sich zu ihrer Liebe, ungeachtet der Drohungen Schibullas. Der kündigt daraufhin an, die Partei in die Sache einzuschalten; er weist darauf hin, dass es den beiden nun nicht leicht gemacht werden werde. Hier nun endet die Handlung; der Fortgang des Konfliktes bleibt offen.

Im Finale des Filmes ist Tom aus dem Off zu hören, im Bild die nebelverhangene Baustelle im Herbst. „Aber was hat der Schluss einer Sommergeschichte im Herbst zu suchen?“, fragt Tom und leitet über in eine Rückblende. Noch einmal sind Grit und Tom hierbei auf der Wiese zu sehen. Grit spricht über ihre Angst davor, Tom zu verlieren. Doch dieser verspricht ihr, dass dies nicht passieren werde. Die Kamera schwenkt auf den leicht

bewölkten Himmel; Toms letzten Worte lauten: „Das also war die Geschichte jenes Sommers, wie er begonnen hatte und wie er geendet war. Und sein Ende lag mitten im Herbst. Aber was hat der Schluss einer Sommergeschichte im Herbst zu suchen? Soll sie doch enden, wo sie am schönsten war: Im Sommer.“

3 Figurenbeschreibung (S. Rößler)

3.1 Thomas Breitsprecher (Tom)

Die Komposition des Romans, die mit dem vorangestellten Hinweis, „Personen und Handlung sind erfunden“, die Fiktionalität des Textes herausstellt, nimmt der Film auf, indem eine Kommentirstimme aus dem OFF ihn einleitet und beendet. Die dramaturgische Konstruktion ist somit als Rahmenerzählung verdeutlicht. Im Unterschied zur traditionellen Ausgestaltung dieses dramaturgischen Verfahrens, in der ein omniscienter Erzähler das Geschehen kommentiert, ist es hier allerdings die männliche Hauptfigur, die den Kommentar spricht. Durch diesen Wechsel der Perspektive wird der Anspruch auf Objektivität des Erzählten nicht nur relativiert, sondern deutlich auch subjektiviert. Zugleich wird damit auch dessen Fiktionalität betont, deren paradoxer Effekt beim Betrachter aber in einer gesteigerten Aufmerksamkeit für die vorkommenden Momente der außerfilmischen Realität besteht.

Obwohl der Handlungsverlauf ihn selbst und die von ihm verkörperten Haltungen in Frage stellt, ist es also die Figur Breitsprecher, die mit sachlich-berichtender, indifferenter Stimme retrospektiv die Filmerzählung, zu Beginn und am Ende rahmend aus dem OFF, selbstreflektierend kommentieren kann. Einleitend erwähnt er den dieser Erzählung vorgängigen Urlaub und dekonstruiert ein Ideal der Leidenschaftlichkeit, indem er die profanen Gründe für die Nichtbefriedigung in flüchtigen erotischen Beziehungen währenddessen benennt. Diese vorgebliche, zynisch – resignative Gleichgültigkeit gegenüber sich selbst und anderen, die Nichterwartung von Neuem, das Zyklische – hier, privat, des Scheiterns – (in) seiner Biographie, findet in der Tätigkeit als Ingenieur eine Entsprechung: projektorientiert an wechselnden Orten wirkend, eigenverantwortlich, gewissermaßen selbstreferentiell – aufgrund dessen mitunter auch attraktiv Neu / Anders für die ihn umgebenden Menschen, aber ohne feste Bindungen an sie; kurz: die Kontinuität des Neubeginnes, privat und beruflich, ist hier die zentrale Linie. Einzig die zehnjährige Freundschaft zu dem SED-Parteisekretär Schibulla, durch die gemein-

same Arbeit gefestigt, scheint Bestand zu haben. Die „professionell-strukturelle Verbundenheit“ von konkretem Schöpfen, das an der Maßgabe der Auftraggebenden orientiert ist (= Ingenieur) und dessen gesellschaftlicher Konditionierung und Kontrolle (= Funktionär), bildet die Grundlage zwischenmenschlicher Annäherung, in gegenseitiger Achtung der jeweils spezifischen Perspektive. Die Erfahrung jugendlicher Begeisterung für die und die des totalen Zusammenbruches der paranoid-volksgemeinschaftlichen Ideologie der NS-Gesellschaft, die Ohnmacht des aus „Idealismus“ freiwillig Soldat gewordenen Schülers, weckt in Breitsprecher Misstrauen gegenüber jeglicher politischen Romantik. (Sequenz 4) Zum Schutz vor erneutem Missbrauch seiner Emotionen im Namen einer gesellschaftlichen Vision, bezieht er sich auf die Evidenz des Notwendigen im Alltag, aus dem er pragmatisch sein Handeln ableitet, sowie auf die Qualität seiner Arbeit als vermittelnde Referenz zwischen ihm und seiner Umwelt. Mit schonungsloser Ehrlichkeit schafft und bewahrt er jene Distanz, die es ihm ermöglicht, eine absolute Trennung von Öffentlichkeit und Privatem vorzunehmen. Seine konsequente Weigerung, sich für sein Handeln gegenüber Prinzipien zu rechtfertigen, indiziert ein funktionales Verständnis der Beziehungen, die er eingeht bzw. eingehen muss. Thomas Breitsprecher ist kein Rebell, der auf der Grundlage von „Erkenntnis“ verallgemeinerbare Gegenentwürfe oder individuelle Perspektiven entwickelt, vielmehr ist er ein kritischer Bewahrer, der, vor dem Hintergrund sich bereits einmal verloren zu haben, Sicherheit in sich sucht und diese gegen äußerliche Einflussnahme verteidigt. Die Öffnung gegenüber Grit verdeutlicht seinen Zynismus als vordergründigen Schutz tatsächlicher Verletztheit und Verletzlichkeit.

3.2 Margrit Marduk (Grit)

Die zunächst politisch korrekte Margrit Marduk ist jünger als Breitsprecher und scheint bereits in der DDR sozialisiert. Sie ist verheiratet und Funktionärin der FDJ. Die Naivität ihrer Jugendlichkeit erlaubt es ihr, sich selbstsicher und im Bewusstsein der historischen Mission als Sozialistin aus Überzeugung für den Arbeitseinsatz zur Beschleunigung der Entwicklung der Schwerindustrie freiwillig zu verpflichten. Für die Trennung von ihrem Ehemann und die Entbehrungen, in einem Barackenlager kaserniert zu sein, zeigt sie, um deren Notwendigkeit und die entschädigende Zukunft wissend, Verständnis. Angesichts der sich von der Gemeinschaftlichkeit des sozialistischen Kollektivs abgrenzenden und – Konflikte evozierende, bzw. bereit-

willig eingehende – Eigenständigkeit der Lebensweise Breitsprechers sieht sie sich herausgefordert und grenzt sich – gestärkt durch die sich wechselseitig in ihrem Wahrheitsanspruch bestätigenden Masse – scharf und deutlich gegen ihn ab. (vgl. Sequenz 8) Die offensichtliche Identität von Parteilinie und subjektiven Empfinden in einer Moral, die zu Beginn mit wissenschaftlichen Kategorien wie richtig und falsch operiert, erfährt in der sich entwickelnden Beziehung zu Breitsprecher eine Erosion, die der Ausgangspunkt zur Emanzipation von der allgegenwärtigen, sozialen (Werte-)Kontrolle werden wird.

3.3 Schibulla

Schibulla ist ein politischer Funktionär, der die Partei und ihre Ansprüche an die Lebens- und Arbeitsverhältnisse auf der Baustelle vertritt. Er ist langjährig verheiratet, fürsorglich, verlässlich und verantwortungsbewusst, gleichsam ein „authentischer“ Sozialist. Er handelt aus Überzeugung, weiß aber, fern von dogmatischem Autismus, um die Heterogenität von Menschen und die Unzulänglichkeiten real-sozialistischer Gesellschaft und lässt dieses Wissen nicht nur aus notwendigem Pragmatismus zu, sondern will es als Einladung zu Reflexion und Dialog anerkennend integrieren. Diese Eigenschaften verleihen ihm über seine funktionale Autorität hinaus eine charismatisch-affirmative. Schibullas Fähigkeit zu ideologiefremden Konzessionen an Wirklichkeit erklärt auch die Stabilität der Beziehung zu Breitsprecher, dessen Kompetenz er schätzt und dessen Abwehrreflexe auf Versuche der Vergemeinschaftung er respektiert. (vgl. Sequenzen 4, 8) Seine professionelle Aufrichtigkeit dokumentiert sich in einer engagierten Mitarbeit auf der Baustelle, der Beteiligung an gemeinschaftlicher Freizeitgestaltung, wie, privat, in den Versuchen bei den anfänglichen Konflikten zwischen Breitsprecher und Marduk zu vermitteln; die Grenzen seiner persönlichen Offenheit aber liegen in der Eindeutigkeit seiner Funktion, deren Anforderungen er gerecht werden will und muß.

4 Beziehungsskizzen (S. Rößler)

4.1 Thomas – Grit

Die „Amour fou“ der beiden – gegen eigenen Willen und Vernunft – Liebenden belastet Margrit weitaus stärker als Thomas; für beide ist Undenkbares möglich geworden und fordert auf zur Entscheidung. Doch es ist Margrit, die mit ihrem bisherigen Leben brechen muss, sowohl aufgrund der Tatsache, dass sie verheiratet ist, wie auch dem Eingeständnis der Unzulässigkeit des Anspruchs der sie und ihr Handeln bis dahin bestimmenden normativen Moralvorstellung, ihr Leben regulieren zu können. Thomas offenbart seine Fähigkeit zur Empfindung und öffnet sich Margrit in seiner Verletzlichkeit; inwiefern dies jedoch Ausdruck einer neuen Qualität gegenüber vorgängigen Beziehungen ist, wird nicht deutlich. Denkbar ist auch die immer wieder enttäuschte Investition von Gefühlen, die von Thomas selbst in der Rahmehandlung nicht reflektiert wird. Als ihre Affäre öffentlich wird, zweifelt Margrit an der Liebe Thomas', da er ihr, – um sie schützen, so die erzählungsimmanente Interpretation der gemeinsamen Bekannten Liselotte – scheinbar nicht beisteht; von Schibulla gezwungen sich zu verhalten, erklären jedoch beide, für eine gemeinsame Zukunft kämpfen zu wollen. Margrits Bereitschaft, die politische Konsequenz ihres „Fehlverhaltens“ – menschlich zu sein – zu ziehen und die Zusage Thomas', ihr beizustehen, ist Indiz der Ernsthaftigkeit, ob sie die Widerstände ihrer Umgebung auszuhalten vermögen, bleibt offen. (vgl. Sequenzen 24, 25)

4.2 Thomas – Schibulla

Schibulla hält an der Freundschaft zu Thomas und Margrit fest, auch nach bekannt werden der nicht duldbaren Beziehung. Seine sich wandelnde Rolle vom Vermittler zum Antagonisten der beiden Liebenden liegt – wie bei diesen schicksalhaft nicht beeinflussbar – in nicht auflösbaren Widersprüchen seiner Person. Das Spannungsverhältnis zwischen Parteiauftrag und Freundschaft und die Spannungen innerhalb dieser, können nicht ohne Verlust von Glaubwürdigkeit aufgehoben werden; die wechselseitigen Verpflichtungen zu Loyalität sind in diesem Punkt divergent und schließen einander aus. Zudem ist für Schibulla nicht einsichtig, ob Margrit nicht für eine kurzfristige Leidenschaft – und die Erfahrung Thomas' häufig wechselnder Bekantschaften gibt Anlass zu dieser Annahme – ihre gesicherte Stellung innerhalb der sozialistischen Gesellschaft riskiert. Hierüber kommt es zur Auseinan-

dersetzung mit Thomas, die er nicht in seiner politischen Funktion führt – denn Thomas ist kein Parteimitglied –, sondern aus Wertschätzung eines Freundes. (vgl. Sequenz 17) Den Richtlinien entsprechend, fordert Schibulla Margrit auf, sich der Partei gegenüber zu rechtfertigen. Die Entschlossenheit der Liebenden fordert seine persönliche Anerkennung des Paares, ohne aber seine Parteilichkeit in Gegnerschaft zu überwinden.

Gleichwohl der Konflikt der Männer Margrits emanzipative Entwicklung fördert, objektiviert er sie insofern, als er das Verfügungsrecht über die Frau behandelt. Nur in diesem (Macht-) Vakuum ist es ihr möglich (und nötig) sich zu entscheiden. Die von Tom eingeforderte Akzeptanz Schibullas ist die seinem Begehren gegenüber, er rebelliert gegen das herrschende Besitzrecht, nicht gegen es als solchem. (vgl. u.a. Sequenzen 9, 12, 13, 21)

5 Interpretation und Deutung der Symbolik (T. Streubel)

Interpretation der Ereignisse und Deutung aussagekräftiger Symboliken, die in enger Verbindung stehen, spielen eine wesentliche Rolle für das Verständnis der Filmhandlung. Neben einem direkten Bezug bestimmter symbolischer Darstellungen auf die Handlung des Filmes, weisen die meisten interpretierten Szenen eine auffällige Kameraführung und -einstellung auf. Beispielsweise hält die Kamera überdurchschnittlich lange auf ein symbolträchtiges Objekt, das zur Erklärung des Filmgeschehens beiträgt. Auch das wiederholte Zeigen von symbolisch signifikanten Gegenständen soll dem Zuschauer deren Aussagekraft verdeutlichen.

Zunächst soll erwähnt werden, dass der Film zwei für eine Interpretation relevante inhaltliche Schwerpunkte setzt: Zum einen umfasst er Szenen, in denen die politische Sicht der Protagonisten und die aktuelle historisch-politische Situation in der DDR aufgenommen werden. Zum zweiten nimmt der Bezug auf Toms und Gritts Liebesverhältnis eine zentrale und überwiegende Bedeutung ein und durchzieht den gesamten Film.

Die Interpretation der Symbolik ist in drei Szenenblöcke eingeteilt. Sie bilden in ihrer Abfolge einen zusammenhängenden inhaltlichen Verlauf, der von einem jeweiligem Schwerpunkt gekennzeichnet ist.

Der erste Block, der sich auf die politischen Aussagen des Filmes bezieht, beginnt mit einer Szene, in der ein Lastwagen zu sehen ist, der im unwegsamen Gelände stecken geblieben ist. Ein Jungpionier versucht mit viel Kraftaufwand, ihn wieder fahrtüchtig zu machen. Dem Betrachter werden hier die

Probleme auf der Baustelle vor Augen geführt. Zudem kann hier ein direkter Bezug zur Geschichte der DDR hergestellt werden. Das Fahrzeug kann dann als Sinnbild für die Stagnation der politischen und ökonomischen Situation Ende der 50iger Jahre in der DDR gelten. Die Staatsführung unter Ulbricht forcierte in dieser Zeit zunehmend und im großen Maße schwerindustrielle Aufbaumaßnahmen und führte verstärkt landwirtschaftliche Zwangskollektivierungen durch. Diese Maßnahmen schürten die Unzufriedenheit in der Bevölkerung, und konsequenterweise verstärkte sich auch die „Republikflucht“ gen Westen. Außerdem plante die SED 1958 auf dem V. Parteitag, den Lebensstandard der Bundesrepublik bis 1963 einzuholen. Dies traf nicht ein, und die Bewohner des sozialistischen Deutschlands wussten genau, dass es den Menschen im Westen weiterhin um einiges besser ging.

In der Szene, in der man einige Jungpioniere und Arbeiter der Baustelle am Lagerfeuer sitzen sieht, singt Schibulla ein kommunistisches Lied. Inhaltlich handelt es von den stalinistischen Technikvisionen und lässt eine positive wirtschaftliche Entwicklung erhoffen, persönliche und private Probleme werden nicht nur nicht berücksichtigt, sondern werden als irrelevant abgetan. Gerade aber diese menschlichen Probleme zeigen sich im direkten Umfeld und bilden einen scharfen Kontrast zur visionär ausgemalten Zukunft: Lilo trägt ein tragisches Liebeslied vor, mit dem sie ihrem Kummer Ausdruck verleiht; Grit, die Funktionärin, verlässt gar die Gruppe am Lagerfeuer, um Toms Gesellschaft zu suchen, des Mannes der aus seiner distanzierten Haltung keinen Hehl macht.

Hier sind deutliche Zerfallserscheinungen zu erkennen und die Schwäche des Systems wird sichtbar symbolisiert: Privatleben und Politik lassen sich nicht miteinander vereinigen; die geforderte Unterordnung des einen, des Privatlebens, unter das andere, die Politik, misslingt deutlich.

Nach dem Gesang der optimistischen Lieder, diskutiert die Gruppe am Lagerfeuer die Visionen und Hoffnungen, die sie mit dem Sozialismus verbindet. Dadurch wird eine romantisch verklärte Atmosphäre geschaffen, weil jeder in der Runde im Kommunismus ein positives und erstrebenswertes Ziel sieht, das mit Enthusiasmus anzustreben sei. Wenn man in ihre nachdenklichen und teilweise verträumten Gesichter schaut, wird sogar ein Ausdruck der Sehnsucht deutlich erkennbar. Einwände oder Zweifel kommen nicht vor und jeglicher Ansatz einer Kritik bleibt aus. Es soll suggeriert werden, der Weg zum Kommunismus sei ohne Alternative und der einzig wahre; ein Weg zudem, der problemlos und ohne Opfer bewältigt werden könne. Dem

Betrachter wird nicht der Eindruck vermittelt, dass es gleichzeitig in der empirischen Realität der DDR sehr viele Menschen gab, die nicht mit dem Weg und schon gar nicht mit dem Ziel übereinstimmten.

Beim großen Waldbrand brennt im späteren Verlauf des Filmgeschehens die Versorgungsbaracke der Baustelle nieder. Die Kamera fängt die Errungenschaften des Sozialismus, wie zum Beispiel den Fernseher und das Radio und die schönen anspruchsvollen Kulturgegenstände – Gitarre und Schachspiel –, die die Arbeiter beglücken sollten, in Großaufnahme ein. Die vorher emphatisch geäußerten Hoffnungen und Visionen werden symbolisch zerstört und das gemeinsame Ziel, der Kommunismus, wird als nicht-problemlos erreichbar gekennzeichnet.

An dieser Stelle kann wiederum ein filmischer Verweis auf die grundsätzliche politische Situation in der DDR vermutet werden: der Grund für das Verfehlen des proklamierten großen Ziels könnte im falsch gewählten Weg liegen; die Machthaber im Staat selbst bringen durch unterdrückende und zwanghafte Bestimmungen die Visionen zum Scheitern. Vor dem großen Waldbrand hatte zudem ein Jungpionier sein neues und glänzendes Fahrrad an der Barackenwand abgestellt. Es ist ein Symbol für Fortschritt und Mobilität, Eigenschaften, die das politische System der DDR ebenfalls für sich reklamierte, aber: auch das Fahrrad fällt den Flammen zum Opfer; wiederum in der symbolischen Dimension ein deutlicher Kritikpunkt am SED-Regime.

Der zweite Szenenblock bezieht sich im wesentlichen auf Toms und Grits Verhältnis und ihre Zukunft. In der Handlung kommen dabei sowohl die Vorstellungen einer gemeinsamen Zukunft als auch die Möglichkeit ihrer baldigen Trennung zur Sprache, die durch das Verhalten ihrer Kollegen und Genossen sowie der Partei herbeigeführt werden könnte. Noch bevor sich Grit in Tom verliebt, hebt sie hervor, dass sie für Klarheit sei. Diese Behauptung stellt Grit auf, als sie durch ein Messgerät schaut und ein verschwommenes Bild sieht. Klarheit steht hier für ihr bisheriges geregelter Familien- und Arbeitsleben. Die verschwommenen Konturen deuten eine Änderung dieser Haltung an. In einer weiteren Szene stehen Tom und Grit in der Abenddämmerung auf einem Steg und unterhalten sich über ihre Beziehung. Nach Grits Bemerkung, „Wir sprechen immer von der Zukunft?“, schwenkt die Kamera in das dunkle, ja fast schwarze Wasser ab. Dem Betrachter wird damit die Antwort auf Grits Frage gegeben: Ihre Zukunft ist unklar und nicht vorhersehbar. Dramatisiert man die Lage, kann man ihnen in Bezug auf das düstere Wasser auch eine negative, von Unglücken und

Tragödien geprägte spätere Zeit prognostizieren. Während eines Waldspaziergangs deutet Grit ihre Überlegungen, die die Liebe der beiden betreffen, symbolisch an, indem sie einen sich teilenden Fluss beschreibt und auch in den sandigen Boden zeichnet. Das Flussbett soll das gemeinsame Leben des Paares darstellen, dem in unbekümmerter Eintracht nachgegangen werden kann. Die Teilung in zwei Flüsse symbolisiert eine mögliche Trennung von Tom und Grit, die unter dem Druck der Kollegen und aufgrund der Tatsache, dass Grit verheiratet ist, herbeigeführt werden könnte. Die Kritiker des Verhältnisses und diejenigen, die Abneigung gegenüber ihrer Zweisamkeit äußern, treten zumindest immer offener und unverhohlener zu Tage.

In einer Schlüsselszene des Filmes ist ein alleinstehender brennender Baum zu sehen, auf den die Kamera besonders lange blickt. Grit beklagt sich gerade bei Tom, kurz bevor der Baum gezeigt wird, dass sie so wenig Zeit für sich hätten. Auch der Baum hat eine symbolische Bedeutung. Er stellt, ähnlich dem Fluß, ihre gemeinsame Liebe als gefestigte Einheit dar. Obwohl sein Holz stabil ist und vielem trotzt, wird es vom Feuer befallen und stark geschädigt. Das Feuer deutet die zukünftigen Angriffe der Gegenspieler auf die beiden Liebenden an, zum Beispiel von Schibulla und der FDJ. Ihre Liebe soll verhindert, ja sogar zerstört werden.

Der anschließende harte Kampf des Kollektivs gegen das Feuer enthält einige wichtige symbolische Aussagen. Auf dem Rückweg zur Baustelle durchqueren Tom und Grit überglücklich und singend den Wald. Begleitet wird diese Idylle von läutenden Kirchenglocken, die aber plötzlich von einer heulenden Feuersirene unterbrochen wird. Es gleicht einem bösen Erwachen, das mit einem abrupten Ende von Toms und Grits Liebe verknüpft werden kann. Das singende Paar ignoriert zu diesem Zeitpunkt das Zeichen und schwelgt in Träumereien. Auch Schibullas betonte Äußerung auf dem fahrenden Feuerwehrwagen, das Feuer sei an fünf verschiedenen Stellen gleichzeitig ausgebrochen, unterstellt eine ganz bestimmte Bedeutung. Die Widersacher der jungen Liebe formieren sich auf verschiedenen Seiten: Dabei kommen Schibulla, die Pioniere auf der Baustelle, Grits Mann und natürlich auch FDJ – und Parteispitze in Frage. Die detailhafte und ausgiebige Betrachtung vom Kampf gegen das Feuer beweist, dass dieser, genauso schwierig und beinahe aussichtslos erscheint wie die Bindung der beiden Protagonisten, wegen der aufkommenden Probleme.

Den letzten Abschnitt dieses Blockes bildet wieder eine Situation, in der ein brennender Baum eine zentrale Rolle spielt. Schibulla hackt mit der Axt an

diesem Baum; er greift Tom und Grit indirekt an, und als der Baum fällt, fügt er Grit sogar körperliche Verletzungen zu. Im übertragenen Sinn können diese auch mental sein, weil sich Schibulla im späteren Verlauf des Filmes als ein hartnäckiger Gegner der Beziehung offenbart.

Betrachtet man diesen zweiten Teil der Interpretation noch einmal, fällt auf, dass Grit diejenige ist, die sich Gedanken macht und an der Dauerhaftigkeit und auch Richtigkeit ihrer Beziehung zu Tom zweifelt. Tom sieht dem eher sorglos und gelassen entgegen. An einem Gespräch über das Ende des Sommers lassen sich Grits Zweifel klar belegen. Ihre Eingebung, der Sommer sei zu Ende, verbindet Grit mit dem Ende der Liebe zu Tom. Sie möchte diese aber im Winter und darüber hinaus fortsetzen und eine gewisse Angst vor dem Beginn des Herbstes bleibt.

Der letzte Szenenblock beschäftigt sich vor allem mit der Frage nach der Zeit⁴, denn im Mittelpunkt dieses Absatzes steht die oft in Nahaufnahme gefilmte mechanische Uhr mit dem tickenden Pendel. Eine ähnliche Uhr spielt auch in dem DEFA-Film „Zeit zu leben“ von Horst Seemann aus dem Jahr 1969 eine zentrale Rolle: Ein herzkranker Betriebsführer entdeckt im fortgeschrittenen Alter, dass er sein ganzes Leben ausschließlich der Arbeit gewidmet und dabei sein Privatleben fast vollständig vernachlässigt hat. Es fällt ihm schwer, sich mit dieser Einsicht abzufinden, dennoch setzt er, als zur Lösung eines Betriebsproblem seine Fachkompetenz erforderlich wird, den alten Weg der Arbeit als Erfüllung des Lebenssinns fort. Die tickende Uhr symbolisiert dabei seine schwindende Lebenszeit, die gleichwohl nicht unter Sinnlosigkeitsverdacht gerät.

Zum Film „Beschreibung eines Sommers“ bestehen auffällige Parallelen. Das schlagende Pendel symbolisiert die ablaufende Zeit von Toms und Grits Verhältnis; sein Ende deutet sich an. Diese Sicht wird jedoch in der Szene, in der Grit, nach ihrem Entschluß bei Tom zu bleiben, neben der Uhr steht, problematisiert; denn ihr Gesichtsausdruck läßt sich als hoffnungsvoll und entschlossen beschreiben. Die Gleichmäßigkeit des Tickens der Uhr assoziiere ich jetzt mit der Beständigkeit ihrer Liebe; Grit entscheidet sich, endgültig bei Tom zu bleiben und die vorher immer wieder gestellte Frage nach der Zeit wird jetzt beantwortet: Nun haben die beiden Zeit für sich. Vor dem

4 Zum Problem der Zeit im DEFA-Film vgl. Klaus Finke, Utopie und Heimat. Peter Kahanes Film „Die Architektin“, in: ders. (Hrsg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001, S. 53 ff

Abspann spricht Tom aus dem Off einen rückblickenden Kommentar, in dem er darlegt, dass der Sommer endete und der darauffolgende Herbst neblig sei. Der Herbst werde deshalb auch undurchsichtig und unklar, genauso wie die Zukunft von Grit und Tom. Diese Unklarheit existiere angesichts der Probleme, die auf die beiden zukommen werden. Da ihre Liebe gerade von der Partei nicht geduldet wird, kommen von dieser Seite die stärksten Einwände. Grit muß eine Entscheidung fällen, sie muß sich zwischen Tom und ihrem leitenden Posten in der FDJ, zwischen privatem Glück und politischem Auftrag entscheiden.

6 Interpretation (S. Rößler)

„In zweifelhaften Fällen entscheide man sich für das Richtige“
(Karl Kraus)

Die Schwierigkeit, über die Filmebene hinausgehende Aussagen in einer Gruppenarbeit eindeutig zu identifizieren, ergibt sich aus der – legitimen – unterschiedlichen Wahrnehmung und der daraus folgenden Bewertung erzählungsimmanenter Referenzen. Im Folgenden werden daher Anfragen an den Film exemplarisch im Hinblick auf die These eines intendierten „Antitotalitarismus“ diskutiert und den LeserInnen zu reflektieren nahegelegt.⁵

Das in der Lagerfeuerszene von Schibulla, dem Repräsentanten der institutionalisierten Politik, auf der Gitarre begleitete fortschrittsoptimistische, von den potenzierten Möglichkeiten (der Naturbeherrschung) in der sozialistischen Gesellschaftsorganisation handelnde Lied ist situiert in einem kollektiven Zukunftsentwurf, in den die Beteiligten ihre Hoffnungen einbringen und mit welchem die aktuellen Entbehrungen relativiert werden.

Die heutige Perspektive der Problematisierung eines anthropozentrischen Verständnisses des „dominium terrae“ hypostasiert darin gleichsam den stalinistischen Machbarkeitswahn als wirkungsgeschichtliche Klimax in der terroristischen Genese des szientistischen Rationalismus. Inwiefern jedoch im zeitgenössischen (staatspolitischen und intellektuellen) Bewusstsein der 1960er Jahre tatsächlich nicht der emanzipatorische Aspekt, Handlungsfähigkeit in lebensfeindlicher Umgebung (Bsp.: Bewässerung der Sahara) zu

5 Im Sinn einer Kritik an repressiv-normativer Negation von Individualität, vgl. den dynamischen Totalitarismusbegriff bei Hannah Arendt, etwa in bezug auf die „Verwirklichung“ der „totalitären Propaganda“ Bsp.: „Arbeitslosigkeit“ in der stalinistischen SU

erlangen, namentlich in Bezugnahme auf den vermeintlichen Abbau von Abhängigkeiten durch die antikolonialistischen Bewegungen im Trikont, überwiegt, ist abzuwägen. Die in der Einleitung der Erzählung von Thomas Breitsprecher gegenüber Schibulla geäußerte Kritik am Gigantismus der Industrialisierungsbemühungen der DDR (vgl. Sequenz 2) kann, erstere Position stärkend, zitiert werden; dies vernachlässigt aber die in seiner Person angelegte Ambivalenz, die – auch durch ihre Entwicklung – nicht ohne weiteres als systemoppositionell ausgelegt werden kann.

Grundlegendes Motiv des Filmes ist der letztendlich nicht konsequent aufzulösende – sondern nur arrangierbare – Widerspruch zwischen Individuum (repräsentiert von der Figur Breitsprecher) und Gesellschaft (repräsentiert von Schibulla) und die in deren Unvereinbarkeit begründete Option, bei „Grenzwanderungen“ (Figur Marduk) zu scheitern. Die Bezugnahme auf die Schlusssequenz (vgl. Sequenz 24) der Erzählung zur Begründung des Filmverständnisses ergibt sich zwingend aus der Offen- und Unbestimmtheit des Endes, hier verdichten sich die zuvor bestreitbaren Konfliktlinien in einem Moment der offenbaren Entscheidungsnotwendigkeit. Dieses allgemeine dramaturgische Mittel (des offenen Endes) ist in „Beschreibung eines Sommers“ doppelsinnig lesbar, es bleibt für eine abschließende Beurteilung unbefriedigend mehrdeutig. Die – rezeptionsgeschichtlich wichtige – Position einer fundamental-oppositionellen Kritik an der Anmaßung des konkreten Staates, der DDR, über die „Privatheit“ und deren als Bedrohung wahrgenommene Vielfältigkeit zu verfügen, vermutet den endgültigen Vollzug des sich vorgängig sukzessiv andeutenden Bruches der freundschaftlichen Beziehung zwischen Breitsprecher und Schibulla, sowie von Marduk mit ihrer Vergangenheit. Schibullas Entscheidung, den Anforderungen seiner Funktion gerecht zu werden, wird gleichbedeutend mit nunmehr totaler Isolation als gesellschaftliche Sanktionierung des Nichtduldbaren wahrgenommen und scheint dessen elementare Bekämpfung mit einer Verunmöglichung gemeinsamer Zukunft zu antizipieren.

Die Berücksichtigung beispielsweise der Sprachlosigkeit der erotischen Beziehung von Breitsprecher mit Liselotte, die dessen Individualismus in seiner Ambivalenz differenziert und die Einbeziehung des retrospektiven Rekurses Schibullas auf eine „überwundene“ gemeinsame Liebe, welche die Freundschaft grundsätzlich nicht bedrohte, ermöglicht aber auch eine Deutung der o.g. Situation als Aussprache und einer aus gegenseitigem Interesse folgende Entwicklung der Perspektive für die Paarbeziehung. Deren erwartete Belas-

tungen deskriptiv, einer Analyse des Möglichen geschuldet und nicht normativ, als Drohung i.S. einer Fokussierung durch Schibulla, von diesem ausgeführt werden. Die intertextuelle Unbestimmtheit in der Bewertung der RepräsentantInnen unterschiedlicher Lebensentwürfe bedeutet hier nicht Ansatz versteckter Kritik – denn Ideologiekonflikte operieren mit idealtypischen Kontrasten –, sondern Lebensnähe und weist somit auf das gewissermaßen ahistorische, weil verallgemeinerbare, Spannungsverhältnis zwischen einem Gemeinschaftsbedürfnis von Menschen und der Befürchtung, sich selbst zu verlieren, hin. Der geographische Ort der Handlung resultiert aus den Produktionsbedingungen, das Thema ist zeitlos und durchgängiges literarisches Motiv.

Sequenzprotokoll zu: Beschreibung eines Sommers (N. Schwarzlose)

Nr.	lfd. Zeit	Mirage	<i>Ort / Inhalt</i>
1	01:52	01:52	Titeleinblendung. Steine am Strand. Aus dem Off: Tom erzählt über die vergangenen Jahreszeiten und seine Affären mit Frauen im letzten Urlaub.
2	03:55	02:03	Im Büro Schibullas (im Folgenden als S. bezeichnet) in Berlin, Ende der 1950er Jahre: S. überzeugt Tom Breitsprecher (im Folgenden als T. bezeichnet), die Leitung auf einer Jugendbaustelle in Schwedt zu übernehmen. S. verlangt dafür auch im Privaten moralisches Verhalten von T., dieser stellt jedoch klar, dass sein Privatleben unabhängig von der Arbeit sein müsse. Zudem komme es trotz der vielen FDJ-Freiwilligen auf die Qualität der Arbeit an, nicht auf die dahinterstehenden Ideale. Beide erinnern sich an frühere gemeinsame Bauvorhaben.
3	07:18	03:23	Baustelle Schwedt. T. betritt erstmals sein Büro, räumt auf. Er besichtigt die Baustelle und ist unzufrieden über schlechtes Werkzeug, will deshalb mit S. reden.
4	12:57	05:39	In einer Kneipe sitzen T., S., Grit (im Folgenden als G. bezeichnet), Lilo und andere gemeinsam am Tisch. G. möchte T. in die FDJ aufnehmen, T. lehnt ab und erzählt von seiner Kindheit, als er mit anderen für Hitler in den Kampf ziehen wollte. Daraufhin verlässt G. wütend die Kneipe. Bahnhof: G. fährt mit dem Zug zurück zu ihrem Mann, warnt zuvor

			aber noch S. und seine Frau vor T.s Unmoral. Straße: T. begleitet Lilo in ihr Haus.
5	16:02	03:05	Baustelle, Arbeitsbeginn. G. macht Lilo klar, dass auf der Baustelle jeder alles vom Anderen wisse, auch persönliche Dinge. T. macht Rundgang auf der Baustelle und kritisiert die Unfähigkeit der Bauarbeiter/innen. T. wird aufgefordert, die Bauarbeiter/innen zu schulen.
6	17:19	01:17	T. geht im Dunkeln nach Hause. Währenddessen Rückblende: T. und S. im Streit über die freiwilligen Bauarbeiter/innen. S. bedeutet T., dass er mit deren Unfähigkeit klar kommen müsse.
7	19:26	02:07	Baustelle. T. bringt einigen Bauarbeitern Handwerk bei. G. erreicht mit LKW die Baustelle, T. zeigt Missbilligung über die Ankunft G.s und ihrer Kollegen/innen. G. weist jedoch auf ihren sozialistischen Auftrag hin, woraufhin T. klarstellt, dass es ihm nur um den (materiellen) Bau alleine gehe.
8	21:08	02:42	T. instruiert die Bauarbeiter im Schulungsraum. Bauarbeiter Anton ist unaufmerksam und wird von T. des Raumes verwiesen. Später beschwert sich G. auf der Baustelle bei S. über T.s Verhalten. Sie erklärt, T. im Sinne des Sozialismus „ändern“ zu wollen.
9	23:41	02:33	Später auf der Baustelle: T. gibt G. zu verstehen, dass aus Sicherheitsgründen deren Ehering abgenommen werden müsse. G. beugt sich schließlich und lässt T. den Ring von ihrem Finger abziehen.
10	31:39	07:58	Die Bauarbeiter/innen erholen sich mit S. am Lagerfeuer. T. beobachtet die Szenerie aus der Entfernung. Einige Bauarbeiter unterhalten sich über die Verwirklichung des Kommunismus und die Segnungen des technologischen Fortschritts. G. verlässt das Feuer und begibt sich mit T. auf eine Brücke. Dort behauptet G., T. verstelle sich bloß und sei in Wahrheit neidisch auf die durch Sozialismus geinteten FDJ-Anhänger. Sie erklärt das Fernbleiben ihres Mannes, woraufhin T. sie fragt, ob sie ihren Mann liebe. Zunächst bejaht G. diese Frage, als T. jedoch die Frage wiederholt, antwortet sie nicht und geht davon.
11	39:49	08:10	T. und G. vergnügen sich zu zweit im See beim Schwimmen. Später unterhalten sie sich auf der Brücke über ihre Zukunft. Danach amüsieren sie sich wieder im See, diesmal

			mit Booten. Wieder auf der Brücke, unterhalten sich T. und G. über Ehebruch. G. gibt vor, T. einen Fluss zu zeigen, der in zwei verschiedene Richtungen weiterfließt. Dies entpuppt sich jedoch als Scherz Grits. Schließlich liegen beide nackt auf einer Wiese. G. erzählt T., dass sie ihrem Mann einen Entschuldigungsbrief schreiben wolle und ist der Ansicht, dass für T.s und G.s Beziehung zu wenig Zeit vorhanden sei.
12	44:10	04:21	Glockenläuten. T. und G. kehren zurück, werden jedoch von S. abgefangen, der T. auf seinem LKW mitnimmt und erklärt, dass offensichtlich vorsätzlich der Wald in Brand gesetzt worden sei. Beide fahren zur Brandstelle. G. bleibt zurück, kann jedoch nach einem längeren Lauf in der Wohnstadt auf einen LKW aufspringen. Entgegen den Instruktionen der Einsatzleiter bleibt niemand in der Wohnstadt als Brandwache zurück.
13	49:34	05:24	Während der Feuerbekämpfung im Wald wird G. verletzt. T. entreißt sie S.s Armen. Die Wohnstadt fängt Feuer.
14	54:32	04:58	Alle kehren zur abgebrannten Wohnstadt zurück. T. und G. unterhalten sich im Bett von T. G. meint, T. sei wie alles, was unangenehm sei. Dennoch gesteht sie ihm kurz darauf ihre Liebe. T. fordert G. auf, ihren Ehemann aufzuklären.
15	56:25	01:53	Auf der Baustelle wird ein Betrug bei der Lohnabrechnung aufgedeckt. G. fordert Bestrafung des Täters, wird aber darauf hingewiesen, dass sie sich zunächst um ihre eigenen Probleme kümmern solle. T. macht einem Mitarbeiter klar, dass er ein Recht auf Privatheit habe.
16	57:30	01:05	T. und G. im Bett über G.s Direktheit. G. macht deutlich, dass sie sich keine Vorschriften aufgrund ihrer Beziehung machen lassen möchte, vor allem nicht stillschweigen wolle. Über die Liebe dürfe man nicht alles vergessen.
17	58:14	00:44	In der Kneipe stellt S. T. gegenüber klar, dass eher T. gehen müsse, bevor noch G. aufgrund ihrer Probleme die Baustelle verlasse.
18	59:49	01:35	T. eröffnet G. im Bett, dass er zurück nach Berlin wolle.
19	62:13	02:24	In T.s Büro machen sich in seiner Gegenwart zwei betrunkenen Bauarbeiter über ihn lustig. T. greift erst ein, nachdem bereits einer von beiden von einem Vierten herausgedrängt worden ist und wirft den zweiten Betrunkenen hinaus.

20	62:39	00:26	Lilo sagt G., dass T. wohl aus Liebe Probleme mache. G. ist skeptisch.
21	64:16	01:37	An einem Fluss erholen sich die Bauarbeiter sowie T. und S. S. weist T. wütend auf dessen moralische Verpflichtung hin und beleidigt ihn. Es kommt zu einem kurzen Kampf, bei dem T. letztendlich freiwillig aufgibt.
22	67:41	03:25	G., S., Lilo und andere in S.s Büro. Sie beraten über die Beziehung von G. und T. T. soll Schwedt verlassen, ebenso wie G., die zu ihrem Mann zurückkehren und ihm die Wahrheit sagen soll. G. willigt in Letzteres schließlich ein und verabschiedet sich auf dem Bahnhof von Lilo. T. erzählt Anton im Wald, dass er nach Berlin fahren werde und macht sich selber Vorwürfe, da er an Liebe und Freundschaft geglaubt habe.
23	71:35	03:54	Abends verabschiedet sich T. von Lilo und begibt sich in sein Haus, wo er auf G. trifft. Beide zärteln miteinander. Am nächsten Morgen erzählt G. T., sie habe Gedichte geschrieben, aber T. verleide ihr die Kunst. Am Abend liest G. T. ihren Abschiedsbrief an T. vor. Beide küssen sich.
24	75:12	03:37	Am Morgen in T.s Wohnung unterhalten sich T. und G. über menschliche Schwächen, als S. hereinkommt. Schwer enttäuscht, erinnert dieser T. wieder an die gemeinsame Vergangenheit. T. und G. jedoch bekennen sich zu ihrer Liebe. S. kündigt an, dass sich die Partei mit der Sache auseinandersetzen werde und es T. und G. nicht leicht gemacht werde.
25	76:49	01:37	Baustelle im Bild, T. spricht aus dem Off, sagt, eine Sommergeschichte dürfe nicht im nebligen Herbst enden. Rückblende: T. und G. auf einer Wiese. G. äußert ihre Angst, T. zu verlieren. T. macht klar, dass dies nicht passieren werde. Sie zärteln. ENDE

Katrin Sauer

Primat des Politischen: Günther Rükers Film „Die besten Jahre“

Die folgende Analyse stellt einen Aspekt in das Zentrum: es ist die politische Dimension des Films. Am Protagonisten soll gezeigt werden, wie sehr es eine Fehldeutung wäre, in ihm die künstlerische Verarbeitung authentischer biographischer Erfahrungen zu sehen. Es handelt sich dabei vielmehr um die idealtypische Darstellung von der Verschränkung von individueller und sozialer Geschichte aus den Aufbaujahren von SBZ / DDR, in der vor allem eines demonstriert wird: alles Erreichte ist durch die rigide Dominanz des Politischen und durch den selbstlosen Einsatz von Kadern wie Machner geschaffen worden. Dass der Film die Kosten des sozialistischen Fortschritts nicht verschweigt, gehört zu seinen Vorzügen.

I. Formale Analyse

I.1 Filmographische Angaben

Regie:	Günther Rükers
Buch:	Günther Rükers, Peter Krause
Dramaturgie:	Klaus Wischnewski
Kamera:	Peter Krause
Musik:	Reiner Bredemeyer
Produktion:	DEFA-Studio für Spielfilme, Potsdam-Babelsberg, Gruppe „Berlin“
Länge:	101 min.
Format:	35mm, s/w
Uraufführung:	1.10.1965, Berlin
Darsteller:	Horst Drinda (Ernst Machner) Lissy Tempelhof (Hilde Tamm)

Herwart Grosse (Schmeller)
 Hansjoachim Büttner (Volksschullehrer)
 Rolf Hoppe (Lehrer Klein)
 Hans Hardt-Hardtloff (Heizer)
 Harry Hindemith (Meister)
 Helga Labudda (Bettina)
 Klaus Piontek (Kybernetiker)
 u. a.

I.2 Inhaltsangabe

Der Film „Die besten Jahre“ erzählt die Geschichte eines Mannes, der aus dem Krieg zurückkehrt und seiner Existenz durch eine „Entscheidung“¹ einen neuen Sinn gibt: er tritt in die kommunistische Partei ein, findet dort eine „neue Heimat“² und lernt dadurch, seine Fähigkeiten zu entfalten und in den Dienst des Aufbaus einer „neuen Gesellschaft“ zu stellen. Diese Geschichte beginnt im Jahr 1945: dem Kriegsheimkehrer Ernst Machner, der sein altes Zuhause verloren hat, wird bei Hilde Tamm, einer jungen Witwe, ein Zimmer zugewiesen. Die Frau möchte mit ihm ihre Vorstellungen vom privaten Glück verwirklichen. Aber noch bevor sich zwischen beiden eine Liebesbeziehung entwickeln kann, schreibt Machner seinen Antrag auf Aufnahme in die kommunistische Partei. „Der Mensch muß irgendwo hingehören“, sagt er lakonisch-programmatisch. Machner will Tuche weben in der nahe gelegenen Textilfabrik. Doch die Fabrik wird demontiert und er entschließt sich, Lehrer zu werden wie Hilde. Als der Schulrat und Genosse Schmeller ihn überraschend auffordert, sofort zum Neulehrerlehrgang aufzubrechen, protestiert er zunächst: „So kann man doch mit Menschen nicht umgehen!“ und fährt dann doch mit ihm.

Machner hat den Neulehrerkurs noch nicht beendet, als ihm die Leitung einer Dorfschule übertragen wird. Machner traut sich diese Aufgabe nicht zu; er sagt, er habe doch noch gar nicht richtig mit dem Lernen angefangen. Doch die Partei – hier in Gestalt einer Dozentin – lässt seinen erneuten Protestruf „So kann man doch mit Menschen nicht umgehen!“ nicht gelten. An

1 Vgl. dazu: Krockow, Christian: Die Entscheidung. Eine Untersuchung über Ernst Jünger, Carl Schmitt, Martin Heidegger, Stuttgart 1958

2 Freiwald Helmut: „Die besten Jahre“: Die neue Heimat des Ernst Machner, in: Finke, Klaus (Hrsg.): DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001, S. 49

der Dorfschule trifft er auf einen alten Reformpädagogen. Dessen pädagogischen Grundsatz, die Kinder nichts zu lehren, was über ihren Erfahrungsbe-
reich hinausgeht, wendet Machner auf seine Weise an: den Erfahrungen der
Kinder von Krieg, Hunger und Not fügt er die politisch-ideologische Dimen-
sion hinzu. So beginnt Machner, eigene pädagogische Vorstellungen zu ent-
wickeln. Dennoch spürt er in sich Unruhe und Unordnung. Die Beziehung zu
Hilde hält dem nicht stand, die Liebe zerbricht.

Machners berufliche Qualifikation schreitet fort: er besteht die Lehrerprü-
fung. Gerade als er mit seinem Kollegen auf dem Schulhof eine Linde pflan-
zen will, eilt ein Bote des Schulamts heran und teilt ihm mit, dass er die
Leitung einer Oberschule zu übernehmen habe. Machner weigert sich. „So
kann man doch nicht mit Menschen umgehen!“, schreit er dem Boten nach.
Dennoch tritt er seine neue Aufgabe an. Das Kollegium der Oberschule,
einer Schule mit fast 400jähriger Tradition als Elite-Gymnasium, lässt
Machner seine geringe Bildung deutlich spüren. Der Hausmeister, neben
Machner einziger Genosse an der Schule, klärt ihn über den reaktionären
Charakter des Lehrkörpers auf. Als aber der Geschichtslehrer Klein vor der
neuen Herrschaft in Richtung Westen flieht, übernimmt Machner dessen
Klasse und gewinnt die Schüler, indem er, mit dem großen Robespierre argu-
mentierend, den Geschichtslehrer Klein und dessen reaktionäre Ideologie
praktisch widerlegt. Um seine fachlichen Defizite aufzuarbeiten, lernt er
nachts bis zur Erschöpfung; dennoch macht er Fehler. Als ihn die Englisch-
lehrerin vor den Schülern bloßstellt, will er aufgeben. Dem Genossen und
Schulrat Schmeller gelingt es jedoch, ihn mit Hinweis auf seine Pflicht von
der Notwendigkeit der Weiterarbeit zu überzeugen und damit seinen Beitrag
zur Revolution zu leisten.

Mit Hilfe junger Absolventen gelingt es Machner, den Klassencharakter der
Schule zu verändern, sie zu einer ‚sozialistischen‘ Schule zu machen. Dafür
wird er bei der Feier zum 400jährigen Bestehen der Schule ausgezeichnet.
Zum ersten Mal hat Machner das Gefühl, tatsächlich etwas erreicht zu haben.
Ein ehemaliger Kommilitone Machners, ein Kybernetiker, stellt den Erfolg
jedoch in Frage. Das Wissen der Schüler, sagt er, reiche nicht aus, um die
Anforderungen, die die wissenschaftlich-technische Revolution stellt, zu
meistern. „Rechenstunden statt Feierstunden“, fordert er. Machner stellt die-
sem technologischen Anspruch den erzieherischen Auftrag der Schule ent-
gegen: die Entwicklung der Persönlichkeit der Schüler müsse im Mittelpunkt

seiner Arbeit als Lehrer stehen und dies sei mehr als die bloße Vermittlung von Wissen.

Die Kritik des Kybernetikers ist für Machner Ansporn, seinen Entwurf für die neuen Lehrpläne noch einmal zu überdenken. Als er mit Schmeller, der inzwischen im Ministerium tätig ist, darüber sprechen will, überträgt der ihm die Leitung eines Schulkomplexes in einer neuerbauten Stadt. Machner ist zwar enttäuscht, dass er seine Schule verlassen soll, widerspricht jedoch nicht.

Bettina, eine junge Lehrerin, in die Machner sich verliebt hat, geht mit ihm. Als beide am neuen Ort die neue Wohnung beziehen wollen, erhält Machner die Mitteilung vom Tod Schmellers und den Auftrag, dessen Funktion im Ministerium zu übernehmen. Nun ist es die Frau, die mit der Formel „So kann man doch nicht mit Menschen umgehen!“ vergeblich protestiert und zugleich das Geheimnis des Kaderlebens ausspricht, indem sie sagt: „Du willst nicht zur Ruhe kommen.“ In Berlin, vor dem Eingang zum Ministerium, trifft er seinen ehemaligen Kollegen aus der Dorfschule. Der Orden für seine Erfolge sei sein Herzmuskelschaden, kommentiert er sarkastisch seinen Weg nach oben. Und als er sich, sentimental geworden, nach der Linde erkundigt, die beide einst auf dem Schulhof gepflanzt hatten, muss er erfahren, dass auch dort die Zeit nicht stillsteht: die Linde wird dem Schulausbau weichen.

I.3 Formale Struktur: Chronologie

Die Chronologie ist, ebenso wie der ‚Aufbaufilm‘, ein spezifisches DEFA-Genre; es entstand ab 1948 und wurde bis in die frühen 60er Jahre weitergeführt³ Beide Genres sind durch spezifische Merkmale gekennzeichnet, sie weisen jedoch keine wirklich eigenständige Ästhetik auf.

Das filmische Genre Chronologie ist dabei in der Regel durch folgende Merkmale gekennzeichnet:

Inhaltliches Prinzip: Mit Hilfe selektiv ausgewählter Daten soll eine historisch-politische Entwicklung beschrieben werden. Das historisch-politische Geschehen erscheint dabei als geschichtlicher Prozess, der kontinuierlich und linear verläuft und eine folgerichtige und zielgerichtete Entwicklung hat.

3 Vgl. Bongartz, Barbara: Von Caligari zu Hitler – von Hitler zu Dr. Mabuse? Eine psychologische« Geschichte des deutschen Films von 1946 bis 1960, Münster 1992, S. 162 ff

Mit der Chronologie ist daher der Anspruch verbunden, die gesamte Entwicklung des in der jeweiligen filmischen Erzählung behandelten Abschnitts der Historie herzuleiten. Der Erzählanspruch des Genres ist rückgebunden an den Anspruch der marxistisch-leninistischen Theorie, die Gesetze von Geschichte und Gesellschaft erkannt zu haben. Im Genre Chronologie lässt sich daher die Parallelisierung von historischer und persönlicher Geschichte feststellen. Die persönlich-politische Entwicklung des Protagonisten folgt folgendem Schema: Der Held steigt stetig Entwicklungsstufe um Entwicklungsstufe hinauf und wird sich seines Handelns Schritt für Schritt bewusster. Dabei ist die persönliche Entwicklung determiniert durch die historische.

Dramaturgisches Prinzip: Es lassen sich zwei Grundformen der Chronologie unterscheiden: (a) Erzählung ab ovo; d. h. es wird ein ‚Nullpunkt‘ festgelegt, der sich aus den Anforderungen des filmischen Stoffes ergibt. Im Film „Die besten Jahre“ ist dieser Nullpunkt nach dem Ende des 2. Weltkrieges gesetzt und mit der Ankunft des Kriegsheimkehrers Machner in einem fremden Dorf bezeichnet; (b) eine in der Gegenwart situierte Rahmenhandlung und eine darin enthaltene retrospektive Vergegenwärtigung von Geschichte.

Der dramaturgische Aufbau folgt folgendem Schema: Im Zentrum des Geschehens steht eine Figur, die sich vom Menschen ohne entwickeltes Bewusstsein zum politisch denkenden und verantwortlich handelnden Kader entwickelt. Zur Figurenkonstellation gehören in der Regel ein junger Genosse sowie der weise Altkommunist.

Die Chronik als formales Prinzip muss als problematisch angesehen werden: „Die Chronik als formales Prinzip ist sicherlich immer gefährlich, hat sie doch letztlich nur ein einziges verbindendes Element, das sie auch gleichzeitig immer als etwas ‚Halbwahres‘ erscheinen läßt: Die Perspektive der Gegenwart, mit der alles betrachtet und beurteilt wird, die Gegenwart ebenso wie die Vergangenheit.“⁴ In der Chronik wird die Geschichte also einzig aus der Perspektive der Gegenwart und von einer bestimmten theoretischen Position aus betrachtet. Die Geschichte wird dabei als ein folgerichtiger und eindeutiger Prozess konstruiert. D.h. im Rückblick gibt es nur einen möglichen Weg, wie sich Geschichte ereignen kann. Und dies bedeutet, dass Geschichte vorherbestimmt ist, frei von Zufällen und Möglichkeiten, nicht kontingent oder offen, sondern determiniert.

4 ebd. S. 151

Vom Ende der 50er Jahre an verbinden sich die beiden Genres Aufbaufilm und Chronologie. Diese Filme zeigen nicht nur den Aufbau des neuen Staates, sondern in chronologischer Abfolge auch die historischen Schwierigkeiten und Entwicklungsphasen, die den Aufbau begleiteten.

II. Interpretation: Der Bildungsweg eines Kaders

II.1 Heimkehr aus dem Krieg

Der Film beginnt mit der Rückkehr Machners aus dem Krieg. Es ist eine Heimkehr in die Fremde, denn Machner hat sein Zuhause verloren. Ihm wird ein Zimmer zugewiesen bei Hilde Tamm, einer jungen Witwe. Hilde hat eine kleine Tochter und eine große Sehnsucht nach Glück. Eine Wohnung, genug zu essen, die Arbeit als Neulehrerin und einen Mann zum Lieben, dies sind die Komponenten, aus denen dieses Glück bestehen soll. Die Bilder zeigen dies deutlich: die bescheidene Wohnstatt, der Teller Suppe, die Schulhefte, die Hilde korrigiert, die körperliche Annäherung zwischen Hilde und Machner. Mit ihm scheint ihr das Schicksal einen Mann ins Haus gebracht zu haben, mit dem sie ihre bescheidenen Träume verwirklichen kann. Denn auch er sehnt sich nach Geborgenheit. Eine gemeinsame, bescheiden-glückliche Zukunft ist beiden jedoch nicht vergönnt. Denn Machner will mehr. Kaum hat er die Suppe aufgegessen, die Hilde ihm zur Begrüßung gereicht hatte, bittet er um ein Blatt Papier und schreibt einen Antrag auf Aufnahme in die Kommunistische Partei. „Der Mensch muß irgendwo hingehören“, erklärt er Hilde.

Der Zuschauer erlebt hier die „Geburt“ eines Kaders: Machner verschreibt sein Leben der Partei wie weiland Faust seine Seele dem Mephisto. ‚Heimat‘ ist für Machner nun nichts Äußerliches mehr, nicht die Landschaft, die ihm verloren ging, und auch nicht das kleine Glück mit Hilde. ‚Heimat‘, das soll die Partei sein. Wie Machner zu seiner Entscheidung gekommen ist, kann der Film nicht zeigen. Aber dies ist auch gar nicht nötig, denn hier rekurriert er auf den Gründungsmythos der DDR: den Antifaschismus – der Kriegsheimkehrer Machner soll die Lehren aus der Vergangenheit gezogen haben: nie wieder Faschismus, nie wieder Krieg, das heißt für ihn (und so sehen wir das auch in den anderen Antifa-Filmen der DEFA): Eintritt in die Partei und Aufbau einer neuen, besseren, sozialistischen Gesellschaft. Das kleine Glück des Privaten ist dafür nicht genug, es fehlt ihm der „höhere“ Sinn. Das Eintreten für den Aufbau des Sozialismus mit der ganzen Person verbürgt die

Sinnhaftigkeit des Lebens. Dies erfordert, dass die Besten, die in der Partei ihre Heimat sehen, ihr Bestes geben. Mit seinem Aufnahmeantrag entschließt sich Machner, genau dies zu tun. Bemerkenswert ist an dieser Stelle die fingierte Nullpunktsituation: Der Held erscheint gereinigt von den Spuren der nazistischen Vergangenheit. Sein Geist und seine Seele sind eine Tabula Rasa, daher erscheint die Entscheidung für die Partei des Kommunismus problemlos möglich zu sein. Eine Auseinandersetzung mit den Verstrickungen der eigenen Vergangenheit ist dafür nicht erforderlich. Für die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart reicht allein der Bezug auf den vagen Begriff der Heimat.

II.2 Neulehrerkurs

Machner will Tuche weben in der nahe gelegenen Textilfabrik; doch die wird demontiert. So überredet ihn Hilde, Neulehrer zu werden wie sie. Der Schulrat Schmeller, der den Parteiaspiranten Machner für die eminent politische Aufgabe der Umerziehung der Jugend gewinnen will, muss ihn daher nicht allzu lange bitten, als er selber mit diesem Vorschlag an den neuen Parteigenossen herantritt. Doch die richtige Einstellung beweist sich durch die Tat: Machner soll *sofort* zum Neulehrerkurs aufbrechen. Er protestiert: „So kann man doch nicht mit Menschen umgehen!“ Die Partei kann, denn sie hat die besseren Argumente: Der Aufbau des Sozialismus erfordert den ‚ganzen‘ Menschen, „Mitläufer haben wir genug“, sagt Schmeller. Und der Genosse, der zu sein sich Machner entschieden hat, zeichnet sich nicht durch Lippenbekenntnisse aus, sondern durch die Übereinstimmung von Wort und Tat. Also fügt sich Machner.

Die Partei – hier in Gestalt des Schulrates Schmeller – ‚*erkennt*‘ den Kader. Die Attribute des Kaders sind in der Figur Machners angelegt, ohne dass der Zuschauer sie zunächst sehen kann. Ebenso nicht sichtbar ist, wie einer zum Kader wird. Sind es besondere Persönlichkeitsmerkmale, psychische Dispositionen, der politische Entwicklungsweg, die den Kader vom „gewöhnlichen“ Menschen unterscheiden? Der Zuschauer weiß es nicht; der Film legt es fest, ohne es zu begründen. Aber die Partei weiß, wer ein Kader sein kann. Sie kann ihn vom „Mitläufer“ unterscheiden. Sie stellt die Weichen, damit er seine Fähigkeiten entwickeln kann, sie allein kennt den Weg. Machner also ist ein potentieller Kader. Ihm selbst ist dies noch nicht recht bewusst. Die Partei – Schmeller – ist es, die seine Entwicklung anstößt. „So kann man doch nicht mit Menschen umgehen!“, sagt Machner. Die Tragweite und die

Konsequenzen, die seine Entscheidung, in die Partei einzutreten, für sein privates Leben haben wird, sind ihm noch nicht klar. Indem er jedoch folgt, als die Partei ihn ruft, nimmt er seine – selbstgewählte und gleichzeitig vorherbestimmte – Funktion an. Sein Leben, das wird hier erstmals spürbar, ist nicht mehr nur privat. Von nun an ist Machner Kader, Parteiarbeiter im Berufsfeld des Lehrers.

Im Neulehrerkurs teilt ihm eine Dozentin mit, dass er die Leitung einer Dorfschule übernehmen werde. Machner, der „noch gar nicht richtig mit dem Lernen angefangen“ hat, schreit: „Das ist doch Wahnsinn!“ „Das ist Beschluss“, antwortet sie knapp. In der Partei gibt es keinen Wahnsinn, sondern nur die Parteidisziplin. Erregt wiederholt Machner seinen Protestruf „So kann man doch nicht mit Menschen umgehen!“. Doch die Partei hat dafür kein Ohr, die Dozentin hat den Raum bereits verlassen.

II.3 Leitung einer Dorfschule

In der Dorfschule begegnet Machner einem alten Reformpädagogen, der ihm sein pädagogisches Konzept erläutert. Von der „Knabenhandfertigungsbeziehung“ ist da die Rede und davon, dass jedes Kind eine Blume sei. Machner sind solche idealistisch-verträumten Gedanken fremd. Aber dass die Kinder nichts zu lehren sei, was über ihren Erfahrungsbereich hinausgeht, diesen Grundsatz versteht Machner, und er wendet ihn in seiner ersten Probestunde an. Auf seine Weise.

Man kann den Kindern keine „heile Welt“ präsentieren, wenn ihre Erfahrungen vom Krieg gezeichnet sind, denkt Machner. Das Leben ist Kampf – ums tägliche Brot, um die warme Stube, das wissen die Kinder. Dass dieser Kampf Klassenkampf ist, bringt Machner ihnen bei. Machner führt damit das Politische in sein noch ungeordnetes pädagogisches Weltbild ein. Ein pädagogisches Konzept hat er noch nicht, dafür sind seine Kenntnisse noch nicht ausreichend. Aber dass das Politische Primat hat über das Pädagogische, gleichsam das „große Ganze“ ist, aus dem sich die alltägliche pädagogische Arbeit ableiten lässt, dessen ist er gewiss.

Hilde vermag Machner auf seinem Weg in die sozialistische Gesellschaft (noch) nicht zu folgen. Sie versteht nicht den „höheren“ Auftrag, in dem Machner nun handelt und den er zu seinem eigenen macht. Sie leidet unter den Opfern, die Machner für die Sache der Partei bringt und die bis in ihr eigenes Leben hinein reichen. Einordnen und verstehen kann sie sie nicht.

Die alten Kategorien, in denen sie denkt, lassen für sie nur einen Schluss zu: sie gibt der Partei die Schuld dafür, dass Machner ihr fremd wird und ist enttäuscht. Für Machner hingegen besteht zwischen seiner Liebe zu Hilde und ihrer Unterordnung unter seinen politischen Auftrag kein Widerspruch; er kann dies Hilde jedoch nicht vermitteln. Er spürt in sich eine starke Unruhe und ahnt, dass die Sache, der er sich vollständig verschrieben hat, ein großes, einzigartiges Ziel ist, das starke Menschen erfordert. Er fühlt sich für diese Aufgabe noch nicht genügend gerüstet, aber er will lernen. Für das Private, seine Liebe zu Hilde, ist daher in seiner Seelenökonomie kein Platz mehr und so zerbricht die Beziehung. Das Primat des Politischen hat sein erstes Opfer gefordert. Weitere werden folgen.

Die Chiffre für die Kosten der Hingabe an die Sache ist die Formel „So kann man doch mit Menschen nicht umgehen!“. Machner brüllt sie, als ihm ein Bote vom Schulamt mitteilt, dass er die Leitung einer Oberschule übernehmen solle. Machner ist zum Lehrer geworden an seiner Dorfschule. Fachlich und methodisch hat er viel hinzugelernt und die Lehrerprüfung hat er bestanden. Nun will er auf dem Schulhof eine Linde pflanzen. Eine Linde als Zeichen der Beständigkeit, als Dokument seiner erfolgreichen Arbeit.

Doch die private Selbstverwirklichung ihrer Mitglieder ist der Partei nicht genug. Das höhere, übergeordnete Ziel, die Glück für Alle verheißende klassenlose Gesellschaft, ist noch längst nicht erreicht. Und noch treibt der Klassenfeind sein Unwesen. Im Film ist es die Oberschule, in der dieser Unterschluß gefunden hat und von der aus er die ‚neue Zeit‘ bekämpft.

II.4 Übernahme einer Oberschule

Schon die Eingangssequenz verdeutlicht den herrschenden Dualismus von „Alt“ und „Neu“. Während Machner den Schulhof betritt, wird er von seinen künftigen Kollegen, die hier das Alte repräsentieren, vom Fenster aus beobachtet und als „Kommissar mit dem Koffer“ und „kleiner Robespierre“ bezeichnet. Machner ist der Neue, der in ihren Mikro-Kosmos bürgerlicher Bildung eindringt. Verstärkt wird dieser Dualismus durch das Oben-Unten-Verhältnis der Bildschnitte: das Kollegium am Fenster schaut auf Machner herab, der unten über den Schulhof geht. Fortgesetzt wird dies, als Machner sich dem Kollegium vorstellt. Er, der neue Direktor der Schule, dem traditionell-bürgerlichen Verständnis der Kollegen nach kraft seiner Stellung der Erste in der Hierarchie, betritt das Lehrerzimmer in devoter Haltung. Sein

Äußeres bietet ihnen Anlass für versteckten Spott und Hohn, der schlechtsitzende Anzug Machners erscheint ihnen seiner Position nicht angemessen. Und in seiner programmatischen Antrittsrede, in der er „eine größere Lebensnähe der Schule“ und „die kollektive Arbeitsform“ ankündigt, benutzt er ein Fremdwort, das er aber nicht richtig anwenden kann: „Kriteritum“ sagt er statt „Kriterium“ und offenbart damit, dass dort, wo er herkommt, eine andere Sprache gesprochen wird. Mit diesem Fremdwort legt er seine eigene Schwäche bloß – seine unzureichende Bildung. Im Kollegium wird die Gelegenheit genutzt, die eigene Überlegenheit zu demonstrieren.

In dieser Szene wird ein Konflikt vorgeführt, der im weiteren Verlauf des Geschehens immer wieder aufgegriffen und illustriert wird: der Widerstreit von bürgerlicher und sozialistischer Bildungskonzeption. Die klassische bürgerliche Bildung, für die das Kollegium steht, wird charakterisiert als dünnkelhafte, sich selbst genügende und selbst kultivierende Anhäufung von Wissen. Die sozialistische Bildung hingegen ist utilitär und „lebensnah“. Sie steht nicht für sich selbst, sondern dient dem übergeordneten Ziel des Aufbaus der neuen, der sozialistischen Gesellschaft. In der folgenden Szene, als der Geschichtslehrer Klein den Direktor Machner durch die weitläufige Anlage der Schule führt, wird dieses unterschiedliche Verständnis noch einmal deutlich demonstriert: Klein referiert die Geschichte der Schule: das Gründungsjahr sei genau bekannt, strittig jedoch der Monat der Gründung. Angesichts der Aufgabe, die Machner an diese Schule geführt hat, ist dies – so die Intention dieser Sequenz – ein völlig überflüssiges und unnützes Wissen. In der Bibliothek, die über bemerkenswerte bibliophile Bestände verfügt, führt Klein die Überlegenheit der bürgerlichen Bildung noch einmal in aller Schärfe vor: Ungeachtet aller politischen Zeitläufe konnte an dieser Schule über Jahrhunderte die Elite des Landes herangezogen werden, denn „man sicherte sich hier beizeiten gegen die Eingriffe des Staates“.

Doch Machner kämpft. Er verlangt „den Robespierre“, den er, im Gegensatz zu Klein, nicht im Original lesen kann. Klein sieht den Kommunisten Machner in direkter geistiger Verwandtschaft zum Revolutionär Robespierre, der für die Durchsetzung der Revolution mit den Mitteln des Terrors steht; für ihn hat mit dem Amtsantritt Machners der „Untergang des Abendlandes“ an ‚seiner‘ Schule begonnen. Dass der Regisseur an dieser Stelle die Figur Klein Bezug nehmen lässt auf Oswald Spengler, einen der – nach der Philosophiegeschichtsschreibung der DDR – „militantesten Vertreter kulturpessimistischer geschichtsphilosophischer Auffassungen des deutschen Imperia-

lismus“⁵, zeigt und verstärkt die reaktionäre Rolle, die dem bürgerlichen Lehrer Klein in der Auseinandersetzung zwischen bürgerlicher und sozialistischer Bildungskonzeption zugeschrieben wird.

Vor allem aber eins ist wichtig: Machner steht nicht allein. Die Partei ist schon da, und zwar in Gestalt des Heizers. Die beiden Genossen finden schnell zusammen. Der Dualismus von „Alt“ und „Neu“, „Oben“ und „Unten“ ist hier aufgehoben; der Direktor – nach bürgerlichem Verständnis die höchstgestellte Person an der Schule – und der Heizer – mit der niedrigsten Funktion – agieren auf *einer* Ebene und sprechen sich mit „Du“ an. Es herrscht Egalität; sie sind gleich als Genossen und sie haben dasselbe Ziel. Die Distinktion von „oben“ und „unten“, von Direktor und Heizer ist hier nicht nur überflüssig, sondern fehl am Platz. Ein Kommunist zeichnet sich nicht durch ein Amt oder ‚Rangabzeichen‘ aus, sondern durch sein revolutionäres Bewusstsein und die Tat im Dienste der Sache. Nach der Konfrontation mit Machner setzt sich der Reaktionär Klein am nächsten Tag in den Westen ab. Machner erringt damit seinen ersten Sieg: die reaktionäre Front im alten Kollegium bröckelt, nachdem ihr „Anführer“ Klein geflüchtet ist; der junge Biologielehrer bekundet, verhalten, seine Solidarität mit Machner.

Dass Machner den Unterricht in Kleins Klasse übernimmt, ist mehr als nur Pragmatismus zur Verhinderung von Unterrichtsausfall: er bekämpft den ‚reaktionären Ungeist‘, den Klein bei den Schülern gesät hat. Der Heizer warnt Machner und rät ihm, seine Macht einzusetzen. Nur wenn die Schüler Angst vor ihm hätten, so argumentiert er, würden sie sich beugen. Doch Machner übernimmt die Methode des alten Genossen nicht; er will die Schüler nicht beugen, sondern *überzeugen*. Er tut dies, indem er mit Robespierre argumentiert: Die Revolution sei nur mit Gewalt durchzuführen; der Feind gäbe die Macht nicht freiwillig her, man müsse ihn vernichten, um zu verhindern, dass an seiner Hinterlist und Tücke die Revolution scheitere. (Eben diese revolutionäre Gewalt empfahl der Heizer.) Doch Machner geht weiter: nicht nur morden könnten die „Herren Revolutionäre“, nein, auch Unterricht erteilen. Sie könnten der Jugend zeigen, wie die neue, bessere Gesellschaft aufzubauen sei. Dafür steht Machner, indem er genau dies tut, als Beweis. Und er zeigt sich damit als der bessere Geschichtslehrer als sein Gegenspieler Klein: Machner hat die Geschichte begriffen, obwohl er sie *nicht* studiert hat. Er ist Akteur der Geschichte, Klein hingegen hat sie immer

5 Philosophenlexikon, Berlin 1983, S. 857

nur „interpretiert“ – und „es kömmt darauf an, sie zu verändern“.⁶ Wo der Revolutionär Machner Geschichte macht, läuft der Kleinbürger Klein ‚feige‘ davon. Die Schüler sind von Machner und seiner Rede beeindruckt. Allerdings behauptet das der Film mehr als er es zeigt. Die Schüler hören zwar aufmerksam zu; dass dies aber Machners Überzeugungskraft geschuldet sei, wird aus den Bildern nicht deutlich, sondern nur von der Figur Machner selbst artikuliert.

Dieser erste Erfolg Machners kann nicht verhindern, dass er in eine Krise gerät. Zwar ist sein revolutionäres Bewusstsein die Voraussetzung für seine Tätigkeit an der Oberschule, um jedoch wirklich ein Lehrer zu sein, fehlt ihm das Wissen dessen, was als ‚Rüstzeug‘ für die neue Zeit an die Schüler zu vermitteln ist. Machner bemüht sich, dieses Wissen zu erwerben; in den Nächten sitzt er vor seinen Büchern und lernt, was er am nächsten Tag den Schülern beibringen wird. Er verausgabt sich, bis ihm das Herz schmerzt, dennoch ist das nicht immer genug: die Englischlehrerin führt ihm vor den Schülern seine fachliche Inkompetenz vor. Und Machner spürt es selbst: es genügt nicht, nur ein Revolutionär zu sein; man braucht auch Fachwissen. Dieses Fachwissen fehlt ihm noch, und an dem Widerspruch, das Gute zu wollen, aber nicht zu können, zu ‚klein‘ zu sein für seine große Aufgabe, droht er zu scheitern: er resigniert und will aufgeben. Als ihn aber ein Schüler aufsucht und ihm gesteht, dass er Lehrer werden wolle, rät er dem Kind, sich Wissen anzueignen, seine Zeit an der Schule zu nutzen, um zu lernen, was zu lernen ihm möglich ist, denn „was du jetzt nicht zwingst, wird dir einmal zum Feind“. Damit ist implizit der erste Schritt zur Bewältigung der Krise erfolgt: Das Kind erinnert Machner daran, dass er eine Aufgabe hat. „Lernen, lernen und nochmals lernen“ (Lenin) ist nicht nur der Auftrag an die Jugend, sondern auch an ihn, und ihm, Machner, kommt es zu, die neue, schon im Sozialismus aufwachsende Generation dabei anzuleiten, sie zu formen und zu erziehen.

In der Ansprache Machners an das Kind ist die Lösung seiner Krise schon antizipiert, aber sie ist noch nicht ausgeführt. Dazu bedarf es eines zweiten Schrittes: Machner bittet bei seinem Mentor, dem Schulrat Schmeller um seine Versetzung zurück an die Dorfschule. Doch der Kader Schmeller, der die Partei verkörpert, weiß, dass Machner der richtige Mann auf dem richtigen Platz ist. „So sieht die Revolution aus, wenn man sie gewonnen hat“,

6 Marx, Karl: Thesen über Feuerbach, in: MEW, Bd. 3, Berlin 1970, S. 7

sagt er. Von den „Mühen der Ebene“ (Brecht) befreit die Revolutionäre niemand; es genügt nicht, die Macht zu erobern, man muss sie auch ausüben. Ein Revolutionär kann sich nicht ‚drücken‘ vor Schwierigkeiten, „bestimmte Dinge müssen zu einer bestimmten Zeit gemacht werden“, betont Schmeller. D.h., an dem Platz, an den die Partei einen Genossen geschickt hat, muss er seine Aufgabe erfüllen. Dies wird auch an Schmeller selbst demonstriert: er wird nach Berlin ins Ministerium gehen, er, der Volksschullehrer, wird den Staat lenken, obwohl er es nicht gelernt hat.

Die parallele Entwicklung von Machner und Schmeller wird deutlich sichtbar: der alte Genosse geht dem Jüngeren einen Schritt voraus, bis Machner ihn schließlich beerben, sein Werk weiterführen wird.

Die jungen Lehrerabsolventen von der Universität, die Schmeller an die Oberschule schicken wird, verdeutlichen Machners wichtige Aufgabe: die Formung und Erziehung der Jugend. Auch sie brauchen seine Hilfe und gleichzeitig zeigen sie den Ertrag, den die Saat der Revolution schon eingebracht hat. Die Mühen werden belohnt.

Dass die ‚neue Zeit‘ in der Oberschule angekommen ist, wird in einer der nächsten Sequenzen sichtbar: das Lehrerkollegium berät demokratisch über den Stundenplan. Der Regisseur greift hier das Lehrerzimmer-Motiv aus der Anfangssequenz wieder auf und stellt so „Alt“ und „Neu“ gegenüber: Während das Kollegium anlässlich Machners Begrüßung förmlich und steif am Sitzungstisch saß und dem Direktor Machner als Höchstem in der Hierarchie der Platz an der Stirnseite des Tisches gebührte, findet die kollektive Beratung in ungezwungener Form statt. Die Lehrer bilden einen Kreis um die Stundentafel, sie stehen oder sitzen; Machner hat zwischen ihnen seinen Platz, aber keinen exponierten. Er ist Gleicher unter Gleichen; die Egalität, die zunächst nur zwischen den beiden Genossen Direktor und Heizer herrschte, wird nun im gesamten Kollegium praktiziert. Die Hierarchie gibt es nicht mehr. Im Mittelpunkt steht die gemeinsame Arbeit, wie Machner dies in seiner Antrittsrede angekündigt hatte. Das „Alte“ ist überwunden an der Oberschule, die ‚neue Zeit‘ hat Einzug gehalten nicht nur mit einer neuen Arbeitsform, sondern auch mit neuem Geist. Dies wird in der nächsten Sequenz belegt.

Machner begrüßt eine neue Kollegin und zeigt ihr die Schule. Auch dies ist ein Motiv, das der Regisseur wieder aufnimmt: einst wurde Machner vom Geschichtslehrer Klein durch die Schule geführt. Äußerlich ähneln sich die beiden Sequenzen – der Gang vorbei an der Ahnengalerie, der Verweis auf

die Traditionen der Schule. Dennoch sind sie nicht gleich. Machner stellt auch den Hausmeister vor, der der jungen Kollegin die Hand gibt. Die Tradition wird so in einen anderen Kontext gestellt. Das kulturelle Erbe, für das die 400jährige Geschichte der Schule steht, wird bewahrt, aber anders angeeignet, denn die Zeit ist nicht stehen geblieben. Neue Inhalte bestimmen Leben und Bildung in der Schule und alle haben daran teil.

Das Schulfest markiert den Höhepunkt der Filmerzählung. Es dokumentiert die Konsolidierung der ‚neuen Zeit‘. Machner erhält von Schmeller einen Orden für seine erfolgreiche Arbeit; er ist nun etabliert und von allen anerkannt. Machner kann zufrieden sein. Seine schwierige Aufgabe hat er nicht nur erfüllt, er hat sogar ein herausragendes Ergebnis erzielt. Er hat sein Ziel erreicht – aber Schmeller weist ihm im Weggehen schon seine neue Aufgabe zu: Machner soll Vorschläge unterbreiten für die neuen Lehrpläne.

Machner sieht zum ersten Mal zufrieden aus, „man könnte fast sagen, glücklich“, wie die neue Kollegin, mit der er tanzt, feststellt. Und Machner ist zufrieden, für einen Moment. Er hat etwas erreicht. Aus dem Selbstzweifelnden und Zaudernden ist ein erfolgreicher, anerkannter und selbstbewusster Direktor geworden. Machner tanzt – Erfolg und Zufriedenheit werden körperlich sichtbar.

Doch der Tanz mit der jungen Kollegin währt nur kurz, dann wird Machner gerufen. Der Kybernetiker, ein ehemaliger Kommilitone Machners aus dem Neulehrerkurs, stellt seinen Erfolg in Frage. Nach den Siegen käme der Nachhilfeunterricht, teilt er Machner mit. Die Siege von heute seien die Niederlagen von morgen, meint er damit; der Revolutionär kann sich auf seinem Erfolg nicht ausruhen. Die Entwicklung der Gesellschaft schreite voran, aber die Menschen hielten mit ihr nicht Schritt, ihr Schulwissen reiche dafür nicht aus. Das Land müsse durchgerechnet werden, fordert er, vonnöten seien dazu „weniger Feierstunden, mehr Rechenstunden“. Er kritisiert Schönfärberei und Selbstlob, die Akkumulation von Wissen, die dem Fortschritt nicht diene, und die Scheinbeschäftigungen der Schüler, die ihm ebenfalls nicht nützten – Pionierwettbewerbe um das Harken von Gartenwegen etwa. Fragen zu stellen, Probleme zu formulieren, Zusammenhänge zu erkennen – dies die Schüler zu lehren sei die Aufgabe, die die ‚neue Zeit‘ stellt.

In der Figur des Kybernetikers wird das Geschichtsprinzip vom stetigen und unaufhaltsamen Fortschritt in seiner technologischen Variante repräsentiert. Er steht für die naturanaloge Gesetzmäßigkeit des „Gangs der Geschichte“, die der Marxismus-Leninismus für sich in Anspruch nimmt, er verkörpert die

„revolutionäre Ungeduld“ und den „stürmischen Fortschritt“. Gleichzeitig wird mit ihm, als Referenz an die Realität, die neueste gesellschaftliche Entwicklung der 60er Jahre in die Filmhandlung eingeführt: die Wissenschaftlich-Technische Revolution (WTR) und mit ihr die Kybernetik und das Neue Ökonomische System der Planung und Leitung (NÖSPL).

Diesem technologischen Programm stellt Machner die Erziehung des Menschen, die Entwicklung der Persönlichkeit entgegen. „Die Zeit fliegt, aber der Mensch wächst. Mühsam“, sagt er. Der Mensch ist keine Maschine, er ist mit technokratischen Maßstäben nicht zu messen. Machner geht es um das „Gepäck, das die Menschen mitnehmen in die neue Zeit“. Was macht den Menschen zum Menschen? Welche Bildungsinhalte sind notwendig, um die Schüler zu sozialistischen Menschen zu erziehen? Machner besinnt sich dabei auf den Reformpädagogen, den er zu Beginn seiner Laufbahn kennengelernt hatte. Das Kind sei ‚Subjekt‘ der Erziehung, hatte ihm dieser als Erkenntnis mitgegeben.

Die unterschiedlichen Positionen des Kybernetikers und Machners sind keine gegensätzlichen, sondern komplementäre. In der Kontroverse zwischen den beiden werden zwei Seiten einer neuen Bildungskonzeption vorgestellt: die Wissenschaftlichkeit der Ausbildung und das sozialistisch-humanistische Bildungsideal. Diese beiden Komponenten sollen sicherstellen, dass die sozialistische Schule nicht nur effizient, sondern auch erfolgreich ist.

Die Kosten des Erfolgs, die berufliche Karriere Machners und sein Scheitern im persönlichen Leben werden in der folgenden Sequenz entgegengesetzt. Mit der Bierflasche in der Hand hockt er nach der Feier allein auf dem Boden eines dunklen Abstellraums und bilanziert die persönliche Rechnung des gesellschaftlichen Fortschritts. Im Gespräch mit Bettina, der neuen Lehrerin, die ihn dort findet, kommt er zu einem niederschmetternden Ergebnis: „Die Zeit vergeht und wir vergessen zu leben.“⁷ Damit stellt er, der Genosse, in Frage, was die Partei sicher zu wissen glaubt: Leben ist Arbeit und im Aufbau des Sozialismus erfüllt sich der Sinn des Lebens, der Sozialismus ist gleichbedeutend mit dem Glück der Menschen. Machner, der Hochgelobte, kann das Gerede bei der Feier „nicht mehr hören“. Angesichts seines kran-

7 Vgl. zur Bedeutung der Differenz von „Lebenszeit“ und „Weltzeit“ die Arbeit von Klaus Finke, Utopie und Heimat. Peter Kahanes Film „Die Architekten“, in: Klaus FINKE (Hrsg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin, 2001, S. 53 ff

ken Herzens – dem Symbol für das bedrohte Existenzielle – verlieren diese Lobreden an Bedeutung.

Indem der Regisseur auf dem Höhepunkt Machners beruflicher Entwicklung dessen existenzielle Krise vorführt, übt er Kritik an dem von der Partei beanspruchten Status als „geistige Ordnungsmacht“, die sich im Vollbesitz der „objektiven Wahrheit“⁸ wähnt.

Machner resümiert die Faktoren, die zu dieser Krise führten. Es sind politische: die Anforderungen der neuen Zeit, die keine Zeit lassen für Persönliches; Anforderungen, die die Kraft des *ganzen* Menschen fordern; die an diesen Anforderungen zu messenden eigenen (unzulänglichen) Fähigkeiten; die Mächtigkeit äußerer Widerstände – und auch private Faktoren: die negativen persönlichen Erfahrungen und die Angst vor einer Wiederholung derselben.

Dennoch bleibt diese Kritik verhalten; der Film bietet eine immanente positive Lösung der Krise an: die Liebe zu Bettina. Die junge Frau steht hier als Sinnbild der Liebe und des Lebens, sie steht für das Existenzielle, das Kreatürliche. Machner ergreift Bettinas Hand und damit die Chance auf ein Gelingen des persönlichen Lebens.

In der Darstellung des Geschlechterverhältnisses bleibt der Film konsequent: wie schon in der Beziehung zwischen Machner und Hilde, so wird auch hier der Mann als der der Frau geistig Überlegene gezeigt. Während der Frau in erster Linie der obzwar nicht überflüssige, aber zweitrangige Zuständigkeitsbereich des privaten Glücks zugeschrieben wird, kümmert der Mann sich um die Probleme der Welt. Die Frau dient ihm dabei als Katalysator für die eigenen Entscheidungen.

Machner wird weiterkämpfen. Bettina ist es, die ihm den Anstoß für diesen Entschluss gibt. Machner entscheidet sich *durch* sie, aber nicht für sie, nicht für das private Glück.

Mit seiner Frage: „Wovon werden unsere Herzen krank?“ verallgemeinert Machner die Ursachen seines persönlichen Scheiterns. Er hat diese Ursachen *erkannt*, in seinem Resümee stellt er sie dar. Er spricht dabei nicht über sich selbst als Person, über seine individuellen Probleme und Schwierigkeiten. Er spricht über die Problematik des Typus Kader, über den Widerspruch zwischen dem Privaten und dem Politischen. Die Priorität ist eindeutig: das Poli-

8 Becher, Johannes R., Bemerkungen zu unseren Kulturaufgaben, in: Erler, Peter et. al. (Hrsg.): ‚Nach Hitler kommen wir‘, Berlin 1994, S. 235

tische ist das Eigentliche, das Sinnhafte des Lebens verbürgende. Das Private hat sich dem unterzuordnen oder es wird geopfert.

Hierin zeigt sich auch der gewandelte Status Machners: der Monolog Schmellers, der die Lösung der beruflichen Krise Machners vollendet hatte, wird hier wieder aufgenommen. Nun aber ist es Machner, der die programmatische Rede hält; er ist nicht mehr Schüler, sondern er ist in den Stand des Meisters getreten und belehrt Bettina wie einst Schmeller ihn.

Aber noch immer ist ihm der alte Genosse einen Schritt voraus. Schmeller lässt Machner zu einem Gespräch über die Vorschläge für die neuen Lehrpläne zum Flughafen kommen. Der Schulrat tritt seine neue Funktion im Ministerium an; er ist in Eile, er hat Wichtiges zu tun. Die Entwürfe für die neuen Lehrpläne sind für ihn schon Vergangenheit; programmatisch verkündet er die neuen Aufgaben, die die aktuelle Etappe der Revolution stellt: Machner soll den Schulkomplex einer neuen Wohnstadt leiten.

Machner, der Untergebene, hastet – der Film setzt dies visuell deutlich um – hinterher. Seine Einwände, seine Bitte um Ruhe zum Arbeiten lässt Schmeller nicht gelten. In dieser Sequenz wird der Monolog Schmellers erneut aufgenommen. Machner erscheint zögernd und zaudernd, doch das bürgerliche Relikt der Sesshaftigkeit, das in seinem Einspruch zum Ausdruck kommt, ist dem Revolutionär nicht angemessen. Schmeller – die Partei – stellt dies in aller Deutlichkeit klar. Die Revolution ist noch nicht vollendet; Machner macht seine Sache gut („ausgezeichnet“, sagt Schmeller), doch ist dies noch immer nicht genug.

In dieser Sequenz verdichtet sich die Kaderpolitik der Partei; in der Figur Schmellers wird das Idealporträt des Kaders beschrieben: er ist Visionär, fest im Handeln und ohne Zweifel. Persönliche Probleme – Schmeller erzählt beiläufig, dass er krank und seine Frau gestorben sei – tasten ihn nicht an. Im Mittelpunkt des Lebens steht seine Arbeit, das Private und Existenzielle hat nur eine nachgeordnete Bedeutung: „Der Gedanke an den Tod war mir lästig, er lenkt von der Arbeit ab“, so drückt Schmeller dies aus. Das Prinzip des Kaderlebens wird hier verdeutlicht: die Unterordnung des persönlichen Lebens unter den historischen Auftrag: die „Sache des Sozialismus“. Das Leben des Kaders ist der Klassenkampf; sein Leben gehört der Partei.

Machner, von Schmeller als Kader erwählt und nach seinem Bilde herangezogen, soll und wird dem alten Genossen nachfolgen und nach dessen Tod den Posten im Ministerium übernehmen.

II.5 Übernahme eines Neubauschulkomplexes

In der nächsten Sequenz wird wiederum die Ambivalenz des Kaderprinzips beleuchtet. Machner und Bettina beziehen ihre gemeinsame neue Wohnung. Ein kurzer Blick aus dem Fenster zeigt, dass die lichte Zukunft des Sozialismus schon Wirklichkeit geworden ist: hell und strahlend präsentiert sich die neue Wohnstadt.

Noch während des Einzugs erhält Machner die Nachricht von Schmellers Tod. In dem sich anschließenden Dialog zwischen Machner und Bettina erweist sich, dass die Vorstellung vom mit der jungen Liebe beginnenden „Leben voll Glück und Zufriedenheit“ (Machner) eine Illusion ist. Ähnlich wie einst Hilde zu Beginn des Films formuliert Bettina ihren Anspruch auf Glück: „Hier sollten wir unsere Hütten bauen und nie wieder fortziehen.“ Doch das darin zum Ausdruck kommende „bürgerliche“ Motiv der Sesshaftigkeit steht im Widerspruch zum revolutionären Auftrag des Kaders Machner. Bettina protestiert mit den selben Worten wie einst Machner: „So kann man doch nicht mit Menschen umgehen!“. Aber Machner kennt all ihre Argumente und nimmt sie sprachlich vorweg. Er weiß, dass sie nicht gelten; „du willst nicht zur Ruhe kommen“, stellt Bettina fest. Die Figur Machner nimmt hier einen Rollenwechsel vor: Machner, der einst Zweifelnde, ist zum Kader gereift; er verkörpert nun – wie sein Vorbild Schmeller – den Idealtypus des Kaders.

Der Regisseur nimmt hier Bezug auf den Anfang der Filmerzählung. Das Motiv ‚privates Glück versus Parteauftrag‘ wird in dieser Sequenz wieder aufgegriffen. Doch der Kreis schließt sich nur äußerlich – der Widerspruch zwischen Privatem und Politischem, der als wiederkehrendes Moment erscheint, wird aufgehoben. Der Film zeigt *nicht* – wie mit der Beziehung Machners zu Hilde am Anfang seiner Entwicklung – ein neuerliches Zerbrechen der Liebe, sondern er lässt diesen Widerspruch verschwinden. Machner, der „faustische“ Kader, der ewig Strebende, setzt sich durch; welche Konsequenzen dies für die Liebesbeziehung zu Bettina hat, lässt der Film offen.

II.6 Ausblick: Ministerium

Auch in der Schluss-Sequenz gibt es eine Reminiszenz an den Anfang. Wurde in der vorherigen Sequenz die Unterordnung, gleichsam: das Aufgehen des Privaten im Politischen thematisiert, so wird hier der Aspekt der

Unterordnung des Beruflichen unter das Politische gezeigt. Der Ausblick ist gleichzeitig ein Rückblick: Machner, auf dem Weg zu seinem neuen Arbeitsplatz im Ministerium, trifft seinen ehemaligen Kollegen aus der Dorfschule. In seinen Begrüßungsworten: „Ich bin da in eine Kommission geraten“ stellt Machner sich als ‚Getriebener‘ dar, seine Haltung wird jedoch als seiner Position entsprechend visualisiert. Dies entspricht dem innerfilmischen Geschehen: Machners Entwicklung wurde von anderen angestoßen, sein Selbstbewusstsein steigt jedoch parallel zu seiner jeweiligen Position.

Machners Aufstieg ist dabei keineswegs typisch für den Entwicklungsweg eines Lehrers, das wird an der Kontrastfigur des ehemaligen Kollegen verdeutlicht. Dieser arbeitet noch immer an der Dorfschule; er kämpft mit den Alltagsproblemen aus der Praxis eines Lehrers – Probleme mit der vorgesetzten Behörde, mit der Bürokratie. Für ihn hat die Äußerung von Kritik eine „rückläufige Kaderentwicklung“ zur Folge; „dunkle Punkte halten sich“, so fasst er seinen Entwicklungsweg zusammen.

Für Machner hat es Alltagsprobleme in dieser Form in seiner Arbeit nie gegeben. Die vorgesetzte Behörde – das war sein Mentor Schmeller, dem Machner stets unkritisch gegenüberstand und der ihm jedwede Hilfe und Unterstützung zukommen ließ. Der Kollege hingegen übt Kritik an Schmeller und führt somit dessen andere Seite vor, die die bislang im Film demonstrierte Vollkommenheit des „idealen“ Kaders Schmeller in Frage stellt.

Damit leitet der Regisseur über zum zweiten Aspekt des Zusammentreffens Machners mit dem ehemaligen Kollegen: beide erinnern sich mit einer gewissen Sentimentalität an ihre gemeinsame Zeit an der Dorfschule. In der Frage Machners nach der Linde, die beide einst auf dem Schulhof gepflanzt hatten, wird symbolisch das Bedürfnis nach Sesshaftigkeit, nach Dauer – hier bezogen auf das Berufliche – formuliert. Es ist die Ambivalenz des Kaderlebens, die hier zum Ausdruck kommt; die Frage verweist auf die Kosten, die der Kader Machner für seine Entwicklung zu tragen hat.

Und wieder, wie schon im Konflikt zwischen Politischem und Privatem, wird die Frage eindeutig beantwortet: die Linde muss dem Schulausbau weichen. Für Sesshaftigkeit lässt der Fortschritt keinen Platz, sie steht ihm im Weg.

III. Realitätsreferenz

Es lässt sich eine Entsprechung von filmischer Realität und politisch-sozialer Realität der SBZ / DDR in den Jahren von 1945 bis 1965 rekonstruieren. Der Film repräsentiert in den Stationen, die Machner durchläuft, idealtypisch die vier Etappen der Schulentwicklung.

Sie beginnt mit dem demokratischen Wiederaufbau in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) in der unmittelbaren Nachkriegszeit und der damit verbundenen Neugliederung des Schulwesens, der durch die vordringliche Aufgabe gekennzeichnet war, die Folgen des Nationalsozialismus und des II. Weltkrieges schnell und umfassend zu überwinden. Ab etwa 1948 orientierte sich die Schulpolitik verstärkt am Vorbild der UdSSR und an der marxistisch-leninistischen Ideologie; die „sozialistische Schule“ entstand. Die dritte Phase (beginnend Ende der 50er Jahre) war durch die Einführung der polytechnischen Bildung in die allgemeinbildenden Schulen gekennzeichnet; sie bildete ein zentrales Element des Bildungswesens der DDR. In der vierten Phase wurde mit dem 1965 verabschiedeten „Gesetz über das einheitliche sozialistische Bildungssystem“ die zehnklassige allgemeinbildende polytechnische Oberschule (POS) durchgesetzt und die Einheitlichkeit aller Bildungseinrichtungen vom Kindergarten bis zur Hochschule konsolidiert. Damit sind die bis zum Ende der DDR bestimmenden Eckpfeiler des Bildungswesens skizziert.

III.1 Der antifaschistisch-demokratische Aufbau

Um nach Beendigung des Krieges den Schulbetrieb schnellstmöglich wiederaufnehmen zu können, gab die Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD) am 25. August 1945 den Befehl Nr. 40 „Über die Vorbereitung der Schulen zum Schulbetrieb“ heraus. In diesem ordnete sie die Wiederaufnahme des Unterrichts zum 1. Oktober 1945 an und legte Rahmenbedingungen fest. Dazu gehörten u. a. die Säuberung der Unterrichtsinhalte von nationalsozialistischer Propaganda, die Entfernung nationalsozialistischer Lehrer aus dem Schuldienst und ihre Ersetzung durch ausgewiesene Antifaschisten sowie die Umwandlung aller Privat- in staatliche Schulen.⁹

9 Baske, Siegfried / Engelbert, Martha (Hrsg.), Zwei Jahrzehnte Bildungspolitik in der Sowjetzone Deutschlands. Dokumente, 1. Teil 1945-1958, Berlin, 1966, S. 4f.

Die traditionellen Bildungsprivilegien höherer Schichten sollten ein für alle Mal abgeschafft werden. Im „Gesetz zur Demokratisierung der deutschen Schule“ (Mai / Juni 1946) wurde dies verbindlich festgelegt. Die Schule sollte eine „demokratische Einheitsschule“ sein, die „die gesamte Erziehung vom Kindergarten bis zur Hochschule“ umfasst und sich nach den „Aufgaben, die aus den gesellschaftlichen Bedürfnissen erwachsen“, gliedert,¹⁰ d. h. der Kindergarten als vorschulische Erziehungseinrichtung soll die Kinder zur Schulreife führen, die 8-jährige Grundschule ist für alle Schüler obligatorisch, daran schließt sich die spezialisierte Oberstufenausbildung (Berufs- oder Oberschule) sowie für die Abiturienten das Hochschulstudium an. Alle Stufen bauen dabei aufeinander auf.

Eltern, Jugendorganisationen und Parteien wird das Recht auf beratende Teilnahme an der Gestaltung des Schullebens eingeräumt.

Im Juli 1946 wurden einheitliche Lehrpläne herausgegeben. Lehrinhalte und dafür vorgesehene Stundenzahlen wurden für alle Grund- und Oberschulen in der SBZ verbindlich.

Die aus dem Schuldienst entfernten nazistischen Lehrer wurden durch Neulehrer ersetzt. In erster Linie waren dies bewährte Antifaschisten, aber auch andere Personenkreise mit antifaschistischer Grundhaltung, die in Schnellkursen aus- und weitergebildet wurden und ihren Schülern anfangs nur wenige Lektionen voraus waren. Unbelastete Reformpädagogen durften im Schuldienst verbleiben; diejenigen, die während des Nationalsozialismus mit Berufsverbot belegt waren, wurden wieder eingestellt.

Exkurs: Neulehrerbewegung

Mit dem Gründungsmythos der DDR – dem antifaschistisch-demokratischen Aufbau – ist das Bildungswesen auf das Engste verbunden. In seiner Entwicklung zum sozialistischen Bildungssystem manifestieren sich „zentrale Legitimationselemente der DDR“ – „der ‚Neubeginn‘ im Zeichen des Antifaschismus, das Gleichheitsprinzip (‚Brechung des Bildungsprivilegs‘), soziale Mobilität und der Elitenwechsel“¹¹ –, die noch heute ein hohes Identifikationspotential haben. In der Gruppe der Neulehrer finden diese Elemente

10 ebd., S. 25

11 Gruner, Petra, Die Neulehrer: Schlüsselsymbol der DDR-Gesellschaft, in: Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament, Bonn, 1999, S. 25

ihren prägnanten Ausdruck; die Neulehrer sind somit „Schlüsselsymbol der DDR-Gesellschaft“ (Gruner).

Die Wiederaufnahme des Schulbetriebes und die damit verbundene Umerziehung der Jugend galt als eine der vordringlichsten Aufgaben; zum Unterrichtsbeginn am 1. Oktober 1945 fehlten in der SBZ einschließlich Berlin auf Grund der Kriegsfolgen und erster Entnazifizierungsbemühungen jedoch fast 31 000 Lehrer. Eine Sicherstellung des Unterrichts in vollem Umfang konnte daher nicht gewährleistet werden.

Der Lehrermangel konnte zunächst durch bereits ab Mai 1945 eingestellte Schulhelfer, für die der Nachweis ausreichender Schulbildung und ‚antifaschistischer Gesinnung‘ als Qualifikation für die Lehrtätigkeit genügte, abgemildert werden.

Darüber hinaus befahl die SMAD im Dezember 1945 die Einrichtung „kurzfristiger Kurse verschiedener Dauer für die Ausbildung von Lehrern für die Volksschule“. ¹² Diese Kurzausbildung der als „Neulehrer“ bezeichneten Lehrkräfte war die entscheidende Maßnahme zur Sicherstellung des Unterrichtsbetriebes. In den ab Januar 1946 eingerichteten meist 8-monatigen Kursen wurden im Jahr 1946 knapp 25 000 Neulehrer ausgebildet; bis 1950 waren es insgesamt über 60 000. ¹³

Die Ergreifung des Lehrerberufs war nicht nur attraktiv wegen des Anspruchs auf höhere Lebensmittelzuteilungen – in der von Hunger und Mangel geprägten Nachkriegszeit war dies im Überlebenskampf außerordentlich bedeutsam.

Es bot sich so auch für Menschen aus „kleinen Verhältnissen“ – z. T. aus der Arbeiterschaft, vor allem aber aus dem aufstiegswilligen kleinbürgerlichen Angestelltenmilieu – die Chance zum gesellschaftlichen Aufstieg. ¹⁴ Auf diese Weise kam es zu einer sozialen Wanderungsbewegung innerhalb der Gesellschaft, die sich nahtlos in den von der Partei forcierten Elitenwechsel einfügte.

12 Befehl Nr. 162 der SMAD, *Vorbereitung der Lehrer für die Volksschule*, 6.12.1945, in: Günther, Karl-Heinz / Uhlig, Gottfried (Hrsg.), *Dokumente zur Geschichte des Schulwesens in der Deutschen Demokratischen Republik*. Teil 1: 1945-1955 (Monumenta Paedagogica, Band IV), Berlin, 1970, S. 194

13 Vgl. Gruner, a.a.O., S. 26

14 Vgl. ebd., S. 27

Dass dies von der begünstigten Klientel mit Loyalität gegenüber Partei und Staat, die diesen sozialen Aufstieg ermöglichten, bedankt wurde, die wiederum zu einer Umdeutung persönlicher Erfahrungen (z. B. der eigenen Motivation) führte, darf angenommen werden.

Repräsentation von Elementen der ersten Phase der Schulentwicklung im Film

In der ersten Station, unmittelbar nach Machners Ankunft, begegnet uns zunächst in der Figur der Schulhefte korrigierenden Hilde Tamm eine Schulhelferin, die – ohne Ausbildung und auch ohne höhere Ambitionen – in einer Landschule unterrichtet.

Die Neulehrerbewegung wird im Film durch die Anwerbung Machners thematisiert. Zunächst mit der Aussicht auf das Glück der materiellen Versorgung von Hilde zum Lehrerberuf überredet, wird er vom Genossen und Schulrat Schmeller von der politisch-gesellschaftlichen Wichtigkeit dieser Aufgabe überzeugt. Damit wird das Motiv des „richtigen“, d.h. revolutionären Bewusstseins eingeführt; der Film idealisiert hier also die empirisch vorfindlichen, durchaus heterogenen Motive.

Die drängenden materiellen Probleme thematisiert der Film in der dritten Station – Machners Tätigkeit in der Dorfschule; in einigen Details stellt er den Bezug zu Problemen jener Zeit her: Beispiele dafür sind die Erwähnung der Schulspeisung oder der Diebstahl der Dachziegel, um die Schüler mit Schiefertafeln zu versorgen.

Auch die Stellung der Reformpädagogik behandelt der Film in dieser Station. Dass Machner hier gerade einen Reformpädagogen als Direktor ablöst, leitet den Blick schon auf die bildungspolitischen Tendenzen der folgenden Jahre. Dieser Reformpädagoge wird gezeichnet als ein alter Mann und gutwilliger, aber die Zeichen der Zeit nicht erkennender Lehrer. Er hat ausgedient und mit ihm die durch ihn vertretene Pädagogik „vom Kinde aus“, die den Anforderungen der neuen Zeit nicht genügt.

III.2 Die Orientierung an der marxistisch-leninistischen Ideologie und am Vorbild der UdSSR

Ende der 40er Jahre verschärften sich die ideologischen Spannungen in der SBZ / DDR. Die SED, die zunehmend ihr Machtmonopol deutlich machte, startete eine ideologische Offensive, die in besonderem Maße den Bereich

der Bildung und Erziehung betraf. So sollte die Jugendorganisation der SED, die FDJ, weiter unterstützt, die Parteiarbeit an Schulen und Hochschulen verstärkt und eine FDJ-Kinderorganisation entwickelt werden. Diese, die „Jungen Pioniere“, wurde im Dezember 1948 gegründet.

Auf dem 3. Pädagogischen Kongress im Juli 1948 erhob Max Kreuziger die „Lehrerfrage“ zu einem „zentralen Problem für die Durchführung der Schulreform“. Neben einer verbesserten fachlichen Ausbildung ging es hier vor allem um „die ideologische Festigung der Lehrerschaft“.¹⁵ Nur politische Bildung, nur das Studium des dialektischen Materialismus würden die Lehrer in die Lage versetzen, das Neue in der Gesellschaft auch in der Schule durchzusetzen. „Es ist die Aufgabe der neuen Pädagogik, die Lehrertätigkeit mit der Aufgabe der sozialistischen Organisierung der Gesellschaft zu verknüpfen.“¹⁶ Unabdingbar notwendig sei dazu das Studium der Sowjetpädagogik, die vorbildhaft die Verbindung von gesellschaftspolitischen Zielstellungen und deren Umsetzung in der pädagogischen Praxis aufzeige. Das Bildungsziel der „allseitigen und harmonischen Entwicklung der sozialistischen Persönlichkeit“ mit den Aspekten der geistigen, körperlichen, polytechnischen, sittlichen und ästhetischen Bildung und Erziehung wurde übernommen.

Die Orientierung an der sowjetischen Pädagogik führte zu einer Abwertung reformpädagogischer Ansätze – die demokratische Schule hätte sich „über die fortschrittliche bürgerliche Schule hinausentwickelt“,¹⁷ „den verschiedenen pseudowissenschaftlichen Erziehungstheorien in der Lehrerschaft [sei] konkret, unablässig und beharrlich entgegenzutreten“.¹⁸ Eine Verordnung über die Gestaltung des Unterrichts des Ministeriums für Volksbildung vom Juli 1950 setzte den Lehrern diesbezüglich klare Vorgaben.

Die gesellschaftspolitische Instrumentalisierung der Schule ging einher mit ihrer Einbeziehung in die Planwirtschaft. Für die Schule bedeutete dies eine Veränderung der Unterrichtsinhalte und die Notwendigkeit einer Erhöhung des Bildungsniveaus.

1951 gab das Ministerium für Volksbildung neue Lehrpläne heraus. Der naturwissenschaftliche Unterricht wurde ausgeweitet, der Werkunterricht

15 Baske / Engelbert, a.a.O., I. Teil, S. 71

16 Siebert, Hans, Neue Lehrer im Kampf um die Erfüllung des Zweijahrsplans, in: ebd. S. 90

17 ebd., S. 139

18 ebd., S. 164

(als vermeintlicher Hort reformpädagogischer ‚Umtriebe‘) gestrichen. Das Fach Gegenwartskunde wurde neu eingeführt, der weltanschauliche Gehalt der Unterrichtsinhalte im Sinne des Marxismus-Leninismus weiter erhöht. Besondere Aufmerksamkeit galt ebenfalls der Erhöhung der Parteiarbeit an den Schulen und der weiteren ideologischen Qualifizierung der Lehrer.

Der Mangel an Leitungskräften in mittleren Positionen führte dazu, dass 1951 auf Beschluss des III. Parteitags der SED von 1950 die Zehnklassenschule eingeführt wurde, die ab 1956 als zehnklassige polytechnische Mittelschule bezeichnet wurde. Auf dem V. Pädagogischen Kongress im Mai 1956 wurde auf die Bedeutung eines erhöhten Bildungsniveaus für die Modernisierung und Automatisierung der volkswirtschaftlichen Produktion hingewiesen und Mängel in der Arbeit der allgemeinbildenden Schulen festgestellt. Insbesondere kritisiert wurde die stoffliche Überfrachtung der 1951 eingeführten Lehrpläne, die eigenständiges Denken der Schüler kaum mehr zuließ, aber auch die starke Reglementierung der Lehrer. Die polytechnische Bildung sollte erweitert und der Werkunterricht (als Vorbereitung der Schüler darauf) wieder eingeführt werden. Die Zehnklassenschule sollte die Schulform sein, die den ökonomischen Anforderungen der neuen Zeit Rechnung trug.

Repräsentation von Elementen der zweiten Phase der Schulentwicklung im Film

Im Film wird diese Phase der Schulentwicklung in der vierten Station Machners – Übernahme einer Oberschule – aufgegriffen.

Eine erste wichtige Referenz zur politisch-sozialen Realität der DDR findet sich bereits in Machners Antrittsrede vor dem Kollegium der Oberschule. Die dort von ihm proklamierte „kollektive Arbeitsform“ verweist auf den sowjetischen Pädagogen Makarenko, der „in scharfer Auseinandersetzung mit der ‚Pädagogik vom Kinde aus‘“ die Kollektiverziehung zum Erziehungsideal erhob: „Grundlage aller Erziehung [sei] die Einordnung des Menschen in das Kollektiv“.¹⁹

In dieser kurzen Rede Machners macht der Regisseur den Vorbildcharakter der sowjetischen Pädagogik für das Bildungswesen in der DDR deutlich, ohne dass dies explizit erwähnt wird. Sie wird eingeführt durch die Figur

19 Böhm, Winfried, Wörterbuch der Pädagogik, Stuttgart, 1994, S. 458

Machner, die sich diese Position zu eigen gemacht hat und sie anwendet. Im Verlauf dieser Station zeigt sich, dass andere pädagogische Strömungen an „seiner“ Oberschule keinen Platz haben – ebenso wenig wie im Schulalltag in der DDR-Gesellschaft.

Dies gilt etwa für den als Gegenspieler Machners fungierenden Geschichtslehrer Klein, der vor den neuen Herren in den Westen flüchtet. Damit ist seine Position von der Schule vertrieben und das von ihm vertretende bürgerliche Bildungsideal durch das aus der Sowjetpädagogik übernommene sozialistische Ideal der „allseitig und harmonisch entwickelten sozialistischen Persönlichkeit“, das Machner später im Gespräch mit dem Kybernetiker formulieren wird, ersetzt.

Die von der SED betriebene ideologische Offensive wird hier mehrfach repräsentiert. Sie zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Station.

Es ist der *Genosse* Machner, der an die Oberschule geschickt wird. Die Partei ist hier bislang nur schwach – in der Gestalt des einflusslosen Heizers – vertreten. Machner verstärkt quantitativ die Parteiorganisation an der Schule und treibt qualitativ die „ideologische Aufklärungsarbeit“ voran. Zunächst angedeutet in seiner Antrittsrede, in der er „eine größere Lebensnähe der Schule“ fordert, wird dies besonders deutlich, als er den Schülern mit Robespierre die Revolution erklärt.

Auch die „ideologische Festigung der Lehrerschaft“ findet im Film ihren Niederschlag. Das dem Genossen Machner (und der Idee von der neuen Gesellschaft) anfangs so feindlich gesonnene Kollegium wird von ihm sukzessive auf die „richtige“ Seite gezogen, also in einem langen Prozess der Umerziehung für die Sache des Sozialismus gewonnen. Die Erfolgsbestätigung formuliert die Englischlehrerin auf dem Schulfest.

III.3 Die Einführung der 10-klassigen allgemeinbildenden polytechnischen Oberschule (POS) als Pflichtschule

Der V. Parteitag der SED im Juli 1958 stellte die polytechnische Bildung und Erziehung in den Mittelpunkt der weiteren Schulentwicklung. Walter Ulbricht konstatierte einen „tiefen Widerspruch zwischen der Erziehung und dem Unterricht an den Schulen und der gesellschaftlichen Entwicklung“. Die

„Kernfrage bei der Weiterentwicklung des Schulwesens“ müsse deshalb „die Einführung des polytechnischen Unterrichts“²⁰ sein.

Das ZK der SED wies in seinen Thesen „Über die sozialistische Entwicklung des Schulwesens in der DDR“ vom Januar 1959 darauf hin, dass es vor allem darum gehe, die „Kluft zwischen Schule und Leben“ zu überwinden, d. h. „unsere Schule muß die Kinder schon frühzeitig auf die gesellschaftlich nützliche Arbeit und auf die aktive Teilnahme am Aufbau des Sozialismus vorbereiten“.²¹ Dies bedeutete eine enge Verbindung von Unterricht und Produktion. Die 10-klassige allgemeinbildende POS sollte dafür den Rahmen geben.

Im Juli 1958 wurde die Einführung des Polytechnik-Unterrichts schon für das Schuljahr 1958/59 angeordnet. Neue Lehrpläne wurden im Juni 1959 herausgegeben und im Dezember 1959 erschien schließlich das neue Schulgesetz. Es charakterisierte die polytechnische Bildung und Erziehung als wesentlichen Bestandteil des Unterrichts in der sozialistischen Schule und legte den Aufbau der 10-klassigen allgemeinbildenden POS als Pflichtschule bis zum Jahre 1964 fest.

Die polytechnische Bildung und Erziehung wurde systematisch in die bestehenden Fächer eingegliedert. Des weiteren entstanden spezifische polytechnische Fächer: der „Unterrichtstag in der Produktion“, „Einführung in die sozialistische Produktion“ und „Technisches Zeichnen“. Diese Fächer vermittelten Grundfertigkeiten in den Bereichen Metallbearbeitung, Maschinenkunde, Elektrotechnik und Landwirtschaftliche Produktion.

Weiteres Augenmerk wurde auf die Förderung von Patenschaftsbeziehungen zwischen Betrieben und Schulen gelegt. Den „Patenbrigaden“ kam hier insbesondere eine erzieherische Funktion zu, indem sie vor allem für jüngere Schüler auf der Beziehungsebene die Verbindung zur betrieblichen Produktion herstellen sollten.

Auf dem II. Polytechnischen Seminar im Oktober 1962 bekräftigte der Minister für Volksbildung, Alfred Lemnitz, den eingeschlagenen Kurs, übte jedoch auch starke Kritik an der bisherigen Umsetzung des polytechnischen Unterrichts. Insbesondere der Werkunterricht und die Schulgartenarbeit würden den hohen Anforderungen an polytechnische Bildung und Erziehung

20 Baske / Engelbert, a.a.O., 1. Teil, S. 387

21 Baske / Engelbert, a.a.O., 2. Teil 1959-1965, S. 2

noch nicht genügen. In einem gemeinsamen Beschluss des Politbüros des ZK der SED und des Ministerrates der DDR vom Juli 1963 wurden deshalb Schritte für die weitere Systematisierung des polytechnischen Unterrichts festgelegt. Dazu gehörte die Erhöhung des Anspruchsniveaus an den Werkunterricht und seine enge Verbindung mit der Produktion ab der 4. Klasse, die Einführung der beruflichen Grundausbildung ab der 9. Klasse und die Einrichtung von Spezialschulen und -klassen mit erweitertem mathematisch-naturwissenschaftlichen Unterricht. Diese Maßnahmen sollten das Ausbildungsniveau für den Facharbeiternachwuchs erhöhen.

III.4 Die Gestaltung des einheitliche sozialistischen Bildungssystems

Auf ihrem VI. Parteitag im Januar 1963 gab sich die SED ein Parteiprogramm, das den umfassenden Aufbau des Sozialismus zur Hauptaufgabe machte. Wesentliche Punkte waren dabei die Steigerung der Produktion in der Wirtschaft auf der Grundlage der Wissenschaftlich-Technischen Revolution (WTR) und „die Erziehung der Menschen in der sozialistischen Epoche“. Für das Bildungswesen bedeutete dies die Forderung nach der „Hebung der wissenschaftlichen Qualität der Ausbildung“ und nach einem „einheitlichen Bildungssystem vom Kindergarten bis zur Hochschule“, das „einen kontinuierlichen Bildungs- und Erziehungsprozeß“ sichern sollte.²²

Im Februar 1965 erschien das „Gesetz über das einheitliche sozialistische Bildungssystem“. Das darin verankerte sozialistische Bildungsziel – „eine hohe Bildung des ganzen Volkes, die Bildung und Erziehung allseitig und harmonisch entwickelter sozialistischer Persönlichkeiten, die bewußt das gesellschaftliche Leben gestalten, die Natur verändern und ein erfülltes, glückliches, menschenwürdiges Leben führen“²³ – war verbindlich für alle grundlegenden Bestandteile des Bildungssystems.

Mit dem neuen Schulgesetz bestand Schulpflicht für die 10-klassige allgemeinbildende POS.

Ein „sozialistisch-humanistisches Bildungsideal“ wurde proklamiert, das sich vom klassischen bürgerlich-humanistischen Bildungsideal vor allem dadurch unterschied, dass es die Bedingungen der WTR einbezog und starkes Augenmerk auf die ideologische Erziehung richtete. Die von 1964 bis

22 Vgl. ebd., S. 242f.

23 ebd., S. 376

1971 erarbeiteten neuen Lehrpläne nahmen darauf Bezug. Sie waren bis zum Beginn der 80er Jahre in dieser Form gültig.

Im Laufe der 80er Jahre geriet die politische Führung der DDR immer mehr unter Legitimierungsdruck.²⁴ Im Bildungswesen führte dies zu unterschiedlichen Tendenzen. Im Gegensatz zu früheren Etappen der Schulentwicklung richteten sich schulpolitische Maßnahmen weniger auf ökonomische Herausforderungen als vielmehr auf die politisch-ideologische Erziehung. Andererseits kam es gesamtgesellschaftlich zu gewissen Öffnungs- und Modernisierungstendenzen, die am Schulwesen nicht spurlos vorübergingen und sich beispielsweise in einer grundlegenden Überarbeitung des Lehrplanwerkes äußerten.

Repräsentation von Elementen der dritten und vierten Phase der Schulentwicklung im Film

Die 5. Station Machners – Übernahme eines Neubauschulkomplexes – repräsentiert Elemente der dritten und vor allem der beginnenden vierten Phase der Schulentwicklung.

Die im Parteiprogramm der SED von 1963 formulierte Hauptaufgabe des umfassenden Aufbaus des Sozialismus mit den Schwerpunkten Steigerung der Produktion auf der Grundlage der WTR und die Erziehung der Menschen im Sozialismus erscheinen in der Kontroverse zwischen Machner und dem Kybernetiker auf geradezu vorbildliche Weise illustriert. Was in ihrem Streitgespräch zunächst als vermeintlicher Dualismus beginnt, erweist sich schließlich als „dialektische Einheit“: Der Aufbau des Sozialismus braucht die „sozialistische“ Persönlichkeit; der Mensch ist es, der den Fortschritt vorantreibt, damit der Fortschritt dem Menschen diene. Der in der Position des Kybernetikers thematisierten hohen Gewichtung von polytechnischem und naturwissenschaftlichen Unterricht fügt Machner im Film die komplementäre Komponente hinzu: die Erziehung der sozialistischen Persönlichkeit. Beide Elemente zusammen bilden den filmischen Ausdruck des im Schulgesetz von 1965 festgeschriebenen sozialistischen Bildungsziels.

Eine weitere Referenz zur schulpolitischen Entwicklung findet sich im Film in der Thematisierung der Neugestaltung der Lehrpläne.

24 Meuschel, Sigrid, Legitimation und Parteiherrschaft. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR 1945-1989, Frankfurt / Main, 1992, S. 229ff.

Dieses Element wird bereits zum Ende der 4. Station angedeutet, als der Schulrat Schmeller auf dem Schulfest Machner dessen neue Aufgabe – die Unterbreitung von Vorschlägen für die neuen Lehrpläne – mitteilt. In der Unterredung Schmellers mit Machner auf dem Flughafen wird es erneut aufgegriffen und, indem Machner vom Schulrat seinen nächsten Auftrag erhält, thematisch abgeschlossen. Diese beiden Sequenzen umschließen den Dialog zwischen Machner und dem Kybernetiker. Mit dieser dramaturgischen Klammer verweist der Regisseur auf die inhaltliche Ausgestaltung der neuen Lehrpläne; die gesellschaftliche Realität findet somit hier eine sehr deutliche Entsprechung in der Filmerzählung.

IV. Resümee

Günther Rucker verdichtet in seinem Film „Die besten Jahre“ eine ganze Reihe von Motiven und Elementen zu einer doppelten Geschichte vom Aufstieg eines Mannes und zum Aufbau einer neuen Gesellschaft, kurz: zu einer Erfolgsgeschichte der DDR. Rucker nimmt in dem als Chronologie angelegten Film eine Parallelführung von individueller Geschichte und sozialer Geschichte vor; er steht damit in der Tradition des in der DDR-Filmkunst dominanten „realistischen“ Erzählens. Zu den Vorzügen des Films gehört die gelungene dramaturgische Verknüpfung dieser beiden Elemente: jede Station der individuellen Entwicklung des Protagonisten lässt sich zwanglos über die entsprechende Phase der Entwicklung des Schulsystems der DDR ins Gesellschaftliche hin verlängern.

Der Ausgangspunkt der filmischen Chronologie ist klug gewählt: es ist jene Situation der unmittelbaren Nachkriegszeit, in der die alte Ordnung nicht mehr und eine neue noch nicht besteht. Mit der Heimatlosigkeit des Protagonisten greift Rucker ein Motiv auf, das für die Rezeption einen hohen Grad von Anschlussfähigkeit besitzt. Das Gleiche gilt für das Liebesmotiv zweier entwurzelter Menschen. Auch die Wahl des Lehrerberufs in dieser Situation hat einen hohen Plausibilitätsgrad.

Dass die Geschichte aus der Perspektive der Gegenwart, also der frühen 60er Jahre der DDR, einer Zeit der Hoffnung auf eine nach dem Mauerbau konsolidierte sozialistische Entwicklung, erzählt wird, diese Zeitgebundenheit wird an einem Punkt signifikant sichtbar: an der nicht plausibel gemachten Entscheidung des Helden für den Eintritt in die Kommunistische Partei.

Die angegebene Formel: „Der Mensch muß irgendwo hingehören“ ist nur eine Verlegenheitslösung. Hier ist ein Pseudo-Existenzialismus im Spiel, über ihn soll – in Verbindung mit den o.g. Motiven – ein Identifikationspotential mit der Figur geschaffen werden. Dadurch bleibt die entscheidende, die politische Dimension, ausgeblendet; verdeckt wird das Faktum einer letztlich unbegründbaren unableitbaren Entscheidung – und dies sind die Merkmale des politischen Dezisionismus. Der Held fällt seine Entscheidung für die „richtige“ Sache, die Sache der Revolution und den Aufbau des Sozialismus, sozusagen aus dem Nichts. Auf der Grundlage dieser Entscheidung kann er – angeleitet durch den alten Kader – heroisch aller Widerstände bezwingen.

In dieser Dimension, in der Handlungsfundierung durch eine unableitbare ‚Entscheidung‘ liegt das spezifisch Politische des Films: Rücker konstruiert hier eine Figur und einen historischen Handlungsstrang aus der Perspektive der reformoptimistischen künstlerischen Intelligenz der Nachmauerzeit: diese Konstruktion fällt unter den Begriff „dezisionistischer Heroismus“.²⁵ Die von Rücker konstruierte Chronologie des Aufbaus in der DDR, exemplifiziert am Schulwesen, soll in der *Gegenwart der Rezeption* die Entscheidung für einen reformierten, einen „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“ fördern.

Aus diesem Grund ist auch der Held mit einer auf den ersten Blick irritierenden Schwäche ausgestattet: er ist nicht so wie sein Kaderleiter, er ist kein fester, unbeirrter stahlharter, er ist vielmehr ein zweifelnder und zaudernder Kader. Sein alter ego, sein Führungskader verkörpert noch idealtypisch die Merkmale des kommunistischen Kaders, wie sie Thälmann formuliert hat:

„Du, ich und alle Mitkämpfer für unsere große Sache müssen stark, fest, kämpferisch und zukunftsicher sein. Denn Soldat der Revolution sein heißt: Unverbrüchliche Treue zur Sache halten, eine Treue, die sich im Leben und Sterben bewährt, heißt unbedingte Zuverlässigkeit, Zuversicht, Kampfesmut und Tapferkeit in allen Situationen zeigen. Die Flamme, die uns umgibt, die

25 Vgl. Klaus Finke, Evidenz der reinen Idee: Die Arbeiterklasse als historisches Subjekt im DEFA-Film, in: Peter Zimmermann / Gebhard Moldenhauer (Hrsg.), *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*, Konstanz, 2000, S. 246

unsere Herzen durchglüht, die unseren Geist erfüllt, wird uns wie ein Leuchtfeuer auf den Kampfgefilten unseres Lebens begleiten.“²⁶

Dieser neue Kader ist nicht von vornherein felsenfest und unerschütterlich, er muss immer erst die Stufe der Schwäche, mangelnder Klarheit des politischen Bewusstseins überwinden, bevor er das „Richtige“ erkennt und dementsprechend handeln kann. Programmatisch steht dafür die Formel: „So kann man doch mit Menschen nicht umgehen“. Diese Figur eines neuen Kadern²⁷ ist also durch eine Ambivalenz gekennzeichnet, die dem alten Kadertypus völlig fremd war. Zu dieser Ambivalenz gehört auch, dass er immer wieder die Kosten hervorhebt, die aus der Unterordnung des Privaten unter das Politische entstehen; beispielhaft steht dafür die Szene nach der Schulfeier, dem vorläufigen Höhepunkt seiner beruflichen Karriere, als er mit der Bierflasche in der Hand eine traurige persönliche Bilanz zieht.

Damit wird deutlich gemacht: im Unterschied zur alten Kadergeneration ist dies ein Kader mit menschlichen Zügen, mit Schwächen und mit Fehlern. Und dass auch der alte Kader keineswegs fehlerfrei war, kann in der Schlusssequenz auch noch thematisiert werden. Es ist sein Lehrerkollege aus der Dorfschule, der dies ausspricht und damit indirekt noch einmal die Qualitäten des neuen Kadern betont.

Rücker entwirft hier also – ähnlich wie das Konrad Wolf im „Geteilten Himmel“ macht – das Bild eines neuen Kadertyps, das Bild vom Kader mit menschlichen Zügen, der um das Vertrauen der Menschen kämpft und es damit auch verdienen soll. Aber eins vergisst er keineswegs dabei: auch der neue Kadertyp ist immer noch „Soldat der Revolution“, es gilt uneingeschränkt auch für ihn das Primat des Politischen: dies zeigt sich in jeder seiner Entwicklungsstationen und vor allem in der letzten, als seine neue Frau das Geheimnis des erfüllten Kaderlebens ausspricht: „Du willst gar nicht zur Ruhe kommen“, denn, so ließe sich fortsetzen, das Leben des Kadern gehört der Revolution und die ist nie zu Ende.

26 Thälmann, Ernst: Aus dem Brief an einen Mithäftling, Januar 1944, zit. nach: Trommel, Zeitung für Thälmannpioniere und Schüler, 39. Jg. (1985), Ausgabe zum XI. Parteitag der SED

27 Vgl. zum im DEFA-Film präsentierten neuen Kadertypus der reformoptimistischen Nachmauerzeit die Kaderkonstruktionen im „Geteilten Himmel“: Klaus Finke, Entscheidung für die Heimat des Neuen. Am Beispiel des Films „Der geteilte Himmel“, in: Heimat in DDR-Medien, Arbeitsheft zum Medienpaket 8, Bonn 1998, S. 26-37 (digitale Fassung unter <http://www.uni-oldenburg.de/defa>)

Tina Fokken / Hans-Peter Lampen

Kader und Komödie. Günter Reischs Filme „Ach Du Fröhliche“ und „Wie die Alten sangen“

1 Einleitung

Wir wollen in unserer Arbeit folgende Fragen untersuchen: Bekannt ist, dass der Westen sich in seinen Film- und Fernsehproduktionen über den Osten lustig machte. Machte sich der Osten innerhalb seiner Filmkomödien auch über den Westen lustig? Und: Wie wurde der DDR-Alltag und insbesondere die Figur des Kaders in DEFA-Komödien dargestellt. War es überhaupt möglich, dem Regime gegenüber kritisch eingestellt zu sein und diese Kritik als Kulturschaffender gar öffentlich in Filmen zu äußern? Besaß die Komödie in der DDR eine Sonderstellung, vielleicht sogar einen Vorteil gegenüber ernstern Filmen, getreu dem Motto „Satire darf alles“?

Wir haben zwei Filmkomödien der DEFA ausgewählt, um die aufgeworfenen Fragen beantworten zu können: „Ach du Fröhliche“ aus dem Jahre 1962 und „Wie die Alten sangen“ von 1986. Wir wollen einzelne Filmszenen heranziehen und analysieren, die besonderen Aussagewert für die Thematik dieser Arbeit besitzen. Zunächst wollen wir jedoch näher auf die Definition der Begriffe „Kader“ und „Komödie“ eingehen. Dabei stehen die Anforderungen des Sozialismus an die Komödie sowie die Funktion der Komödie im Vordergrund. Wir wollen versuchen, die wechselseitige Beziehung der Konstrukte Kader und Komödie zu durchleuchten, um einen Einblick in die möglicherweise spezifische Funktion der Komödie im DEFA-Film zu erhalten. Anschließend werden wir eine Einordnung der analysierten Filme in ihren jeweiligen historischen Kontext vornehmen, um den jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Entwicklungsstand, der z. T. durch die Filme reflektiert wird, aufzuzeigen. Im folgenden Interpretationsteil werden wir dann die in den Filmen vorgestellten gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse darlegen. Dies geschieht anhand von Filmszenen, die, sofern sie bei unserem

Referat verwandt wurden, in einem Sequenzprotokoll im Anhang aufgeführt werden.

Weil nach Kracauer Filme als Spiegel der Gesellschaft und des Gesellschaftsbildes ihrer Produzenten wie ein System von Repräsentanten funktionieren, werden die gesellschaftlichen Zustände und Entwicklungen anhand der wichtigsten im Film repräsentierten Gruppen, d. h. der wichtigsten Figuren, von uns näher analysiert. Am Schluss ziehen wir ein entsprechendes Fazit.

2 Anforderungen des Sozialismus an die Filmproduktion

Auf dem IX. Parteitag ruft die SED die Künstler der DDR auf, sich um eine Kunst zu bemühen, die ganz im Zeichen des Sozialismus stehen soll. Sie hebt die Verantwortung der Künstler und Schriftsteller für den Sozialismus hervor, die sich aus der wachsenden Bedeutung kultureller Faktoren bei der Gestaltung der sozialistischen Gesellschaft ergibt.¹

Diese aus dem Jahre 1976 stammende Forderung ist natürlich nicht neu für die Kulturschaffenden der DDR. Seit 1949, dem Gründungsjahr der DDR, ist es gang und gäbe, dass Kunst sozialistisch, d. h. parteiisch sein muss, andernfalls müssen die Künstler mit Zensur und Restriktionen rechnen.

Da gerade die SED den Film als Massenkunst als eine mächtige Waffe im Kampf für den Aufbau des Sozialismus ansieht, wird ihm eine besondere Aufmerksamkeit und natürlich auch eine strenge Kontrolle „gewidmet“.

Ende Juli 1952 veröffentlicht das Politbüro des ZK der SED eine Resolution, in der die SED von den Filmschaffenden maßgebliche Unterstützung beim Aufbau des Sozialismus verlangt.

„Filmwerke im Kampf um den Frieden und die Einheit zu schaffen, heißt neben der Entlarvung des Imperialismus vor allem das neue Leben in der DDR überzeugend für den Besucher zu zeigen, um damit das Bewusstsein der Werktätigen in der DDR zu festigen und sie zu noch kühneren Aufbautaten zu mobilisieren.“²

1 Mehner, Günter, Opitz, Gerda, Röhner Eberhard, Weidemann, Ingrid, „Kulturrevolution in der DDR“, Berlin 1981, S. 61

2 Kersten, Heinz (Hrsg.), Bonner Berichte aus Mittel- und Ostdeutschland; Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands, Bonn 1963, S. 17

Hiermit ist also eine politisch-propagandistische Funktion des Films eindeutig festgelegt.

3 Komödie – Bestimmung einer Gattung

3.1 Definition der Komödie

Beschäftigen wir uns mit der Komödie, so muss zunächst einmal geklärt werden, durch welche Merkmale und Strukturen sie sich dem Publikum als solche zu erkennen gibt. In Abgrenzung zur Tragödie zeigt sich, dass in der Komödie letztlich die Lösung einer scheinbar ausweglosen Konfliktsituation gelingt. In der Tragödie hingegen ist der Mensch dem Schicksal trotz seines Aufbegehrens ausgeliefert und unterliegt schließlich.³ Erste Theorien zur Komödie stammen aus der frühen Neuzeit. Zwei Hauptrichtungen bestimmten bis zum 18. Jahrhundert die Diskussion: Zum einen die von Thomas Hobbes entwickelte Überlegenheitstheorie und die sogenannte Kontrast- oder Inkongruenztheorie.⁴ Beide Theorien sollen auch im weiteren Verlauf der Arbeit berücksichtigt werden.

Hobbes erklärt die Wirkung des Komischen mit einem Gefühl der Überlegenheit, das bei dem Betrachter einer komischen Situation entsteht: „Die Leidenschaft des Lachens ist nichts anderes als ein plötzliches Hochgefühl, das entsteht, wenn wir unverhofft in uns selbst eine Überlegenheit gegenüber der Schwäche eines anderen oder einer eigenen früheren Schwäche entdecken.“⁵

Die Kontrast- bzw. Inkongruenztheorie basiert auf dem Kontrast zwischen Versprechung (Erwartung) und tatsächlicher Erfüllung. Kant sagt diesbezüglich: „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.“⁶ Es gibt unzählige Beispiele aus dem Bereich der Filmkomödien, die belegen, dass die Kontrasttheorie auch heute noch von Relevanz ist. Es geht hier in der Regel um ein Spielen mit den Erwartungen der Zuschauer.

Selbstverständlich würde eine ausführliche Behandlung anderer Theorien den Rahmen dieser Arbeit sprengen, deswegen beschränken wir uns auf

3 Prang, Helmut, „Geschichte des Lustspiels“, Stuttgart 1968, S. 1 f

4 Hinck, Walter, in „Die deutsche Komödie“, Düsseldorf 1977, S. 14

5 Zit. nach: Gernhardt, Robert, „Was gibt’s denn da zu lachen?“, Zürich 1988, S. 65

6 Hinck, a. a. O., S. 15.

diese für die Behandlung der DEFA-Komödien relevanten Theorien. Aus welchen Gründen uns gerade die Überlegenheits- und die Kontrasttheorie als wichtig erscheinen, werden wir noch erläutern.

Gegenüber der Tragödie galt die Komödienform lange Zeit als die niedere Unterhaltung. Ein wirklich gewichtiges Werk konnte eine Komödie nicht sein, da sie sich ja scheinbar mit dem Lächerlichen beschäftigte: „Ich habe nie begreifen können, warum es gewisse Gattungen der Kunst geben soll, die als etwas Niederes oder Trivialeres abseits verwiesen werden. Eine Komödie wird als zur ‚Posse ausartend‘ bezeichnet, es wäre richtiger, von einer Umwandlung in die Posse zu sprechen, aber was das Ausarten betrifft, so könnte ebensogut von einem Ausarten ins Tragische die Rede sein.“ (G. K. Chesterton)⁷

Dass bei genauerer Betrachtung gerade innerhalb einer Komödie auch ernsthafte Inhalte und Problematiken behandelt wurden, galt innerhalb der Gesellschaft als unwahrscheinlich. Diese langfristig gängige „Stiefkindposition“ zeichnete sich auch durch unterschiedliche Figurenzuordnungen aus: „Sicherlich erhielt sich ein gewisses Werturteil auch von der alten, durch Gottsched noch einmal erneuerten Unterscheidung der Gattungen, wonach der Tragödie vornehme Personen vorbehalten, der Komödie dagegen Leute von niederem Stand zugewiesen waren.“⁸

Mittlerweile ist die Komödie jedoch als der Tragödie ebenbürtige Kunstform etabliert und genießt in der Forschung einen eben solchen Rang. Um als Komödie zu funktionieren, ist laut Prang ein gewisses Maß an Ernsthaftigkeit, vor allem bezüglich der Thematik, der Charaktere etc., erforderlich: „Damit wird jedoch deutlich, daß zur echten Komödie unbedingt ein gewisser hintergründiger Ernst gehört, von dem sich gerade als Komik die unerwartet heitere Lösung von Konflikt und Schuld abhebt, die ja in der Komödie wie in der Tragödie eine entscheidende Rolle spielen.“ Woody Allen hingegen vertritt die Ansicht, daß es keine Komödien gebe, die von Bedeutung seien.⁹

Eine Ansicht, die wir nicht teilen können. Mit Sicherheit zählen zum Beispiel Lubitsch-Komödien, wie „Ninotschka“ und „Sein oder Nichtsein“ zum Bestand „bedeutungsvoller“ Filme.

7 Gernhardt, a. a. O., S. 17.

8 Hinck, a. a. O., S. 12.

9 Zit. Nach: Gernhardt, a. a. O., S. 17.

In jedem Fall geht es bei einer Komödie darum, den Zuschauer zu unterhalten, ganz gleich, auf welche Weise und mit welchen Mitteln dies geschieht. Auf die Frage, welches Ziel eine Komödie verfolge, antwortet Woody Allen: „Leute zum Lachen zu bringen. Und zwar möglichst viele Leute.“¹⁰ Nun lachen Menschen allerdings über unterschiedliche Dinge, worin auch eine Schwierigkeit im Sujet der Komödie liegt. Manche lachen über den Humor eines Mike Krügers, andere wiederum lachen über den politischen Witz eines Dieter Hildebrandt: „Aber wir bemerken auch, dass Menschen aus verschiedenen Lebenskreisen oder sozialen Schichten, Menschen mit unterschiedlichen Gewohnheiten und Konventionen Komisches nicht in gleicher Weise ausmachen und erleben.“¹¹ Außerdem gibt es eine zeitliche Ebene der Problematik. Vor 200 Jahren wurde über andere Dinge gelacht als heute. „Was eine Gesellschaft komisch findet, worüber sie lacht, das wechselt im Lauf der Geschichte, weil es zum Wandel des Normenbewußtseins gehört.“¹² Oder mit Groucho Marx einfacher ausgedrückt: „Aber die Zeiten und der Humor ändern sich, und was 1930 Gold war, stellt sich 1956 als purer Unrat dar.“¹³

Im Folgenden werden wir heraus arbeiten, ob für die sozialistischen Komödien der DEFA dieselben Merkmale und Kriterien gelten, oder ob es Definitionsunterschiede gibt.

3.2 Die Funktion der Filmkomödie

Allgemein wird der Komödie eine schlichte Unterhaltungsfunktion zugeschrieben. Als gut und gelungen gilt eine Komödie dann, wenn sie die Zuschauer zum Lachen bringt. Doch bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass dies etwas zu schlicht gedacht ist. Der Erfolg einer Komödie hängt vielmehr von mehreren Faktoren ab. Der DEFA-Regisseur Eldar Rjasanow weist in seinem Beitrag „Diese ernsten unernsten Filme; Erfahrungen mit der Komödie“, auf eine besondere Schwierigkeit bei der Produktion hin: „Selbstverständlich muss in einer Komödie jede Szene Lachen hervorrufen. Doch wie erfährst du in dem Moment, in dem du drehst, ob das komisch ist oder nicht? Im Atelier sind alle mit ihrer Arbeit beschäftigt; die Beleuchter rücken die

10 Ebenda, S. 265.

11 Hinck, a. a. O., S. 12.

12 Hinck, a. a. O., S. 13.

13 Gernhardt, a. a. O., S. 271.

Scheinwerfer herum, der Kameramann misst Schärfe und Licht, die Maskenbildner achten auf die Masken usw.“¹⁴ Rjasanow sieht sich als einziger „Zuschauer“ bei der Komödienproduktion und entscheidet, was komisch ist und was nicht. Bei Aufführung des fertigen Films stellt er beruhigt fest, dass das Publikum an genau den Stellen lacht, an denen auch er während der Dreharbeiten gelacht hat.

Fest steht also, dass Komödien nur dann gelingen, wenn sie von Menschen gedreht werden, die ein Humorverständnis haben, das mit dem des Kinopublikums größtenteils übereinstimmt. Bloße Theorie reicht nicht aus; es gibt kein „Schema-F“ nach dem Komödien erfolgreich zu produzieren wären. An einer Film- und Fernsehhochschule kann der Filmschaffende nur das Handwerk erlernen, aber Humor hat man oder man hat ihn eben nicht! Hier liegt wahrscheinlich ein Grundproblem: Menschen lachen aus unterschiedlichen Ursachen (kulturell und individuell bedingt) über unterschiedliche Dinge, Situationen, Figuren etc.. Eine funktionierende Komödie muss in der Lage sein, zumindest die Mehrzahl der Kinobesucher zum Lachen zu bringen.

Auf dünnem Eis bewegt sich der Filmschaffende, wenn er das Einverständnis des Publikums auf allzu niederer Ebene sucht. Das heißt, in der Komödie darf ein Witz niemals vorhersehbar für den Zuschauer sein. Der Zuschauer lässt sich ungern vorschreiben, wann er im Kino zu lachen hat und wann nicht. Allerdings gilt auch hier wieder, dass das Publikum aus unterschiedlichen Individuen besteht. Einigen mag es gefallen, wenn sie schon Minuten vorher den nahenden, unvermeidlichen Witz erahnen können. Dies sind nur einige der Aspekte, die bei einer Bestimmung der Komödienfunktion berücksichtigt werden müssen.

Wie steht es nun mit Komödien, die das humoristische Mittel nutzen, um auf Missstände in der Gesellschaft hinzuweisen oder politische Entwicklungen zu kritisieren?

Als gelungenes Beispiel sei hier auf die 1942 in Hollywood gedrehte Komödie „Sein oder Nichtsein“ von Ernst Lubitsch genannt. Hier werden die Machtrituale der Nationalsozialisten einer Kritik des Lachens ausgesetzt; mit den Mitteln der Komödie wird ein diktatorisches Regime kritisiert und der Lächerlichkeit preisgegeben. Natürlich ist zu beachten, dass dieser Film nicht im nationalsozialistischen Deutschland realisiert wurde, sondern im

14 Rjasanow, Eldar, Diese ernsten unernten Filme; Erfahrungen mit der Komödie, Babelsberg 1976, S. 40.

fernen Hollywood. Eine derartige Systemkritik wäre im Hitlerdeutschland unmöglich gewesen. Es stellt sich also die Frage nach der Möglichkeit von Kritik oder gar Systemkritik in DEFA-Filmkomödien.

Westliche Film- und Fernsehproduktionen, in denen die DDR auf humorvolle und satirische Weise Gegenstand der Kritik wird, gibt es zuhauf. Als Beispiel sei hier auf die Agenten- und Spionagefilmparodie „Top Secret“ hingewiesen, die 1983, wiederum in Hollywood, von Jim Abrahams und den Brüdern David und Jerry Zucker gedreht wurde. Ein US-Rocksänger wird von der DDR zu einem Kulturfest eingeladen und gerät zwischen die Fronten des Ost-West-Konflikts. Von „sächselnden“ Mitgliedern der NVA bis zu absurden Wiedervereinigungsplänen werden hier unzählige Klischees des westlichen Auslands über den Alltag in der DDR bedient. Ein bekannteres Beispiel ist die 1961 von Billy Wilder gedrehte Komödie „Eins, zwei, drei“. Der Streifen handelt vom einem Jungkommunisten aus der DDR, der sich aus Liebe zu einer Amerikanerin in einen kapitalistisch orientierten Dandy – anfangs nur sehr widerwillig – verwandeln lässt. Aber auch das westdeutsche Fernsehen wartete mit einer Figur auf, die nicht nur Kritik an „den Herren aus Bonn“ übt, sondern auch die DDR aufs Korn nimmt. Es ist die Parodie auf den deutschen Spießbürger schlechthin, die Hauptfigur der Fernsehserie „Ein Herz und eine Seele“, Alfred Tetzlaff oder auch Ekel Alfred genannt, verkörpert von Heinz Schubert, der sein eigenes Bild von den Zuständen in der DDR entwirft. Die Figur des Alfred Tetzlaff, die eigentlich als Parodie auf den deutschen Reaktionär konzipiert worden war, schien mit seinen politischen Ansichten einen Teil der Zuschauer sogar zu bestätigen.¹⁵

3.3 Funktion der DEFA-Filmkomödie

Die erwähnten allgemeinen Funktionen einer Filmkomödie gelten auch für DEFA-Komödien; es wird sich jedoch zeigen, dass sich die Funktionen in der sozialistischen Kultur verschoben haben. Im Folgenden werden wir zunächst auf spezielle Probleme der sozialistischen Komödienproduktion eingehen.

Der DEFA-Schauspieler Armin Mueller-Stahl betonte in einem Interview bezüglich der Filmkomödien in der DEFA, das Prinzip der „Heiterkeit als

15 Vgl. Habel, F.B., Ekel Alfred Ein Herz und eine Seele, Das große Buch für Fans, Berlin 1996, S. 11 ff.

Tünche“.¹⁶ Er vertrat die Ansicht, dass die Komödien in der DEFA-Produktion lediglich eine Flucht vor der Gegenwartsdarstellung waren, es sich also um ein „Herausmogeln“ aus unbequemen Themen handelte und infolgedessen auch in den seltensten Fällen als gelungen bezeichnet werden konnten. Dieser Meinung ist auch der DEFA-Regisseur Eldar Rjasanow, der in seinen Überlegungen zum Thema Filmkomödie schreibt, dass die Kinos lange Zeit von Komödien beherrscht wurden, die im Allgemeinen nichts mit der Lebenswelt des DDR-Publikums zu tun hatten: „Natürlich ist es bedeutend schwieriger, im realen Leben und bei realen Menschen etwas zum Lachen zu finden, als in einer ausgedachten Filmwelt.“¹⁷

Christoph Prochnow bemängelt die Art der Herangehensweise. „Nicht so sehr die Analyse dessen, was im Kunstwerk zu Recht oder Unrecht belacht oder belächelt wird, steht im Vordergrund der Betrachtung, die Beantwortung der entscheidenden Frage: Wer lacht wann, warum, über wen?, sondern der Lacherfolg an sich.“¹⁸ Für ihn ist also nicht der tatsächliche Lacherfolg Kriterium für eine gelungene Komödie. Prochnow schreibt, dass, statistisch betrachtet, der Erfolg der Komödien in der DEFA-Produktion stetig sinke. Immer weniger Kinobesucher seien anscheinend daran interessiert, sich Komödien anzusehen. Er macht hierfür die sinkende Qualität der betroffenen Filme verantwortlich. Hierbei müsse man allerdings zwischen anspruchsvollen und weniger anspruchsvollen Komödien unterscheiden: „Die sozial unengagierten, sich auf äußerliche komische Mittel beschränkenden Filme, die das Komische mehr als Selbstzweck, nicht als Mittel zur Gesellschaftserkenntnis und -Veränderung nutzen, dominieren in der Gunst des Publikums unbestritten.“¹⁹ Dies ist natürlich eine interessante Aussage. Das Kinopublikum will offensichtlich noch Komödien sehen; allerdings keine, in denen mit komischen Mitteln der Sozialismus propagiert wird. Prochnow schreibt weiter: „Nicht so sehr, was inhaltlich am meisten trifft, sondern was formal am witzigsten ist, hat Erfolg; wobei einzuräumen ist, dass der Versuch inhaltlich zu treffen, meistens kaum mehr unternommen wird.“²⁰

16 Zit. nach: Blunk, Harry, Jungnickel, Dirk, „Filmland DDR“, Köln 1990, S. 66.

17 Rjasanow, Eldar, „Diese ersten unersten Filme“, Erfahrungen mit der Komödie, Potsdam 1976, S. 75.

18 Prochnow, a. a. O., S. 5.

19 Ebenda, S. 6.

20 Ebenda, S. 9.

Eine ähnliche Ansicht vertritt Wolfgang Kohlhaase, der kritisiert, dass in den DEFA-Komödien hauptsächlich über oberflächliche, zwanghafte Antikleinbürgerkomik gelacht wird. Damit jedoch könne man die geforderte Funktion der Komödie, nämlich Gesellschaftsveränderung, nicht erfüllen: „Der Spaß kann aber nur dann Spaß sein und das Lachen nur produktiv sein, wenn es mithilft, Dinge zu erledigen.“²¹

Historischer Exkurs

Unsere Fragestellung nach den spezifischen Möglichkeiten der Komödie zur kritischen Darstellung und nach dem Bild des Kaders in DEFA-Komödien soll durch einen Exkurs historisch fundiert werden.

Die durch den Volksaufstand vom 17. Juni 1953 ausgelöste Krise des SED-Regimes wird von vielen Kulturschaffenden genutzt, um auf eine Liberalisierung des kulturellen Lebens zu dringen.

Die Ost-Berliner Deutsche Akademie der Künste deutet gegenüber der Regierung an, dass die bisherige Filmproduktion „durch eine immer stärkere Verengung des Themenplans nur einen kleinen Kreis von Menschen interessiert.“²² Hierauf reagierend verkündet Walter Ulbricht auf der 16. Tagung des ZK der SED, die Bevölkerung fordere mehr interessante Filme, die nicht nur den Aufbau von Fabriken und Werken zeigten. Des Weiteren erklärt Ulbricht, es sei zu begrüßen, dass bereits Besprechungen über das Thema der Filmkomödie stattgefunden hätten: „Es ist notwendig, mit Hilfe des Spielfilms und des Kinderfilms das Unterhaltungsbedürfnis der Menschen zu befriedigen und dabei gleichzeitig ihren Geschmack zu erziehen.“²³ Hier deutet sich schon an, dass es dem SED-Regime nicht nur um die ursprüngliche Unterhaltungsfunktion der Komödie geht. Denn auch wenn Ulbricht es hier nicht in aller Deutlichkeit ausspricht, ist es sicher, dass der Geschmack des Publikums nach sozialistischen Prinzipien erzogen werden soll.

Dies wird spätestens klar, wenn man sich die Programmerklärung des Ministeriums für Kultur ansieht, wo im ersten Punkt des Abschnitts „Filmschaffen und Lichtspielwesen“ eine Verquickung von sozialistischen Grundlagen mit

21 Ebenda, S. 16.

22 Kersten, a. a. O., S. 22.

23 Ebenda.

der Bedürfnisbefriedigung nach Unterhaltung, Spannung und Humor verlangt wird.²⁴

Als Beispiel für eine solche in die Praxis umgesetzte Verquickung sei hier auf die 1957 entstandene Komödie „Vergesst mir meine Traudel nicht“ verwiesen, in der ein durch den Krieg entwurzelter Mädchen nach der Flucht aus einem Erziehungsheim in Ost-Berlin landet, wo sich ein junger Lehrer und ein Volkspolizist um sie kümmern. Doch wie oben schon erwähnt, erreichen gerade diese ästhetisch und politisch vertretbaren komischen Filme nicht die gewünschte Publikumsresonanz. Als Erklärung hierfür sieht Christoph Prochnow die Tatsache, dass das Lachen immer eine individuelle Reaktion eines einzelnen Individuums ist: „Der Zuschauer lacht also zunächst vom individuellen und nicht vom gesellschaftlichen Standpunkt aus über eine komische Erscheinung, unter dem Aspekt seines eigenen besseren ‚Ichs‘, seines individuellen ästhetischen Ideals.“²⁵

Prochnow setzt als bekannt voraus, dass gerade in der sozialistischen Gesellschaft zu dieser Zeit (1972) beim einzelnen Kinobesucher noch ganz unterschiedliche Werte und Normen gelten, es also noch kein gemeinsames „ästhetisches Ideal“ geben könne. Für Prochnow ist die Konsequenz für Filmschaffende klar. Er schreibt, die Gestaltung des Komischen dürfe sich nie einseitig und vorrangig an diesem Publikum orientieren, sondern an den Zielen der Gesellschaft, gemäß der alten Herderschen Forderung, die Komödie solle nicht bloß lachen machen, sondern lachen lehren.²⁶

Aus heutiger Sicht erscheint Prochnows Ansatz ein wenig wie sozialistische Schönfärberei. Offensichtlich kommt er nicht auf den Gedanken, dass der mäßige Erfolg der DEFA-Komödien gerade durch die zwanghaft sozialistische Ausrichtung dieser Filme zu erklären sein könnte.

Wie ernst die SED selbst gänzlich unbedeutende Komödien nimmt, wenn sie die gestellte politische Aufgabe angeblich nicht erfüllt, oder sogar eine entgegengesetzte Wirkung erzielt, zeigt sich an den Reaktionen auf die Komödie „Senta auf Abwegen“. Das Neue Deutschland, Zentralorgan der SED, bemängelt die Anleihen beim bürgerlichen Film und die negative Darstellung eines LPG-Bauern.²⁷ Auch die Leserschaft reagiert verärgert und ver-

24 Ebenda, S. 25.

25 Prochnow, a. a. O., S. 16.

26 Ebenda, S. 19.

27 Ebenda, S. 122.

langt: „... auch der Lustspielfilm hat die Aufgabe, Partei zu nehmen und erzieherisch auf die Filmbesucher einzuwirken.“²⁸ Natürlich kann die Vermutung entstehen, ob diese Zuschrift tatsächlich von einem verärgerten Zuschauer stammt, oder ob sich jemand in der Parteileitung diese Mühe gemacht hat.

Die Komödienproduktion der Jahre 1959 bis 1961 ist in den meisten Fällen sozialistisch gefärbt. Nur zwei Filme aus dieser Periode gehören zur Gattung der reinen Unterhaltung, ohne direkten Bezug zur Politik oder Gegenwart.

Als das SED-Regime mit dem Mauerbau 1961 die Massenflucht in den Westen erfolgreich unterbinden kann, steigt die Hoffnung auf eine soziale und wirtschaftliche Stabilisierung. Nun sehen viele Filmschaffende der DEFA die Möglichkeit, sich kritisch mit den inneren Problemen auseinander setzen zu können. Resultat ist unter anderem die erfolgreiche Filmkomödie „Karbid und Sauerampfer“ (1963), die sich mit den wirtschaftlichen Problemen der unmittelbaren Nachkriegszeit beschäftigt.²⁹ Auch hier zeigt sich wieder, wie abhängig die Komödienproduktion vom politischen Umfeld ist.

Ein jähes Ende findet diese politische Liberalisierung in der Filmproduktion mit dem 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965. Ulbricht und Honecker beschuldigen die Filmemacher des „Skeptizismus“ und des „Subjektivismus“ und verbieten nahezu die gesamte Jahresproduktion der DEFA. Auch Komödien, wie Egon Günthers Satire „Wenn du groß bist, lieber Adam“, befinden sich unter den indizierten Filmen.³⁰ Solange Komödien prosozialistisch gefärbt sind, sind sie vor Zensur oder Verbot sicher.

Auch die in dieser Arbeit untersuchten Komödien „Ach du Fröhliche“ und „Wie die Alten sangen“, sind ohne Frage sozialistisch gefärbt. Es soll allerdings noch geklärt werden, ob sich innerhalb der sozialistischen Propaganda auch kritische Tendenzen „verstecken“.

Christoph Prochnow schreibt, dass es den Filmschaffenden gelungen sei, eine spezifische Art von DDR-Komödie bzw. DDR-Humor zu etablieren, „in der zweifelsohne der fortgeschrittene Teil des Publikums die eigene Größe und Leistung bewundernd und feiernd belacht und dies häufig auf Kosten

28 Ebenda.

29 Vgl. James Monaco, „Film verstehen“ Hamburg 2000, S. 349.

30 Ebenda.

oder mit Hilfe Einzelner, die diese Entwicklung in komischer Form nachvollziehen müssen.“³¹

Nach Prochnow gibt es innerhalb der DEFA-Komödienproduktion insgesamt vier Grundtendenzen der komischen Gestaltung. Neben der oben schon erwähnten humoristischen Gestaltung und der Antikleinbürgerkomik, nennt er noch die Filme, die sich gegen den „imperialistischen Klassengegner“ wenden sowie die sogenannten „heiteren Gegenwartsfilme“.³²

Angesichts dieser Aussagen drängt sich die Vermutung auf, Grund für die relative Erfolglosigkeit der DEFA-Komödien könnte sein, dass allzu verbissen daran gearbeitet wurde, mit den Mitteln der Komödie den Sozialismus zu propagieren; dabei haben die Filmschaffenden das eigentliche Ziel aus den Augen verloren, nämlich den Zuschauer zum Lachen zu bringen und ihn zu unterhalten.

Die von Prochnow kritisierte Schwäche der DEFA-Komödien, nämlich des „Lachens als Degradation zum Selbstzweck“ wird schließlich zum Widerspruch in sich, denn es lachte ja kaum jemand in den DDR-Kinos. Zu dieser Problematik hat Billy Wilder einmal gesagt: „Und wenn es das Kino fertigbekommt, aus dem einzelnen das Publikum zu machen, wenn es schafft, dass er vergißt, für zwei Stunden vergißt, dass er sein Auto falsch geparkt, seine Gasrechnung nicht bezahlt oder sich mit seinem Chef zerkracht hat, dann hat das Kino seinen Zweck erreicht.“³³

Die von uns untersuchten Komödien „Ach du Fröhliche“ und „Wie die Alten sangen“ erweisen sich als besonderer Glücksfall für diese Arbeit, da sie aus zwei verschiedenen historischen Abschnitten der DEFA-Produktion stammen. Es wird interessant sein, herauszufinden, inwiefern sich die Funktion der Komödie, bedingt durch die historische Entwicklung, vielleicht verschoben hat. Tritt möglicherweise die gesellschaftliche, erzieherische Funktion im Laufe der Zeit in den Hintergrund?

31 Kersten, a. a. O., S. 17.

32 Prochnow nennt „Der Hauptmann von Köln“ als Beispiel für einen Film der satirischen Kategorie. Zum heiteren Gegenwartsfilm zählt er „Männer ohne Bart“, vgl. Prochnow, S. 17 f..

33 Zit. nach: Karasek Hellmuth „Billy Wilder; eine Nahaufnahme“, Hamburg 1992, S. 17.

4 Einordnung in einen historischen Kontext – Warum?

An dieser Stelle soll keine Grundsatzdiskussion über die Bedeutung von Spielfilmen als historische Quelle geführt werden. Dennoch bedarf die Einordnung in den historischen Kontext der Begründung. Schon in den frühen Jahren des Films, als noch von Kinematographie die Rede war, wurde das Medium als historische Quelle betrachtet. Dies manifestiert sich in einer Veröffentlichung des Polen Boleslaw Matuszewski im Jahre 1898 mit dem Titel: „Une nouvelle source de l’histoire“. ³⁴ Er sah im Film das genaue Abbild des Geschehnisses, welches er darstellte. Diese Abbildungstreue macht es nach Ansicht Matuszewski möglich, Geschichte gleichsam einzufangen und für die Nachwelt zu konservieren. Dieses Verständnis hängt wohl mit der damaligen Neuheit des Mediums und einer damit verbundenen Euphorie zusammen. Beim Spielfilm geht es in einer kulturwissenschaftlich orientierten Analyse jedoch nicht vorrangig darum, das abgebildete Geschehen, sondern z. B. um Manipulationstechniken, politische Einstellungen der Produzenten bzw. Auftraggeber, Gesellschaftsbilder, Geschichtsbilder, Mentalitäten usw. zu untersuchen. Es war Siegfried Kracauer, der 1947 in seiner Studie „From Cagliari to Hitler. A psychological History of the German Film“ mit der Frage nach Mentalitäten überzeugend operierte. „Die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien, ...“ ³⁵

Insofern ist es bedeutsam, den Film vor dem historischen Hintergrund seiner Entstehungszeit zu betrachten. So ist er z. B. aussagekräftig über das Geschichtsbild, dass Produzent, Auftraggeber und Regisseur des Filmes über eine bestimmte Epoche, ein Ereignis (sofern das im Film Dargestellte nicht völlig frei erfunden ist), über die Lebensumstände der im Film dargestellten Figuren haben. Er gibt Aufschluss über gesellschaftliche Werte, Normen und Geschichtsbilder der Zeit und Gesellschaft, in der er produziert wurde. Er kann Quelle zur Ideologie oder zur Kulturpolitik sein. ³⁶ Dies gilt auch für den DEFA-Film: „Dem DEFA-Film kommt daher eine doppelte Bedeutung

34 Vgl. Aurich, Rolf, Wirklichkeit ist überall, Zum historischen Quellenwert von Spiel- und Dokumentarfilmen, in: Wilharm, Irmgard (Hrsg.), Geschichte in Bildern: von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle, Pfaffenweiler 1995, S. 112 ff..

35 Zitiert nach Aurich, a. a. O., S. 113.

36 Vgl. Fledelius, Karsten, Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen – und die Frage seiner Verwendbarkeit in historischer Forschung und im Unterricht, in: Kampen, Wilhelm van, Kirchhoff, Hans Georg (Hrsg.), Geschichte in der Öffentlichkeit, Stuttgart 1979, S. 296

zu: er kann einen Zugang eröffnen zu den Menschen in der Welt des Sozialismus, er kann beitragen zur Rekonstruktion ostdeutscher Erfahrungen, und er kann einen Zugang eröffnen zum Selbstbild des Sozialismus als Herrschaftssystem – dies ist sein singuläres Aussagepotential.“³⁷

5 Die Jahre 1962 und 1986 – zwei Kapitel in der Geschichte der DDR

1962 und 1986 sind Jahre in der DDR-Geschichte, in der Staat und Gesellschaft sich in unterschiedlichster Verfassung befinden. Die frühen sechziger Jahre sind die Jahre der Hoffnung und die achtziger Jahre sind die letzten Jahre des ersten sozialistischen Staates auf deutschem Boden. Im Folgenden sollen diese beiden Zeitabschnitte kurz im Bezug auf die politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklung der DDR beleuchtet werden.

5.1 Die frühen sechziger Jahre

Die frühen sechziger Jahre sind vor allem geprägt durch ein politisches Ereignis. Die Regierung der DDR mauert am 13.08.1961 ihre Bürger ein. In den Jahren zuvor gab es eine massive Fluchtbewegung aus der DDR in die Bundesrepublik. Die Fluchtbewegungen könnten dabei als Abstimmung mit den Füßen verstanden werden. Dem Staat laufen buchstäblich die Bürger davon. Grund für das Ansteigen der Ausreisezahlen ist zum einen die Unzufriedenheit mit der wirtschaftlichen Situation im Lande. Die wirtschaftliche Not wurde akut. Zwangskollektivierungen in der Landwirtschaft trieben immer mehr Menschen aus dem Lande. Es war zu erheblichen Versorgungsschwierigkeiten gekommen. „Die optimistischen Planziffern mußten zurückgenommen, die Verschuldung der DDR erhöht werden.“³⁸ Die steigende Zahl von Flüchtlingen entzog dem Land immer mehr ökonomisches Potenzial.³⁹ Nach Ulbricht ist dadurch ein wirtschaftlicher Schaden von 30 Mrd. Mark entstanden. Das Regime sah sich gezwungen, seine Bürger einzusperren.

37 Finke Klaus, DEFA-Film als „nationales Kulturerbe“? Thesen zum DEFA-Film und seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung, in Finke, Klaus (Hrsg.) DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001, S. 94.

38 Schroeder, Klaus, Der SED-Staat, Geschichte und Strukturen der DDR, München 1998, S. 164.

39 Vgl. Ebenda, S. 165.

Aber auch die Angst vor weiteren Repressalien des Staates, insbesondere nach den traumatischen Ereignissen von 1953, ist für viele Menschen ein Anlass nach Westdeutschland zu gehen. Die Eskalation der deutschlandpolitischen Lage, hier festzumachen am Chruschtschowschen Ultimatum vom November 1958, hatte in Teilen der Bevölkerung eine Art Torschlusspanik ausgelöst. „Das Ultimatum führte in der DDR-Gesellschaft zu dem Eindruck, dass West-Berlin nur noch kurze Zeit als Fluchtweg offen stehen würde.“⁴⁰ Die SED reagierte mit dem Mauerbau. Am 13. August 1961 war der Weg gen Westen verschlossen. Innenpolitisch ging die SED auf Stabilisierungskurs. Sie versuchte ihre Herrschaft und damit die DDR als Staat zu festigen.⁴¹

Durch das Einsperren der Bevölkerung wurde eine Kompensation im Innern notwendig. Daher fuhr die SED einen verstärkten Reformkurs. Grundlage dieser inneren Stabilisierung war der Versuch der SED ihr Verhältnis zur Bevölkerung zu verbessern. Walter Ulbricht propagierte schon seit 1958 mit der sozialistischen Menschengemeinschaft einen Sozialismus im Mantel der Menschlichkeit. Zu dem Reformkurs gehörte auch eine gewisse Liberalisierung der Kulturpolitik, die jedoch 1965 bereits wieder beendet wurde.⁴² Diese Liberalisierung wurde von vielen Künstlern genutzt, in Untertönen zumindest Kritik am Zustand von Staat und Gesellschaft zu üben. Die SED nahm die Lockerungen im kulturellen Bereich wieder zurück, als Erich Honecker im Dezember 1965 eine oppositionelle Tendenz in Kunst und Medien ausmachte. So wurde durch Beschluss des 11. Plenums des ZK der SED die gesamte Filmproduktion des Jahres 1965 verboten. Ulbricht erklärte dabei den kulturellen Frühling für beendet: „Einige Kulturschaffende haben die große schöpferische Freiheit, die in unserer Gesellschaftsordnung für die Schriftsteller und Künstler besteht, so verstanden, dass die Organe der Gesellschaft auf jede Leitungstätigkeit verzichten und Freiheit für Nihilismus, Halbanarchismus, Pornographie oder andere Methoden der amerikanischen Lebensweise gewähren.“⁴³

40 Zimmermann, Hartmut, DDR: Geschichte, in: Weidenfeld, Werner, Korte, Karl-Rudolf, (Hrsg.), Handbuch zur deutschen Einheit 1949-1989-1999, Bonn 1999, S. 155.

41 Deutscher Bundestag, Referat Öffentlichkeitsarbeit, (Hrsg.), Fragen an die Deutsche Geschichte, Wege zur parlamentarischen Demokratie, Ausstellung im Deutschen Dom in Berlin, Katalog, Berlin 2000, S. 376.

42 Vgl. Schroeder, a. a. O. S. 149.

43 Zit. nach: Jäger, Manfred, Kultur und Politik in der DDR 1945-1990, Köln 1995, S. 116.

Mit Berufsverboten und Zensur wurden nach diesem Plenum des Zentralkomitees der SED 1965 die vielerorts geäußerten Hoffnungen von Künstlern in der DDR auf einen „demokratischen Sozialismus“ wieder zunichte gemacht. Jede auch noch so leise Kritik wurde fortan nicht mehr geduldet. Die SED kehrte damit bereits wenige Jahre nach dem Mauerbau von den ersten zaghaften Liberalisierungsschritten zur rigiden Repressionspolitik gegen Zweifler und Oppositionelle zurück.

Nachdem es Ulbricht gelungen war, die Massenflucht zu beenden, machte er sich daran, den wirtschaftlichen Aufbau der DDR im Sinne der Konzeption eines Arbeiter- und Bauernstaates fortzusetzen. Es entwickelt sich in der DDR eine Arbeitnehmergeinschaft. „Als ein DDR-spezifisches Phänomen bildet sich darüber eine in vieler Hinsicht privilegierte Schicht von Funktioniären heraus.“⁴⁴ Die wirtschaftliche Situation besserte sich in den ersten Jahren nach dem Mauerbau nicht wesentlich; die Krise ließ sich nur schwerlich überwinden; Mangelwirtschaft war zunächst weiterhin an der Tagesordnung. Die Notwendigkeit einer wirtschaftlichen Reform wurde von der Staatsführung erkannt.⁴⁵ Sie sollte im Jahre 1963 folgen.

5.2 Die achtziger Jahre

Das Entstehungsjahr des Filmes „Wie die Alten sangen“ 1986 war das Jahr in dem Gorbatschow Reformschritte in der Politik der Supermacht Sowjetunion verkündete.

Erich Honecker machte jedoch keine Anstalten dem Reformkurs des Großen Bruders Sowjetunion zu folgen. „Mit der Propagierung eines ‚Sozialismus in den Farben der DDR‘ sollte dem sowjetischen Perestroika-Prozeß ein eigenes konservatives Modell entgegengesetzt werden.“⁴⁶ Während einige Satellitenstaaten der Öffnungspolitik der Sowjetunion langsam aber sicher folgten, igelte sich die Staatsführung unter Honecker immer mehr ein. Die wirtschaftliche Situation der DDR war zu dieser Zeit geradezu desolat. Mit dem Verkauf von Rohöl aus der UdSSR in das westliche Ausland brach ein wichtiger Faktor der Devisenbeschaffung der DDR ein. Die Verluste beliefen sich im Jahre 1986 auf ca. 1,5 Mrd. DM.⁴⁷ Gleichzeitig stieg die Bedeutung von

44 Deutscher Bundestag, a. a. O., S. 380.

45 Vgl. Schroeder, a. a. O., S. 178.

46 Vgl. ebenda, S. 279

47 Vgl. ebenda, S. 306

Devisen für die Finanzen im Laufe der achtziger Jahre: „Die DM stabilisiert und untergräbt zugleich das sozialistische Wirtschaftssystem.“⁴⁸ Aber auch das Rennen um den höchsten technologischen Standard, gerade in der Informationstechnik, war hoffnungslos verloren.⁴⁹

Die hohen Zinsen bei steigender Kreditnotwendigkeit lieferten einen weiteren Beitrag dazu, die DDR an den Rand des wirtschaftlichen Ruins zu treiben. Das wirtschaftliche System der Planwirtschaft war nicht mehr lange aufrechtzuerhalten. Die wirtschaftlichen Schwierigkeiten ließen sich dem Volk nicht länger verbergen. Die Unzufriedenheit in der Bevölkerung wurde immer größer. Die Behörden sahen sich von einer Welle von Ausreiseträgen überrollt. Auch die Zahl der Republikflüchtlinge wurde immer größer. 1986 sollten über 26 000 Personen die DDR auf legalem oder illegalem Wege verlassen.

Lediglich außenpolitisch konnte die SED mit Erfolgen rechnen. Für 1987 war der Besuch Erich Honeckers in der Bundesrepublik Deutschland geplant, wo er mit allen protokollarischen Ehren empfangen werden sollte. Die endgültige völkerrechtliche Anerkennung der DDR stand bevor.

Innenpolitisch dagegen wurden die Schwierigkeiten immer größer. Die SED verlor allein in den vier Jahren vor 1986 ca. 90 000 Mitglieder.⁵⁰ Im Lande formierte sich, aufgrund der wachsenden Unzufriedenheit über die schlechte wirtschaftliche Entwicklung und über die Weigerung Honeckers, dem Reformkurs Gorbatschows zu folgen, eine Opposition, die vorwiegend Zuflucht in der Kirche suchte.⁵¹

Anfang der achtziger Jahre lag der Schwerpunkt der Opposition, die sich hauptsächlich des kulturellen Engagements bediente, in den Bereichen Umweltschutz und Friedensbewegung. Die Tschernobylkatastrophe im Jahre 1986, über die das DDR-Fernsehen wesentlich verhaltener berichtete als die Westmedien, verstärkte diese Tendenz. Auch die Kunst wandte sich den Themen Umweltschutz und Frieden zu.⁵² Die SED versuchte vergeblich, der Kultur das Etikett der politischen Bedeutungslosigkeit anzuheften. „Die Bedeutung von Literatur und Kunst wurde ausdrücklich relativiert, bei aller

48 Deutscher Bundestag, a. a. O., S. 421.

49 Vgl. Schroeder, a. a. O., S. 280.

50 Vgl. ebenda, S. 278.

51 Vgl. Deutscher Bundestag, a. a. O., S. 426.

52 Vgl. Jäger, Manfred, a. a. O., S. 189 und S. 224.

Wertschätzung seien diese Bereiche für den gesellschaftlichen Entwicklungsstand nicht zuständig ...“⁵³ Aber immer mehr wurde in Oppositionskreisen die Notwendigkeit eines Reformsozialismus diskutiert. Immer mehr sollen in den Folgejahren auch Alternativen zum Sozialismus in das Blickfeld geraten.

6 Zwei DEFA-Komödien

6.1 Die Handlung von „ACH DU FRÖHLICHE“, 1962 und „WIE DIE ALTEN SUNGEN“, 1986

Bei der hier untersuchten Filmkomödie „Wie die Alten sangen“ aus dem Jahre 1986 handelt es sich um eine Fortsetzung des DEFA-Films „Ach du Fröhliche“ von 1962. Es spielen nicht nur dieselben Schauspieler von damals mit, sondern es wurden auch Sequenzen aus dem Film von 1962 in die Handlung des Films von 1986 hineinmontiert. Betrachtet man das Schema, in das die komischen DEFA-Bemühungen eingeordnet werden können, so zeigt sich, dass „Ach du fröhliche“ tendenziell zu den satirischen Filmen gezählt werden kann, die sich unter anderem gegen den imperialistischen Klassengegner richten. Christoph Prochnow schreibt hierzu: „Diese Filme knüpfen an die von Marx aufgedeckte objektive Komik untergehender Gesellschaftsordnungen an.“⁵⁴

Zunächst soll kurz die Handlung des Films von 1962 referiert werden: Zentrale Figur ist Walter Lörke, Direktor für Arbeit und Kader, dem am Heiligabend von seiner siebzehnjährigen Tochter Anne eröffnet wird, dass er Großvater wird. Im Laufe der Handlung wird ihm der zukünftige Schwiegersohn Thomas Ostermann vorgestellt, der laut eigener Angabe kein positives Verhältnis zur Arbeiter- und Bauernmacht hat und sich somit für Lörke als Schwiegersohn „disqualifiziert“. Es stellt sich heraus, dass Ostermann deshalb nicht an der Universität studieren durfte, weil er als gesellschaftlich unzuverlässig eingestuft war; aus diesem Grunde arbeite er als Klavierträger. Der politische und ideologische Konflikt tritt während der Gespräche zwischen Lörke und Ostermann immer deutlicher zutage, bis Lörke schließlich mit dem missliebigen Regimegegner zu den Verantwortlichen für die damalige Ablehnung der Universität fährt.

53 Ebenda, S. 199.

54 Prochnow, a. a. O., S. 17.

Indem Lörke seine Stellung ausnutzt, um Ostermann einen Platz an der Universität zu verschaffen, ermöglicht er ihm zugleich, seinen ursprünglich angestrebten Lebenslauf weiterzuführen, d. h. Ostermann wird durch Lörke in das sozialistische System integriert.

In der 1986 gedrehten Komödie hat sich die Handlung um eine Generation verschoben. Weiterhin steht zwar Walter Lörke im Mittelpunkt, jedoch wird die Geschichte nun aus der Perspektive von Thomas Ostermann erzählt, während es im ersten Film noch einen unbeteiligten Erzähler gab.

Die Handlung setzt wiederum damit ein, dass Lörke sich auf den Heiligabend vorbereitet, als seine Tochter Anne anruft und ihm vom Ausreißen der Tochter Twini berichtet. Diese taucht im Laufe der Handlung schutzsuchend bei Lörke auf, um zu erklären, dass sie schwanger sei. Während im ersten Film klar war, dass Anne ihren Freund Thomas Ostermann heiraten wird, steht eine solche Absicht für Twini nicht zur Diskussion. Sie hat in beruflicher Hinsicht nicht vor, ihrer Mutter nachzueifern und zu studieren, sondern ist mit ihrer Arbeit als Postbeamtin zufrieden.

Dies missfällt ihren Eltern, zwei Pädagogen, die eine ähnliche Laufbahn für ihre Tochter vorgesehen hatten. Wiederum entspricht auch Twinis Freund und Kindesvater Klucke nicht ihren Vorstellungen, der zwar studiert, allerdings eine „brotlose Kunst“, nämlich Mathematik, und außerdem ein glühender Vertreter der „No Future“-Theorie ist. Wie der erste Film endet auch der zweite mit einer Entschärfung des Konflikts. Obwohl es auch diesmal nicht wirklich zu einem Annähern der unterschiedlichen Positionen kommt, arrangieren sich alle Parteien zugunsten eines gemeinsamen Weihnachtsfestes miteinander. In dem Buch „Beiträge zur Kunst, Kultur und Kulturpolitik in der Deutschen Demokratischen Republik“ erklärt Albert Wilkening, welche Grundthese Günter Reisch – seiner Ansicht nach – bei diesen Filmen verfolgt hat: „Wir Alten, die wir über das Verhalten der Jugend von heute doch so manches Mal schockiert sind, waren wir in unserer Zeit anders?“⁵⁵

55 Dezernat für Bildung und Kultur der Stadt Duisburg (Hrsg.), „Beiträge zur Kunst, Kultur und Kulturpolitik in der Deutschen Demokratischen Republik“, Duisburg 1987, S. 98.

6.2 Die Entwicklung der Figuren von 1962 bis 1986

6.2.1 Walter Lörke

Zentrale Fragestellung dieser Arbeit ist, wie der Kader in der Komödie dargestellt wird. Im Film „Ach du Fröhliche“ übernimmt die Figur des Walter Lörke diese Position. Als Direktor für Arbeit und Kader ist er absolut linientreu und ein überzeugter Anhänger des Sozialismus und damit auch der „Arbeiter- und Bauernmacht“. Dies wird besonders während der Dialoge mit seinem Gegenpart Thomas Ostermann deutlich. Konfrontiert mit der Aussage Ostermanns, er habe kein positives Verhältnis zur „Arbeiter- und Bauernmacht“, hält Lörke einen emotionsgeladenen Vortrag, in dem er erwähnt, dass er selbst den sozialistischen Staat mit aufgebaut habe. Es wird deutlich, dass Lörke während des Nationalsozialismus als Kommunist vielen Entbehrungen und Gefahren ausgesetzt gewesen war. Seine, aus heutiger Sicht, absolut positive Einstellung zum sozialistischen Staat soll dadurch nun für den Zuschauer verständlich werden. Emotional aufgeladen deklamiert er, er „habe sich in Mauern gekrallt, an Gittern gerüttelt und den Staat mit aufgebaut“. Hier zeigt sich ganz deutlich die antifaschistische Tradition der DEFA-Filme.⁵⁶

Es zeigt sich, dass Lörke kein Verständnis für Menschen zeigen kann, die diese Zeit nicht miterlebt haben und wirft Ostermann vor: „Was weißt du denn vom Leben?“ Hier wird also ein Generationenkonflikt durchgespielt, denn letztendlich wirft er Ostermann damit seine Jugend vor.

Dieser kontert „Wer gibt Ihnen das verdammte Recht so selbstgerecht und selbstsicher zu sein?“ und prangert damit den Dogmatismus der sozialistischen Kader an.

In „Wie die Alten sungen“ wird deutlich, dass die Figur des Walter Lörke während der letzten zwanzig Jahre eine Entwicklung durchgemacht hat. Er übernimmt nun die Rolle des altersweisen und tolerant eingestellten Großvaters, der zwar immer noch ideologisch und politisch vom Sozialismus überzeugt ist, jedoch bereit ist, andere Meinungen zu akzeptieren. In ihrer ganzen Dramatik zeigt sich die Entwicklung Lörkes erst gegen Ende des Films, als er in einer Ansprache Vergangenheit und Gegenwart miteinander

56 An dieser Stelle sollte man erwähnen, dass der Schauspieler Erwin Geschonneck, der die Rolle des Walter Lörke übernommen hat, selbst jahrelang in einem Konzentrationslager inhaftiert war. Hier vermischen sich also Film und Wirklichkeit.

verknüpft. In einem Monolog erklärt er: „Wir haben manches erreicht, was wir geplant hatten. Haben manches nicht erreicht, obwohl wir es geplant hatten. Und haben manches erreicht, obwohl wir es nicht geplant hatten. Aber wenn nichts weiter dabei herausgekommen wär’, als das ein Mädels nicht mehr unglücklich sein muss, weil es ein ungeplantes Kind erwartet, das wär’ schon was!“

Vergleicht man diese Szene mit der Schlüsselszene im Film von 1962, in der Lörke erzählt, unter welchen Entbehrungen er den sozialistischen Staat mit aufgebaut habe, zeigt sich eines ganz klar: Walter Lörke ist zu der Erkenntnis gekommen, dass der sozialistische Staat, den er selbst mit aufgebaut hat, am Ende ist. Natürlich eine berechtigte Erkenntnis, bedenkt man das Entstehungsjahr der Komödie: Drei Jahre vor dem Mauerfall! Vergleicht man die hehren Ziele, die Lörke und seine Genossen beim Aufbau des neuen Staates vor Augen hatte, scheint die letztendliche Ausbeute armselig. Ist der Sozialismus tatsächlich nach all den Jahren nur dazu gut, dass allein erziehende Mütter glücklich sind? Es ist schon erstaunlich, dass eine derartige Bankrotterklärung an den sozialistischen Staat innerhalb eines Films der DEFA möglich ist. Diese Tatsache sagt vielleicht am meisten über die Stimmung in der DDR der achtziger Jahre aus.

Im Film von 1962 reagiert Lörke mit Enttäuschung auf den neuen Kurzhaarschnitt seiner Tochter, die daraufhin antwortet: „Dir gefällt doch nie was.“ In „Wie die Alten sangen“ präsentiert sich uns ein toleranter Lörke, der immer wieder bemüht ist, zwischen Eltern und Tochter zu vermitteln. Lörke als zentraler Charakter, mit einer positiven Einstellung zum Sozialismus, reagiert auf das Weihnachtsgeschenk seiner Nachbarn, der Klinkenhöfers, im Film von 1962 mit beißendem Spott. Als Herr Klinkenhöfer ihm ein Glas mit Würstchen aus westdeutscher Produktion offeriert, ruft Lörke süffisant: „Oh, die guten Westwürstchen!“, und lässt durch den spöttischen Tonfall durchblicken, dass er dieses Geschenk als persönlichen Affront ansieht.

Diese Wirkung ist natürlich von Klinkenhöfer beabsichtigt, der sich als Gegner des herrschenden Systems konstant als benachteiligt sieht.

In „Wie die Alten sangen“ ist der kritische Klinkenhöfer mittlerweile verstorben und Lörke erhält von der Witwe eine Flasche Schnaps aus der Volksrepublik Korea als Weihnachtsgeschenk. Die Witwe, die immer unter der politischen Einstellung ihres Gatten gelitten hatte, kommentiert das Geschenk mit den Worten: „Der Osten erglüht wieder, Herr Lörke.“ Dieser antwortet: „Sie sind auf dem Laufenden.“ Es wird klar, dass sich seit dem Tod

Klinkenhöfers zwischen den beiden zarte Bande entwickelt haben. Frau Klinkenhöfer ist also auf dem besten Weg, endlich den Partner zu bekommen, den sie sich immer gewünscht hat: Einen Mann mit einer positiven Einstellung zum Arbeiter- und Bauernstaat und den damit verbundenen Vorteilen. In der oben geschilderten Szene wird deutlich, dass Lörke, der Kader, derjenige ist, der Spott ausübt, also nicht das Objekt des Spotts ist. Sein Spott ist gegen ein Symbol des feindlichen, kapitalistischen Westens gerichtet.

Interessant an der Figur des Walter Lörke ist die Tatsache, dass es sich hierbei nicht um eine holzschnittartige Personifizierung der Utopie des sozialistischen Menschen handelt, sondern um eine durchaus sympathische Figur mit menschlichen Zügen und Schwächen. Dies zeigt sich gleich zu Anfang des ersten Films, als Lörke eine Weihnachtsfeier für die Kinder der Angestellten in seiner Firma eröffnete. Zunächst sieht es so aus, als wolle er einen super-sozialistischen Vortrag halten, bis er sich besinnt, um welchen eigentlichen Anlass es geht und wer die Adressaten sind. Mit dem Ausruf: „Liebe Kinder, heute ist Weihnachten!“ erntet er von den Kindern stürmischen Applaus. Lörke beweist sich als Mann mit Gespür für den richtigen Ton zur rechten Zeit und zeigt seine menschliche Seite, unabhängig von sozialistischen Theorien.

In der sozialistischen Komödie werden unter anderem humoristische Typisierungsverfahren für positiv-komische Helden verwendet.⁵⁷ In den untersuchten Filmen repräsentiert Walter Lörke den positiv-komischen Helden. Im Gegensatz zu den satirischen Typisierungsverfahren für negativ-komische Helden widerfährt dem positiven Helden ein freundlicher Humor, der durch Gelassenheit gekennzeichnet ist. Er selbst kann allerdings durchaus beißenden Spott ausüben.

Dass die Figur des Walter Lörke von dieser Möglichkeit Gebrauch macht, zeigt sich vor allem in den Wortgefechten mit Wolfram Klinkenhöfer, dem Nachbarn der Lörkes. Im Verlauf des Films „Ach du Fröhliche“, behauptet Klinkenhöfer bezüglich des Weihnachtsfestes, dass Lörke an der Stelle, wo andere das Herz hätten, sein Parteibuch trage. Lörke kontert im Gegenzug: „Sie halten eine Brieftasche für angemessener“, womit er humoristisch klarstellt, dass er Klinkenhöfer als Repräsentant für den kapitalistischen Klassenfeind ansieht. Interessant ist, dass Lörke gegen diesen Klassenfeind die

57 Prochnow, a. a. O., S. 10.

Wortgefechte gewinnt und immer souverän wirkt. Obwohl Lörke ein überzeugter Anhänger des Arbeiter- und Bauernstaates ist, beweist er an einigen Stellen, dass er seine Arbeit als Kaderleiter distanziert bewertet. Dies zeigt sich unter anderem, als Klinkenhöfer, auf eine süffisante Bemerkung Lörkes reagierend, erwähnt: „Herr Lörke ist Humorist, müssen Sie wissen.“ Peggy, die Freundin von Karl, sagt daraufhin verwirrt: „Ach, ich dachte, Sie sind Kaderleiter.“ „Das kommt auf dasselbe hinaus“, antwortet Lörke mit spöttischem Unterton.

Im Verlauf des Films wird außerdem deutlich, dass der Rest der Familie Lörke unter der harten Arbeit des Vaters leidet. Schon zu Anfang wird vom Erzähler erwähnt, dass Lörke nur an Weihnachten schon nachmittags zuhause sei.

6.2.2 Thomas Ostermann

Eine bemerkenswerte Entwicklung macht auch die Figur des Thomas Ostermann durch.

Während in „Ach du Fröhliche“ die Charakterisierung noch ganz deutlich auf die politischen Überzeugungen konzentriert ist, zeigt sich im Film von 1986 ein Ostermann, der in erster Linie um das Wohl seiner Tochter besorgt ist. Diese Entwicklung läuft parallel zu der im nächsten Teil erläuterten Wandlung vom politisch-ideologischen Konflikt zum Generationenkonflikt.

Obwohl Ostermann bei der ersten Begegnung mit Walter Lörke weiß, dass es nur ungünstig für ihn enden kann, wenn er sich dem zukünftigen Schwiegervater als Gegner der „Arbeiter- und Bauernmacht“ präsentiert, ist er nicht bereit, mit seinen Überzeugungen hinterm Berg zu halten.

Schon vor dem Zusammentreffen ermahnt ihn Anne, er solle sich bezüglich dieses heiklen Themas zurückhalten. Doch aus dem harmonischen Weihnachtsfest wird nichts, Walter Lörke und Thomas Ostermann verstricken sich in hitzige politische Streitgespräche und vergessen darüber, dass es eigentlich darum geht, dass Lörke Großvater wird und seine Tochter ein Kind bekommt.

Im Laufe des Films wird die Lebensgeschichte und die damit verbundene politische Einstellung Ostermanns erklärt. Der Zuschauer erfährt, dass Ostermann während seiner Schulzeit eine enge Freundschaft zu einem Klassenkameraden hatte, dessen Eltern in den Westen Deutschlands flohen. Daraufhin

wurde dem Freund die Zulassung zur Oberschule verwehrt. Ostermann setzte sich für ihn ein, allerdings mit dem zweifelhaften Erfolg, dass auch ihm fortan eine feindliche Einstellung zum sozialistischen Staat anhaftete. Hier zeigen sich also deutlich die humanistischen Prinzipien Ostermanns. Seine kritische Gesinnung zum Arbeiter- und Bauernstaat wird verständlich.

Knapp zwanzig Jahre später ist Ostermann Nutznießer des ehemals von ihm so scharf kritisierten Systems. Die Zeiten als mager bezahlter Klavierträger sind offensichtlich vorbei. In „Ach du fröhliche“ rebelliert Anne gegen ihren Vater, indem sie sich in den Kopf gesetzt hat, den missliebigen Regimegegner Thomas Ostermann zu heiraten. In „Wie die Alten sungen“ rebelliert die Tochter Twini gegen die Eltern, die ihr eine normale sozialistische Karriere anempfehlen, indem sie, ohne Einverständnis derselben, schwanger wird und nicht daran denkt, die Universität zu besuchen.

Hätte im ersten Film Lörke seinen Einfluss nicht geltend gemacht, würde Ostermann noch heute Klaviere tragen. Nun versucht er seiner Tochter einzureden, dass sie ihre Arbeit als Postzustellerin aufgeben solle, um zu studieren. Ostermann bereut seine Wendung von damals anscheinend nicht. Zum Wohle des Kindes und seiner Beziehung zu Anne hat er sich integrieren lassen. Ehemals für eine Außenseiterposition stehend, gehört er nun dazu, agiert im Sinne des real existierenden Sozialismus. Dennoch war es ihm offensichtlich möglich, seinen Idealen weitgehend treu zu bleiben. So haben er und Anne auch innerhalb des Schulunterrichts weiterhin gelehrt, selbst zu denken. Hierauf weist Twini in einer Szene hin. Rückblickend seine Reaktion auf Thomas Ostermanns negative Einstellung zur Arbeiter- und Bauernmacht kommentierend, sagt Walter Lörke:

„So vordergründig soll ich argumentiert haben? Das war doch gar nicht mein Stil.“ Ostermann antwortet lakonisch, dass das eben der Stil der sechziger Jahre gewesen sei.

6.2.3 Karl Lörke

Im Film „Ach du Fröhliche“ nimmt Walter Lörkes Sohn Karl eine interessante Position ein. Wie sein Vater ist er überzeugter Kommunist und Sozialist. Dies wird besonders in den Szenen deutlich, in denen er mit Thomas Ostermann aneinander gerät.

Höhepunkt dieser Konfrontation ist eine Szene, in der Karl den vermeintlichen Klassenfeind auffordert mit auf den Balkon der Wohnung zu kommen,

damit er Ostermann herunterwerfen könne. Es entspinnt sich eine lächerlich wirkende Rangelei, in deren Verlauf die Männer einen Blumenkasten umwerfen. Als sich ein unten vorbeigehender Polizist einschaltet, geben Ostermann und Karl vor, dass alles in Ordnung sei. Insgesamt macht Karl eher den Eindruck eines Halbstarcken, der solche Gelegenheiten ausnutzt, um sich vor seiner Freundin zu profilieren. Es wird deutlich, dass Ostermann ihm an menschlich-intellektueller Reife überlegen ist. Im Vergleich zwischen Karl und Walter Lörke zeigt sich, dass letzterer den Sozialismus der ersten Stunde bzw. der ersten Generation verkörpert, während sein Sohn Vertreter des modernen Sozialismus zu sein scheint.

Dies zeigt sich in einer Szene, in der Lörke sich über die moderne Kleidung Karls aufregt.

Dieser fragt hitzig, „Kannst du mir vielleicht verraten, wie Karl Marx in meinem Alter rumgelaufen ist?“, um dann einen versöhnlicheren Ton anzustimmen: „Ich hab’ doch nicht vergessen, was du erlebt hast. Aber habe ich die Möglichkeit, so zu kämpfen wie du?“

Hier wird klar, dass die Kindergeneration zwangsläufig eine neue, eigene Definition des Sozialismus entwickelt hat. Man hat Respekt vor den Menschen, die während des Nationalsozialismus der Verfolgung ausgesetzt waren und nach Kriegsende den sozialistischen Staat mit aufgebaut haben. Aber diese Generation macht auch deutlich, dass sie diese Zeit nicht miterlebt hat. Zur Problematik des Generationenunterschieds schreibt Albert Wilkening in seinem Beitrag „Der Film und die DEFA“: „Sicher, viele allmenschliche Verhaltensweisen sind durch Tradition und Erbe weitgehend fixiert. Aber das soziale Gefüge bei uns hat sich mit der Aufhebung des Privateigentums an Produktionsmitteln, mit der Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft, grundsätzlich verändert.“⁵⁸ Laut Wilkening werde die früh in der DEFA begründete thematische Tradition des Antifaschismus und der Auseinandersetzung mit dem Faschismus fortgesetzt, „jedoch mit einem neuen Blick auf die Vergangenheit, mit neuen Entdeckungen und Gestaltungsweisen.“⁵⁹

58 Vgl. Karasek, S. 98.

59 Ebenda.

6.2.4 Die junge Generation

In „Wie die Alten sangen“ von 1986 präsentiert sich uns die junge Generation anhand der Figuren Twini, Klucke und King.

Twini hat sich nach ihrem Schulabschluss dafür entschieden, als Postzustellerin zu arbeiten. Damit setzt sie sich über die Vorstellungen und Wünsche ihrer Eltern hinweg, die eine Universitätskarriere vorgesehen hatten. Sie lebt mit ihren Freunden Klucke und King zusammen in der Wohnung von Kluckes Mutter, die im Ausland arbeitet. Von Klucke schwanger, führen sie offensichtlich eine Dreierbeziehung, was dem Zuschauer klar wird, als Twinis Vater ein Foto findet, auf dem alle drei in einer Badewanne zu sehen sind. Es wird deutlich, dass diese Generation viel freizügiger lebt, dass alte Beziehungsstrukturen und Institutionen wie die Ehe als überholt gelten. Als Twinis Eltern erfahren, dass ihre Tochter schwanger ist und das Kind behalten will, gehen sie zunächst davon aus, dass Twini und Klucke heiraten werden. Schließlich waren Anne und Thomas in derselben Situation, als Anne mit Twini schwanger war. Doch auch hier zeigt sich der Unterschied zwischen den Generationen. Twini und Klucke haben beide kein Interesse an einer Heirat. Als Twini mit ihrem Vater unterwegs ist, um Klucke zu suchen, kommt es zu einer Aussprache zwischen Vater und Tochter, in der klar wird, welche Schwierigkeiten beide haben, einander zu verstehen. Als Thomas Ostermann seine Tochter fragt: „Und von wem hast du das?“, antwortet diese: „Muss man denn immer alles von jemand haben? Hast Du alles, was Du hast, von jemand anderem. Ich bin einmalig. Ich habe verdammt viel von mir selber.“ Twini beschwert sich, dass offensichtlich keiner verstünde, warum sie das Kind unbedingt haben wolle. Ostermann will wissen, ob Klucke, immerhin der Vater des Kindes, sie verstünde. Twini antwortet: „Der schon gar nicht.“ Im Verlauf des Films wird klar, dass Klucke nicht bereit ist, zu dem Kind zu stehen. Er würde sich am liebsten der Verantwortung entziehen. Klucke wird als einer der negativen Charaktere empfunden. Er wirkt linkisch und unreif. Obwohl er sich der möglichen Konsequenzen seiner Beziehung zu Twini hätte bewusst sein müssen, drückt er sich nun davor. Als Klucke im Wohnzimmer von Lörke auf seine „gesicherte Zukunft“ als Vater mit abgeschlossenem Studium angesprochen wird, verkündet er, dass er sich nicht sicher sei, ob es überhaupt eine Zukunft geben werde. Da Kinder, laut Klucke, ein „Vorgriff auf die Zeit“ seien, könne man es heute nicht mehr verantworten, Kinder in die Welt zu setzen. Auch hier zeigt sich wieder der Generationenunterschied. Thomas Ostermann hatte sich in der

gleichen Situation befunden, war sich seiner Verantwortung allerdings bewusst. Ostermann hat sich schließlich in das System integrieren lassen, musste dafür einen Teil seiner Überzeugungen zum Wohle des Kindes hinten anstellen. Klucke weigert sich zwanzig Jahre später schlicht, dasselbe zu tun und seine kritische Lebenshaltung aufzugeben.

Interessant ist der Gegensatz der Figuren Klucke und King. Während Klucke als Intellektueller charakterisiert wird, verkörpert King offensichtlich den neuen realistischen Sozialismus der Kindergeneration. Er betreibt Landwirtschaft, hat also einen Beruf und ein Auskommen, im Gegensatz zu Klucke, und obwohl er nicht der Erzeuger ist, bietet er an, sich als Vater des Kindes zu bekennen. Natürlich muss man hierbei bedenken, dass King in Twini ebenso verliebt ist, wie Thomas Ostermann damals in Anne. Für einen Menschen, den man liebt, übernimmt man leichter die Verantwortung. Trotzdem gehört auch in „Wie die Alten sangen“ der positive Held aktiv dem sozialistischen System an, während Klucke die „No-Future-Theorie“ verkörpert, die mit Sicherheit nicht auf dem Sozialismus basiert. Der Zuschauer lacht und ärgert sich über Klucke, der offensichtlich als lächerlicher Charakter angelegt ist, jedoch nie unglaubwürdig wirkt. Angesichts der Situation der DDR in den achtziger Jahren, ist eine gewisse Verdrossenheit bei den Jugendlichen verständlich. Damit erfüllt die Komödie den Anspruch an Plausibilität: „Auf der anderen Seite ist eine gesellschaftliche Brisanz und Relevanz der satirischen selbst-kritischen Gegenwartskomödie etwa nur zu erreichen, wenn negative Verhaltensweisen bzw. Charaktere so differenziert wie möglich aus konkreten gesellschaftlichen Umständen abgeleitet werden können.“⁶⁰

Bedenkt man, dass „Wie die Alten sangen“ nur drei Jahre vor dem Mauerfall gedreht wurde, erscheint besonders die Resignation der Figur Klucke erstaunlich authentisch und wirkt Kluckes Zukunftsverdrossenheit als Zeichen für den nahenden Zusammenbruch der DDR. Tatsächlich wird das Kind von Twini nicht mehr in der DDR aufwachsen, sondern in einem vereinigten Deutschland. Verglichen mit dem Film von 1962 treten in „Wie die Alten sangen“ eindeutig individuell gestaltete Charaktere auf. Während 1962 noch „typische Figuren“, wie Walter Lörke als positiver, sozialistischer Held, und Wolfram Klinkenhöfer als Karikatur des imperialistischen Klassengegners,

60 Prochnow, a. a. O., S. 106.

vorherrschen, stehen in den achtziger Jahren individuelle Figuren mit ganz unterschiedlichen, persönlichen Problemen im Vordergrund.⁶¹

6.2.5 Die Figur des Clowns – Narrenfreiheit in der DEFA-Komödie?

Sowohl in „Ach du Fröhliche“ als auch in „wie die Alten sangen“ taucht die Figur des Fleischers auf. Im ersten Film treffen jeweils Walter Lörke und Thomas Ostermann in einer Kneipe auf ihn.

Nachdem Lörke nach dem Wortgefecht mit Ostermann das Haus verlassen hat, flüchtet er sich in eine Kneipe, wo es zum ersten Dialog mit dem Fleischer kommt. Im Verlauf des Gesprächs wird schnell klar, dass diese Figur sich innerhalb des sozialistischen Systems nur widerwillig angepasst hat. Das satirische Einverständnis wird besonders deutlich, als der Fleischer zu einer Metapher greift, um Lörke das Prinzip zu erklären. Er sagt im Sozialismus käme es darauf an, schwimmen zu können. Wir interpretieren dies so, dass offensichtlich das Privileg der Narrenfreiheit auch in der DEFA-Komödie gilt. Dinge, die sonst niemals ungestraft gesagt werden dürften, können plötzlich unter dem Schutz der Narrenfigur ausgesprochen werden. Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass der Fleischer stark angetrunken ist. Nun kann man einerseits behaupten, betrunkene Menschen könne man nicht ernst nehmen, da sie, durch den Alkohol enthemmt, Unsinn reden. Oder soll man eher dem Sprichwort Glauben schenken, dass nur Betrunkene und Kinder die Wahrheit sagen?

7 Vom Politischen und Ideologischen Konflikt zum Generationenkonflikt

Schon die Wahl des Titels „Wie die Alten sangen“ deutet auf die Wandlung vom politisch – ideologischen Konflikt zum Generationenkonflikt hin. Der Titel ist dem geläufigen Sprichwort „Wie die Alten sangen, so zwitschern die Jungen“ entliehen und kennzeichnet, dass der politisch – ideologische Konflikt nicht mehr im Vordergrund der Handlung steht. Dies liegt natürlich auch an der Entwicklung, die die Figuren durchgemacht haben. Walter Lörke wird im Film von 1986 als liberal und „altersweise“ gezeichnet, wodurch sich zwangsläufig der ursprüngliche Konflikt zwischen ihm und seinem Gegenpol Thomas Ostermann entschärft hat. Vielmehr ist es in „Wie die Alten

61 Vgl. Monaco, a. a. O., S. 350.

sungen“ so, dass Ostermann dem System nach wie vor kritisch gegenübersteht, sich allerdings mittlerweile damit arrangiert hat, ja sogar als angestellter Pädagoge davon profitiert.

Der vorhin schon angesprochene Generationenkonflikt zeigt sich dergestalt, dass die Elterngeneration nicht in der Lage zu sein scheint, ihre Kinder zu verstehen. Die Kindergeneration, repräsentiert durch Twini, den Kindesvater Klucke und deren gemeinsamen Freund King, besteht aus völlig unterschiedlichen Individuen, die aber in ihrer Gesamtheit grundsätzlich andere Einstellungen haben und in anderen Lebenswelten zu Hause sind.

7.1 Politischer und Ideologischer Konflikt 1962: Christentum versus Sozialismus

Die postulierte Unvereinbarkeit von Christentum und Sozialismus wird auch in der Komödie „Wie die Alten sangen“ thematisiert. Die Geschichte spielt am Heiligabend, der in der DDR als Volksfest bezeichnet wird, womit dem Anlass der religiöse Hintergrund völlig aberkannt wird.

Der Erzähler Thomas Ostermann mokiert sich folgendermaßen, „daß dieses Volksfest von der Bevölkerung derart ernst genommen werde, als hätte man selbst damals an der Krippe gestanden.“

Sowohl Walter Lörke, als auch sein Sohn Karl sind Atheisten und geraten im Laufe der Handlung immer wieder mit den christlichen Figuren Oma Lörke und dem Nachbarn Klinkenhöfer aneinander. Die humorvollsten Momente ziehen sowohl die Komödie von 1962 als auch die von 1986 aus den Streitgesprächen, die sich aus diesem Gegensatz ergeben.

7.2 Der Konflikt zwischen den Generationen

Was sich bei der rebellischen Haltung von Karl im ersten Film schon leicht andeutet, wandelt sich im zweiten Film zur durchgehenden Konfliktlinie, die die Handlung wie ein roter Faden durchzieht. Es geht nicht mehr darum, Menschen in das ideologische System des Sozialismus zu integrieren, sondern darum, neue Einstellungen und Wege in Bezug auf die individuelle Lebensplanung zu verfechten. Hier spiegelt sich eine zunehmende Entpolitisierung wider. Tritt die Bedeutung des Sozialismus für das Individuum in den Hintergrund, weil man sich in dem bereits schon Jahrzehnte andauernden Revolutionsprozess eingerichtet hat, so will man sich am Ende doch

nicht ganz mit dem Scheitern der Ideologie abfinden. Das Publikum soll nicht mit dem Eindruck nach Hause gehen, dass der revolutionäre Prozess weltweit gescheitert sei. Vielmehr kündigt ihnen die Figur des Mexikaners Antonio die neue Generation an, die diesen Prozess weiterführen soll. Bereits Twins Generation hat jedoch schon andere Vorstellungen vom Sozialismus als die Aufbaugeneration. Sie zwitschert eben nicht mehr so, wie die Alten sungen.

7.3 Unterschiede zwischen 1962 und 1986

Vergleicht man die Personen, die im Film „Wie die Alten sungen“ als Haupt- oder Nebenfiguren eine Rolle spielen, mit denen des ersten Films „Ach du Fröhliche“, so wird deutlich, dass an die Stelle der „positiven Helden“, der „sozialistischen Persönlichkeiten“ mit ihren allenfalls marginalen Charakterfehlern zunehmend die ausgeprägten Individuen, die Außenseiter und Nonkonformisten getreten sind.

Individuen, die es innerhalb des Konzepts des Sozialismus in der Realität eigentlich gar nicht mehr hätte geben können, da dieses Konzept auf der Theorie einer „sozialistischen Menschengemeinschaft“ basiert.⁶² Während im Film von 1962 Walter Lörke im Mittelpunkt steht, ein Mann, der nach eigenen Angaben den sozialistischen Staat selbst mit aufgebaut hat, als Direktor für Arbeit und Kader ein linientreuer Anhänger des Sozialismus ist, treten in „Wie die Alten sungen“ eine Reihe von unterschiedlichen Charakteren auf, die jeweils als Randgruppenvertreter anzusehen sind. 1962 ist der zentrale Konflikt klar zu erkennen: Es gibt zwei entgegengesetzte Positionen. Einen Befürworter der „Arbeiter- und Bauernmacht“ und einen Gegner dieses Konzepts.

Die Komödie endet damit, dass der sozialistische Held Lörke den antisozialistischen Ostermann in das System integriert. Ostermann, der zuvor von der Universität wegen seiner gesellschaftlichen Beurteilung abgelehnt worden war, erhält nur durch die Hilfe Lörkes, die Chance, das zu tun, was er ursprünglich auch vorhatte, nämlich ein Lehramtsstudium anzutreten. Ostermann beschreibt in dem Film von 1986 noch einmal die damalige Lösung folgendermaßen:

62 Vgl. hierzu: Rajasanow, a. a. O., S. 116.

„Lörke war mich immer frontal angegangen, aber als es darum ging, stand er hinter mir.“

8 Schlussbetrachtung

Die vorliegende Arbeit versteht sich als ein erster Einstieg in das Thema „Kader und Komödie“.

Die These Kracauers, nach der Filme ein Spiegel ihrer Gesellschaft und Zeit sind, lässt sich auch auf die von uns untersuchten Komödien der DEFA anwenden. So steht der erste Film „Ach du fröhliche“ im Zeichen der von Ulbricht seinerzeit propagierten sozialistischen Menschengemeinschaft. Diese manifestiert sich in der Figur des Walter Lörke, der die Aufbaugeneration der DDR repräsentiert. Die 24 Jahre später gedrehte Fortsetzung „Wie die Alten sangen“ zeigt hingegen ein völlig verändertes Gesellschaftsbild. Vom Optimismus der sechziger Jahre ist im Schlusswort Lörkes nichts mehr zu spüren. Vielmehr zeichnet sich hier bereits die Erosion des Systems deutlich ab. Die von Billy Wilder oder Woody Allen postulierte Unterhaltungsfunktion der Komödie findet in Bezug auf DEFA-Produktionen nur begrenzte Anwendung. Vielmehr wird der DEFA-Komödie eine gesellschaftsverändernde Funktion abverlangt, die aus heutiger Sicht einen deutlich erzieherischen Charakter hat.

Gerade in dieser Funktion sehen wir ein Hauptproblem der DEFA-Komödien. Der mäßige Erfolg dieser Filme lässt sich nur damit erklären, dass die Unterhaltungsfunktion zugunsten der erzieherischen Funktion in den Hintergrund gedrängt wurde. Die Menschen in der DDR wollten im Kino den Alltag vergessen, nicht jedoch agitiert werden. Dennoch: Trotz aller Agitation boten DEFA-Komödien Gelegenheit, verhaltene bzw. versteckte Kritik an bestehenden Verhältnissen zu üben. Dabei machten sich die Filmschaffenden die spezifischen Möglichkeiten der Komödie zunutze. In den hier untersuchten Filmen bedient man sich unter anderem der Figur des Clowns, um Systemkritik zu üben.

9 Literatur

- Aurich, Rolf, Wirklichkeit ist überall, Zum historischen Quellenwert von Spiel- und Dokumentarfilmen, in: Wilharm, Irmgard (Hrsg.), Geschichte in Bildern: von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle, Pfaffenweiler 1995
- Blunk, Harry, Jungnickel, Dirk „Filmland DDR“, Köln 1990
- Dezernat für Bildung und Kultur der Stadt Duisburg, (Hrsg.) „Beiträge zur Kunst, Kultur und Kulturpolitik in der Deutschen Demokratischen Republik“ Duisburg 1987
- Deutscher Bundestag, Referat Öffentlichkeitsarbeit, (Hrsg.): Fragen an die Deutsche Geschichte, Wege zur parlamentarischen Demokratie, Ausstellung im Deutschen Dom in Berlin, Katalog, Berlin 2000
- Fledelius, Karsten, Der Platz des Spielfilms im Gesamtsystem der audiovisuellen Geschichtsquellen – und die Frage seiner Verwendbarkeit in historischer Forschung und im Unterricht, in: Kampen, Wilhelm van, Kirchoff, Hans Georg (Hrsg.), Geschichte in der Öffentlichkeit, Stuttgart 1979
- Finke Klaus, DEFA-Film als „nationales Kulturerbe“? Thesen zum DEFA-Film und seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung, in Finke, Klaus (Hrsg.) DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001
- Gernhardt, Robert, „Was gibt’s denn da zu lachen?“, Zürich 1988
- Hinck, Walter (Hrsg.), „Die deutsche Komödie“, Düsseldorf 1977
- Jäger, Manfred, Kultur und Politik in der DDR 1945-1990, Köln 1995
- Karasek, Hellmuth, „Billy Wilder – eine Nahaufnahme“, Hamburg 1992
- Kersten, Heinz, „Bonner Berichte aus Mittel- und Ostdeutschland; Das Filmwesen in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands“, Bonn 1963
- Mehnert, Günter, Opitz, Gerda, Röhner, Eberhard, Weidemann, Ingrid, „Kulturrevolution in der DDR“, Berlin 1981
- Monaco, James, „Film verstehen – Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien; mit einer Einführung in Multimedia“, Hamburg 2000
- Prang, Helmut, „Geschichte des Lustspiels“, Stuttgart 1968

- Prochnow, Christoph, „Zu einigen Aspekten des Problemkreises: ‚Das komische und unsere DEFA-Filme‘“, Berlin 1973
- Rjasanow, Eldar, „Diese ernsten unernsten Filme; Erfahrungen mit der Komödie“, Potsdam 1976
- Schroeder, Klaus, Der SED-Staat Geschichte und Strukturen der DDR, München 1998
- Zimmermann, Hartmut, DDR: Geschichte in: Weidenfeld, Werner, Korte, Karl-Rudolf, (Hrsg.)Handbuch zur deutschen Einheit 1949 – 1989 – 1999, Bonn 1999

Uta Streckfuß / Thomas Bartling

Solo Sunny – ein Plädoyer für das „Solo“ im Leben oder die Absage an die Ideale des Sozialismus?

Filmographische Angaben:	SOLO SUNNY
Premiere:	17.1.1980
Regie:	Konrad Wolf
Drehbuch und Co-Autor:	Wolfgang Kohlhaase
Dramaturg:	Dieter Wolf
Kamera:	Eberhard Geick
Musik:	Günther Fischer
Bauten:	Alfred Hirschmeier
Länge:	105 min
Darsteller:	Renate Krössner (Sunny), Alexander Lang (Ralph), Heide Kipp (Christine), Dieter Montag (Harry), Klaus Brasch (Norbert), Harald Warmbrunn (Benno Bohne)

Der in Farbe gedrehte DEFA-Film „Solo Sunny“ von Konrad Wolf und Wolfgang Kohlhaase eröffnete cineastisch die 80er Jahre. Er wurde am 17.1. 1980 im Berliner Kino „International“ uraufgeführt und feierte große Erfolge. In nur wenigen Wochen sahen Hunderttausende die letzte Spielfilmarbeit Konrad Wolfs.¹

„Solo Sunny“ erhielt im In- und Ausland viel Beachtung und wurde 1980 auf der Berlinale mit dem Kritikerpreis der FIPRESCI ausgezeichnet. Renate

¹ Vgl. Ralf Schenk (Red.), Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg: DEFA-Spielfilme 1946-1992, Berlin 1994, S. 265

Krössner bekam für ihre schauspielerische Darstellung der „Sunny“ einen „Silbernen Bären“. Die „Goldene Plakette“ des Chicagoer Filmfestivals für das beste Drehbuch erhielt der Film im selben Jahr.

In der Filmkritik und in der Literatur zum DDR-Film wird der Film von Wolf und Kohlhaase immer wieder als einer der herausragendsten Filme der DEFA bezeichnet, der sich mit DDR-Gegenwart auseinandersetzt.² Er greift die unmittelbaren Probleme der jungen Leute in der DDR Ende der 70er Jahre auf und war damit die Antwort auf ein Bedürfnis, das schon lange vorhanden war. Hatten die 70er Jahre mit dem auf dem VIII. Parteitag der SED und dem 6. ZK Plenum liberaleren Kurs für die Filmschaffenden hoffnungsvoll begonnen, so änderte sich das Klima bereits 1973 mit dem 9. ZK Plenum und seinen altgewohnten Verdikten, dessen Folgen auch die Filmkünstler spürten. Die von außen oktroyierte Stagnation erzeugte Unmut, der sich vielerorts äußerte. Das junge Publikum interessierte sich nicht mehr für Filme über den deutschen Faschismus, mit denen man im Namen der Zukunft Vergangenheitsbewältigung betrieb. Es wollte Filme sehen, die auf die sich verschärfenden Konflikte in der Erlebniswelt der jungen DDR-Bürger reagierten, die „normale“ Menschen zeigen, mit deren Schwächen, Wünschen und Erfahrungen es sich identifizieren konnte. Das erkannte auch Wolf, der Anfang 1977 in einem Interview sagte, dass die Zuschauer die Mehrheit der DEFA-Filme „(...) gerade noch dulden (...)“ und fordern, „(...) daß wir uns endlich offener und direkter ihren Problemen zuwenden“.³

Ein Wechsel der Chefs in der Hauptverwaltung Film und in Babelsberg sorgte zunächst für neue Bewegung im Filmschaffen. Filme, die es sonst schwer hatten, wurden daraufhin des Themas und Problems wegen stärker angenommen als vorher. Auch „Solo Sunny“ entstand in dieser Zeit, die Ehrlichkeit in und Identifikation mit den Filmen zuließ. Der Film traf die Sehnsüchte und Träume der jungen Generation und bedeutete für Konrad Wolf, der sich in seinen vorherigen Filmen überwiegend mit der deutschen Vergangenheit beschäftigt hatte, einen thematischen Wechsel. Drehbuchautor und Co-Regisseur war wieder der Berliner Wolfgang Kohlhaase, mit dem er seit 1968 zusammenarbeitete und der mit Gerhard Klein durch die sogenannten

2 Vgl. ebd., S. 223; 260; 265

3 Konrad Wolf: „Über bequeme Sessel und unbequeme Filme“ Gespräch für Film und Fernsehen. Berlin 1977, Heft 7, in: Anne Renk (Hrg.), Konrad Wolf: Direkt in Kopf und Herz. Aufzeichnungen, Reden, Interviews. Berlin 1989, S. 290

„Berlin-Filme“⁴ bekannt wurde. Zum ersten Mal in seiner Filmkarriere wechselte Konrad Wolf den Kameramann und ersetzte Werner Bergmann durch den jungen und bis dato unbekanntes Eberhard Geick. Der Dokumentarfilmer, der mit „Solo Sunny“ seinen ersten Spielfilm drehte, zeigt Bilder in denen nichts beschönigt wird und entsprach den farbigen, vorlauten Bewegungen von Sunny bildlich.

Das Milieu, in dem die Geschichte von Ingrid Sommer, einer ehemaligen Schloßlerin, spielt, sind der Berliner Prenzlauer Berg und die DDR-Tanzsaal- und Barsphäre. Ingrid Sommer tingelt als Schlagersängerin Sunny mit einer Artisten- und Musikergruppe durch Kleinstädte und Dörfer und verdient sich so ihren Lebensunterhalt. Sie geht kompromisslos durchs Leben und sehnt sich nach Glück und Anerkennung als Persönlichkeit. Weder in der Musikergruppe noch in ihren Beziehungen zu Männern scheinen sich diese Wünsche zu erfüllen, so dass sie zahlreiche Niederlagen im privaten und beruflichen Bereich hinnehmen muss.

Die Identitätssuche der jungen Ingrid Sommer ist aber nicht das einzige Thema des Films. Er stellt anhand verschiedener Charaktere unterschiedliche Lebensentwürfe im real existierenden Sozialismus dar und handelt so von der allgemeinen Suche nach persönlicher Erfüllung unter den Bedingungen der Stagnation und der Mittelmäßigkeit. Mit dem Schicksal von Sunny werden weitere Protagonisten eingeführt, die als Vertreter der sozialistischen Gesellschaft fungieren und über die Konrad Wolf und Wolfgang Kohlhaase ihre Gesellschaftskritik transportieren.

Die Demontage des Bildes einer glamourösen Künstlerwelt als Gesellschaftskritik

Sunnys Band tingelt durch die DDR-Provinz und tritt in verschiedenen Kulturhäusern und Gaststätten auf. Die Truppe besteht aus einer fünfköpfigen Band, den Sängerinnen Sunny und Monika, einigen Kleinkünstlern und Akrobaten, sowie dem Conferencier Benno Bohne.

4 Die Berlin-Filme sind ein spezifisch ostdeutsches Genre, welches das „DDR-Heimatgefühl“, kritisch-positiv beleuchtet. Zu den Berlin-Filmen zählen vor allem die Filme „Alarm im Zirkus“ (DDR 1954), „Eine Berliner Romanze“ (1956), „Berlin – Ecke Schönhauser“ (DDR 1957) sowie „Berlin um die Ecke“ (DDR 1964, Uraufführung 1990) von Gerhard Klein und Wolfgang Kohlhaase.

Durch die Darstellung der Kleinkünstler und der Musiker macht Wolf einen kleinen Ausschnitt aus der Gesellschaft zum zentralen Blickpunkt und zeichnet insgesamt ein trostloses Bild von dem bestehenden gesellschaftlichen Gefüge. Schon zu Beginn des Films fällt die unspektakuläre Zeichnung der Figuren auf und es wird deutlich, dass es den Filmemachern nicht um ein Nachstellen des Wunschbildes vom glamourösen Künstlermilieu geht.

Mit der Negation der Vorstellung von der glitzernden Welt des Künstlers löscht der Film aber jede Hoffnung auf ein selbsterfülltes Leben im sozialistischen Staat, denn wo, wenn nicht im Rampenlicht, soll der Mensch zu Ruhm und Bedeutung gelangen?

Der Blick des Betrachters wird auf die Alltäglichkeit dieser Arbeit und die Normalität und Gewöhnlichkeit der Personen gelenkt. So wird zum einen die Übertragbarkeit der Erfahrungen und Probleme Sunnys auf den Betrachter ermöglicht, zum anderen aber auch die Monotonie und Mittelmäßigkeit der künstlerischen Leistung und die konfliktreichen Beziehungen der Kleinkünstler untereinander dargestellt.

Die Demontage des Künstlerbildes beginnt bereits im Vorspann: Durch die Parallelmontage kontrastiert Wolf die scheinbare kleine glamouröse Künstlerwelt auf der Bühne mit der Tristesse und der Normalität in der Garderobe, in der es noch nicht einmal eine Toilette gibt. Aber auch der glamouröse Schein auf der Bühne entpuppt sich schnell als Farce. Der Conferencier erzählt jeden Abend denselben lahmen Witz, mit dem er die staatliche Produktion auf den Arm nimmt, die Anlage kreischt und die Musiker, die eigentlich Jazzmusik machen wollen, spielen Schunkelmusik für das ländliche Publikum.

Die bewusst gesetzten Wiederholungen moderierter Banalitäten und artistischer sowie musikalischer standardisierter Programmteile verdeutlichen die Genügsamkeit mit dem unteren Mittelmaß, die die Künstler und das Publikum gleichermaßen betrifft.

Frustriert und gelangweilt spulen die Musiker ihr Programm ab und schaffen es nicht, einen anderen Kurs zu fahren – immerhin verdienen sie sich so ihren Lebensunterhalt. So endet fast jeder abendliche Auftritt in einem Saufgelage, dem sich auch die Kleinkünstler auf der Bühne anschließen.

In einer Montage sieht man ungeschönte Nahaufnahmen von betrunkenen, schwitzenden Musikern, die ihren Text nur noch lallen, dann wieder das Dorfpublikum, das im verrauchten Saal tanzt und trinkt und schließlich wie-

der die größten Musiker auf der Bühne. Mit dieser formal-ästhetischen Umsetzung wird das Bild der glamourösen Künstlerwelt endgültig zerstört. Hier wird deutlich, dass auch die Arbeit der Künstler nicht das Mittel zur Entwicklung der sozialistischen Persönlichkeit und die wichtigste menschliche Lebenstätigkeit ist, sondern Routine, Stillstand und Frustration bedeutet.

Auch die Beziehungen der Kleinkünstler untereinander lassen sozialistische Ideale wie Solidarität und Gleichberechtigung vermissen. Die Künstlertruppe ist weder eine sozialistische Brigade noch ein künstlerisch motiviertes Ensemble, sondern ein Zweckbündnis, dem die menschlichen Beziehungen untergeordnet sind. Die herrschende patriarchalische Grundstruktur in der Künstlertruppe kommt vor allem in der Figur des Conferenciers Benno Bohne zum Ausdruck. Dieser behauptet sein männliches Selbstverständnis, indem er Sunny, die selbstbewusst und emanzipiert auftritt, gezielt beleidigt und jegliche Kritik an seiner Person von sich weist.

Der alltägliche Sexismus in der Musikergruppe wird durch zahlreiche kurze Dialoge (Hubert zu Sunny: „Du schminkst dich wie ne Nutte.“) zu einem durchaus tragenden Element des Films und findet in dem Vergewaltigungsversuch Norberts seinen traurigen Höhepunkt. In dieser von den männlichen Musikern dominierten Truppe wird Sunny eine Rolle zugeschrieben, die sie nicht einnehmen will; sie muss deshalb aus der Gruppe ausscheiden. Diese Sequenzen, die das Miteinander der Künstler zeigen, lassen die Vermutung zu, dass die staatlich festgelegte Gleichberechtigung der Frau in der sozialistischen Gesellschaft Ende der 70er Jahre ebenso wenig auf gesellschaftlichen Konsens zu stoßen schien, wie die bereits erwähnten Grundmotive der sozialistischen Gesellschaftslehre.

Milieugetreue Bilder von Berlin und vom Prenzlauer Berg – ein Ort für Subkulturen, Individualisten und – Spektrum der Vielschichtigkeit der DDR-Gesellschaft.

Als Kontrast zu den Bildern der DDR-Provinz stehen die Aufnahmen vom Berliner Bezirk Prenzlauer Berg, auf dem ein Großteil der Handlung stattfindet. Die Art und Weise, wie Menschen beschrieben werden und wie sie sprechen, der Berliner Dialekt und die zahlreichen langsamen Kameraschwenks über die Berliner Hinterhöfe und -häuser tragen zu einer starken Wirklichkeitsillusion bei. Immer wieder schwenkt die Kamera langsam über Hausfasaden, zeigt abbröckelnden Putz und Menschen hinter den Fenstern. Mehrmals sieht man eine alte Frau, die von einem Fenster aus das Geschehen beobachtet und spielende Kinder im selben Hinterhof. Das alles verstärkt

nicht nur den Realitätseindruck, sondern stellt einen emotionaler Bezugsrahmen her, so dass man sich mit der Gegend und den dort lebenden Menschen verbunden fühlt, die vermutlich in jedem Hinterhof zu finden sind. Die Art der Darstellung zeugt von der Kenntnis des Berliner Viertels. Das liegt vor allem an dem Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase, der in Berlin geboren und aufgewachsen ist, sowie an dem Kameramann, der ebenfalls Berliner ist.

In ihrer Verknüpfung mit dem Handlungsgeschehen erhalten die Bilder vom Prenzlauer Berg aber noch eine andere Bedeutung. Sie transportieren bestimmte Lebensweisen und -haltungen, die vor allem auf dem Prenzlauer Berg zu finden waren.

Der Prenzlauer Berg war schon immer ein Stadtteil, in dem Künstler, Schriftsteller, Aussteiger und „Unangepasste“ lebten. Er war ein für DDR-Verhältnisse extrem chaotischer Bezirk und galt als ein relativ freier Lebensbereich, der viele jüngere Menschen aus dem Rest des Landes anzog, unabhängig davon, ob sie künstlerisch arbeiten wollten oder nicht.⁵ Die Altbauten wurden nicht saniert und waren daher in einem teilweise stark desolaten Zustand, boten aber den Vorteil des Unbeobachtet-Seins, denn nur die durch das Wohnungsbauprogramm geförderten Mietskasernenform von Neubauvierteln in Plattenbauweise ermöglichten eine gute politische Überwachung.⁶ Ob das der Grund ist, warum Wolf, der einer der höchsten Kulturschaffenden war, Sunny auf dem Prenzlauer Berg leben lässt, ist fraglich. Betrachtet man Sunnys Lebenseinstellung und ihren Individualitätsanspruch, so scheint dieser Stadtteil mit seinem „Individualistengeflecht“⁷ der ideale Wohnort für Sunny zu sein. In der Altberliner Hinterhofswohnung auf dem Prenzlauer Berg hat sie die beste Möglichkeit, ungestört ein Stück ihrer Individualität und Persönlichkeit zu leben. Schon Sunnys äußere Erscheinung zeugt von ihrer Individualität. Sie trägt die begehrten Levis-Jeans aus dem Westen, Hüte und enge Oberteile und schminkt sich für ihre Auftritte als Sängerin stark.

Mit ihrer unbeherrschten, kompromisslosen und häufig provokant wirkenden Lebensart und den wechselnden Männerbekanntschaften eckt sie aber auch

5 Vgl. Hermann Glaser: Deutsche Kultur. Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart Bonn 1997, S. 366

6 Vgl. ebd., S. 345

7 Jan Faktor; 1994: „Intellektuelle Opposition und alternative Kultur in der DDR.“ in: Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung „Das Parlament“, zitiert nach Hermann Glaser, S. 366

bei einigen Nachbarn an. Vor allem Frau Pfeiffer, ihrer spießigen Nachbarin, die sie sogar wegen Männerbesuch, lauter Musik und „Tauben im Schrank“ anzeigt, stört der Lebenswandel Sunnys. Es scheint, als ob auch auf dem Prenzlauer Berg Vertreter des kleinbürgerlichen Denkens zu finden sind, die die Kontrolle und Überwachung von Unangepassten übernehmen.

Die Figur Sunny: Auflehnung gegen das allgegenwärtige Mittelmaß

In den 70er Jahren traten die Frauen immer stärker in das Zentrum von DEFA-Filmen; eine gesellschaftlich begründete Tendenz, die sich in den 80er Jahren noch verstärkt. Beispiele dafür sind „Die Legende von Paul und Paula“ (1973, Regie: Heiner Carow), „Sabine Wuff“ (1978, Regie: Erwin Stranka) oder eben „Solo Sunny“ von Wolf und Kohlhaase. Diese Filme sprechen die schwelenden Lebensfragen wie das Erwachsenwerden oder Familien- und Partnerschaftsprobleme an, die in alltäglichen Abbildungen behandelt werden.

Bei „Solo Sunny“ geht es, aber in einem anderen Ton und Stil, um das gleiche, wie bei Carows Film, nämlich um das Recht auf ein Solo im Leben, um Akzeptanz und Kompromisslosigkeit in Hinblick auf die eigenen Lebensentscheidungen. Sunny ist eine Frau Mitte 20, die im Abendstudium eine Gesangsausbildung machte, um sich ihren Traum von einer Karriere als Schlagersängerin zu erfüllen. Der Zuschauer erfährt, dass ihre Eltern geschieden waren; ihren Vater hat sie nie kennen gelernt und ihre Mutter verstarb früh. Auch dass sie in einem Heim für Schwererziehbare war, erwähnt Sunny später in einem Gespräch mit Ralph beiläufig. Obwohl Sunny im Kleinkünstlermilieu arbeitet und im Individualistengeflecht des Prenzlauer Bergs lebt, sieht Wolfgang Kohlhaase den Film nicht als ein „(...) speziell gemachter Film über Unterhaltungskünstler. Über das Mädchen Ingrid Sommer (...) wollen wir etwas Verallgemeinbares vorführen: die Geschichte einer jungen Arbeiterin, die Sängerin wird, sich trotz mancher Widersprüche und Enttäuschungen im Persönlichen ihren Lebensanspruch bewahrt und nach einem erfüllten beruflichen Leben und menschlichen Bindungen sucht.“⁸

Auch Konrad Wolf spricht sich gegen die Behauptung von Mitgliedern des Politbüros und des Sekretariats des ZK der SED⁹ aus, die Protagonistin ver-

8 DEFA 1980: Filme mit Pfiff und hohem künstlerischen Anspruch, in: Neues Deutschland, Berliner Ausgabe vom 12.1.80

9 Vgl. Schenk., a. a. O., S. 270

trete eine Subkultur im Prenzlauer Berg, sondern betont ihre Eingebundenheit in die DDR-Gesellschaft.¹⁰

Sunny ist demnach eine alltägliche Person, mit der sich der Zuschauer identifizieren kann. Diese Identifikation erfolgt vor allem über die genauen Einblicke in ihre individuellen Lebens – und Sichtweise, über Sunnys verbale Aussagen zu ihren Wünschen und Träumen, aber auch durch die detailreichen Aufnahmen ihrer Wohnung, die Ausdruck ihrer Lebenshaltung ist. Sunnys Wohnung ist letztlich der einzige Bereich, in dem sie sich voll entfalten kann. An der Wand hängen viele Selbstportraits, die für ihre intensive Beschäftigung mit sich selbst stehen, auf einer Kommode stehen ein großer Spiegel und viele Kerzen. Ihr Wunsch nach Horizonterweiterung – im räumlichen wie auch im geistigen Sinne – kommen in dem Poster für ihre Freundin und in dem Fenster „mit Sonnenuntergangsaussicht“ zum Ausdruck. Auffallend ist auch das breite Doppelbett, das in der Mitte ihres großen Zimmers steht – hier kann sie sich ausbreiten.

Wenn man von Wolfs Aussage ausgeht, Sunny sei eine Person inmitten der DDR-Gesellschaft, erkennt man in ihrer sorgfältigen und individuellen Gestaltung des Wohnraums auch etwas Allgemeingültiges. Sunny kann als Vertreterin jener Menschen gesehen werden, die durch den Rückzug ins Private ihre Individualität auszuleben versuchten. In der DDR-Geschichtsschreibung etablierte sich in diesem Zusammenhang der Ausdruck der „Nischengesellschaft“, ein Begriff der jene, die Mehrheit der DDR-Bürger betreffende Rückzugskultur bezeichnet, die sich durch den Rückzug ins Private der staatlichen Kontrolle durch FDJ oder andere offizielle Verbände entzog und den privaten Bereich als persönlichen Entfaltungsraum sah.¹¹

Dennoch geht Sunny einen Schritt weiter. Sie will in jeder Beziehung ihre Individualität ausleben, will berühmt werden und in der Öffentlichkeit stehen, denn sie glaubt, nur so zu einer Persönlichkeit zu werden.

Der Kameramann Geick stellt die Suche und den Weg der Protagonistin und ihren Wunsch nach geistiger Entwicklung durch eine symbolhafte Bildsprache dar: Immer wieder tauchen kurze Sequenzen auf, die aus einem Zug oder einem Auto gefilmt wurden. Oft richtet sich die Kamera auch auf Flugzeuge,

10 Wolf, K.: „Es ist etwas im Gange in der DDR“, in: Der Spiegel, Hamburg, Nr. 15, 7.4.1980, S. 232

11 Vgl. Glaser, a.a.O., S. 349

die über die Berliner Altbauten fliegen und den Eindruck von Bewegung suggerieren oder Fernweh evozieren.

Da Sunny sich gegen Genügsamkeit in der Liebe, Mittelmaß in der beruflichen Tätigkeit und Spießigkeit im Wohnhaus und in ihrer Nachbarschaft auflehnt, sind Konfliktsituationen vorprogrammiert. Sie bricht die ungeschriebenen Gesetze in der Gruppe der Kleinkünstler, da diese auf Kosten von zwischenmenschlichen Beziehungen gehen. Sie kontert in entsprechenden Situationen verbal, wird schließlich aus der Band geworfen und versucht daraufhin ihr Solo. Bevor auch dieses scheitert, beginnt sie allmählich zu begreifen, dass man auch eine Persönlichkeit sein kann, ohne berühmt zu sein. Sie merkt, dass sie als Sängerin immer mittelmäßig bleiben wird und erkennt, dass ihr eigentlicher Wunsch ist, gebraucht zu werden – ein Wunsch, der auch im privaten Bereich erfüllt werden kann.

Auf dem Weg ihrer Entwicklung trifft sie auf Ralph, einen Diplomphilosophen, und Harry, einen Taxifahrer die möglicherweise Lebensoptionen für Sunny darstellen.

Die Darstellung verschiedener Lebensentwürfe als Optionen für Sunny?

Wie eingangs erwähnt, beschreiben Wolf und Kohlhaase verschiedene Charaktere, die mit Sunny in Beziehung treten. Sie stellen Eckpunkte auf ihrem Weg zur Entfaltung der eigenen Persönlichkeit dar, sind aber dennoch Charaktere, die ihre eigene Geschichte erzählen und Optionen von Lebensentwürfen darstellen.

Da ist Ralph, der Diplomphilosoph, Schriftsteller und der „Exot“, der nicht in die sozialistische Produktionsweise eingebunden ist. Er springt für den verletzten Norbert in der Band als Saxophonist ein und lebt wie Sunny in einer Berliner Hinterhofwohnung, die mit Bücherregalen vollgestellt ist. Auch seine Wohnung zeugt von einer bestimmten Lebenshaltung. Das Bettgestell ist eine ausrangierte Tür und die kleine Nachtschlampe bietet eigentlich nur Licht für die Nachtlektüre. Sunny stellt schon beim ersten Treffen in seiner Wohnung fest, dass diese zu klein für noch jemanden sei. Ralph hört indische Musik, hat sich gegen einen Fernseher entschieden und verdient sich seinen Lebensunterhalt mit dem Schreiben für eine Zeitung. Sunny, die auf der Suche ist, findet in Ralph einen Gesprächspartner für ihre Fragen an ihr Leben.

Das Sinnbild für Sunnys Suche verkörpert ihr Lied, eine sentimentale Melodie, welche der Komponist Günther Fischer in verschiedenen Variationen den ganzen Film durchziehen lässt. Ralph ist derjenige, der ihr dazu einen Text schreiben kann und hilft ihr damit in ihrer Entwicklung weiter. Dennoch wird deutlich, dass Ralph keine Perspektive eröffnet. Ralphs Thema, über das er philosophiert und schreibt, ist der Tod. Er kritisiert die Gesellschaft für ihre Unsensibilität gegenüber den Sterbenden, verschließt sich aber selber immer mehr seinen Mitmenschen und Sunny. Seine nihilistische Lebensweise stellt einen Gegenpol zu Sunny dar, die ihm anbietet, für ihn ein Kind zu bekommen und damit für das Leben steht. Ralph möchte sich aber nicht festlegen, sucht auch keine feste Bindung und die damit verbundenen Verpflichtungen und Regeln. Als er seinen Seitensprung vor Sunny erklären muss, sagt er zwar, dass es nicht richtig war, ergänzt aber, dass es für ihre Beziehung keine Regeln gäbe.

Ralph stellt wie Sunny eine Individualisten dar, der auf Kosten der Arbeiterklasse studiert hat, sich aber gegen einen „normalen“ sozialistischen Lebenslauf entschieden hat. Hier wird noch einmal gezeigt, dass Individualität möglich ist. Die Figur des Ralph erfährt dennoch eine negative Bewertung, denn Ralph steht – wie die Band von Sunny – nicht nur für Stagnation, sondern darüber hinaus für Isolation. Dieser Eindruck wird am deutlichsten, als Sunny Ralph verlässt und vorher zugegeben hat, dass sie ihn umbringen wollte. Nachdem Sunny aus der Wohnung gegangen ist, sieht man Ralph in seine Decke eingehüllt, auf dem Kopf die Kopfhörer und eingerahmt von seinen Bücherregalen. In dieser Einstellung fehlen jegliche Hintergrundgeräusche, es herrscht absolute Stille und Bewegungslosigkeit.

Eine weitere männliche Bezugsperson für Sunny ist Harry, der als Vollwaise in einem Heim aufgewachsen ist und es zum Taxi-Fahrer und Privatunternehmer gebracht hat. Er verkörpert den durchschnittlichen postkapitalistischen Kleinbürger, der genügend Geld verdienen möchte, um ein angenehmes und sorgenfreies Leben führen zu können und weist damit ebenso wenig Parallelen zu einer sozialistischen Lebenshaltung auf. Er ist auf seine „Berufskarriere“ stolz und braucht für sein Glück eigentlich nur noch die richtige Frau. Sunny verkörpert für ihn die Traumfrau, die er nur noch von sich und den Vorzügen eines sozial und finanziell sicheren Lebens überzeugen muss. Harry ist immer, wenn sie einen seelischen Tiefpunkt erreicht hat, zur Stelle, so dass sich Sunny eines Tages, nach der gescheiterten Beziehung zu Ralph und einem Selbstmordversuch, doch mit ihm verabredet.

Doch Harry, der im Hotel angekommen, selbstbewusst zwanzig West-Mark über den Tresen schiebt, damit die Reservierung bestätigt wird, kann Sunnys Lebensanspruch nicht erfüllen. Spätestens als beide zusammen im Bett liegen, muss er feststellen, dass sie nicht zusammenpassen. Doch die Tatsache, dass Sunny nach einem anderen Lebenssinn strebt, wird ihm nicht bewusst. Statt dessen drückt er seine Enttäuschung über ihre „Spielverderberei“ mit seinem üblichen Satz „Du kannst einem aber auch alles versauen“ aus. Sunny spielt so auch in ihren Beziehungen zu den Männern ein Solo ein.

Letztlich scheint Christine die einzige Person zu sein, die zufrieden ist und die Sunny eine Möglichkeit zeigt, wie man eine autonome Persönlichkeit sein kann, ohne berühmt zu sein. Christine ist Schlosserin in dem staatlichen Betrieb, in dem auch Sunny arbeitete und ihre engste Freundin. An Christines Arbeitsplatz passiert nichts oder nicht viel und selbst die Belegschaft ist noch dieselbe wie zu Ingrid Sommers Zeiten. Die Filmemacher zeigen nicht die Monotonie der Fabrikarbeit, dafür aber die Arbeiter in der überfüllten Kantine. Dennoch wird deutlich, dass hier die Arbeit als ein notwendiges Übel gesehen wird und als Mittel zum Zweck. Sie bietet keine Möglichkeit der Selbstverwirklichung, dafür aber Sicherheit. So kann Sunny nach ihrem Selbstmordversuch wieder dort anfangen zu arbeiten, bleibt aber nicht lange, weil sie die Monotonie nicht mehr ertragen kann.

Christine profitiert von den Möglichkeiten, die ihr der Betrieb bietet. Sie bekommt eine neue Wohnung in einem Berliner Plattenbau und freut sich über den neuen Komfort einer Zentralheizung und eines Innenklos, in dessen Genuss Sunny in der Altbauwohnung nicht kommt. Hier zeigen die Filmemacher ein anderes Stück Realität der DDR-Gesellschaft, die aufgrund der sozialpolitischen Verbesserungen der 70er Jahre, zu denen auch ein Wohnungsbauprogramm gehörte, in den Genuss von Neubauwohnungen kam. Sunny schenkt Christine zum Einzug eine Tapete mit einem südländischen Sommermotiv mit griechischen Säulen und Weinlaub, die sich diese schon immer gewünscht hat.

Das Tapetenmotiv vermittelt die Illusion, als könne man direkt in diese Landschaft hineingehen, die man sicherlich nicht innerhalb der Grenzen der sozialistischen Länder finden kann. Christine hat offensichtlich auch ihre kleinen Sehnsüchte und Träume, ist aber zu „eingerichtet“ und wohl auch zu zufrieden, um ihr Leben in so radikaler Weise, wie es Sunny tat, zu verändern. Lieber bewundert sie Sunny, weil diese so gut singen kann und wenigstens in ihrem Betriebe als ein Star gesehen wird. Sie lebt ein wenig das

Leben von Sunny mit und sagt von sich: „Ich bin 34, da kann man nicht mehr rumspielen.“

Die Figur der Christine stellt einen Menschen dar, der durchweg positive Charaktereigenschaften besitzt. Sie fühlt mit Sunny und gibt ihr neuen Lebensmut und zeigt, dass man Persönlichkeit haben kann, ohne berühmt zu sein. Christine stellt nicht zu große Ansprüche an sich und an die Umwelt, wohlwissend, dass diese nicht erfüllt werden können. Angesichts der positiven Darstellung der Figur der Christine drängt sich dennoch die Frage auf, ob die Verwirklichung des kleinen, materiellen Glücks und das Beobachten und Bewundern anderer Personen wirklich die einzig noch übrig gebliebene Möglichkeit des Lebens und des Sich Arrangierens in der sozialistischen Gesellschaft darstellt. War der Film ein Plädoyer für die Nischengesellschaft?

Konrad Wolf, Mann mit Visionen und Idealen, produziert mit dem Film „Solo Sunny“ einen thematischen Wechsel in seinem Wirkungsfeld.

Abschließend stellt sich die Frage nach der Wertungsperspektive, die der Film gegenüber der DDR-Gesellschaft einnimmt. Tatsache ist, dass sich Konrad Wolf mit seinem Film „Solo Sunny“ von altbewährten Film-Strukturen der DEFA löste, um sich dem von der Gesellschaft geforderten Realismus zu widmen. Betrachtet man den Werdegang Wolfs und seine politische und künstlerische Karriere, so scheint Wolfs politischer Standpunkt in einer Diskrepanz zu der Aussage seines letzten Films zu stehen.

Konrad Wolf¹² emigrierte während seiner Jugend in die Sowjetunion und wuchs dort auf. Er kämpfte auf der Seite der Roten Armee gegen das nationalistische Deutschland und drehte im Klima des Antifaschismus seine ersten Filme. Er assistierte Kurt Maetzig beim ersten Teil von dessen „Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse“ und schuf die konsequentesten antifaschistischen Werke des ostdeutschen Films. Seit 1965 war er Präsident der Akademie der Künste der DDR.

Wolf sah im Sozialismus grundsätzlich die bessere Alternative gegenüber anderen Gesellschaftsformen und äußerte in einem Interview seine Überzeugung, dass allein der Sozialismus in der Lage sei, das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft, mag es noch so gespannt sein, zum gegenseitigen

12 Vgl. dazu: Rowohlt Filmlexikon 6, Personen R-Z, hrsg. v. L.-A. Bawden / W. Tichy, Reinbek 1997, S. 1471 ff

gen Nutzen zu führen. In dem Anspruch den Sunny an sich und ihre Umwelt stellt, sah er den Versuch, eigene Vorstellungen vom Leben und ihren Platz, innerhalb ihrer Vita durchzusetzen. Anhand der Figur Sunny wollte Wolf zeigen, dass ohne die Förderung der Individualität des Menschen und seines Anspruchs auf Verwirklichung die Gesellschaft als Ganzes nicht funktionieren kann.¹³

Diese offensichtliche Kritik an den gesellschaftlichen Bedingungen in der DDR schien für ihn außergewöhnlich, betrachtet man seine gesellschaftliche Stellung, sein künstlerisches Renommee, die politische Tradition seiner Familie und seinen loyalen, ideologischen Standpunkt gegenüber dem DDR-Regime. Sie zeugt aber letztlich von einer Weitsicht, die andere Regisseure nicht zeigen konnten.

Sicherlich darf man Filme nicht aus ihrem historischen Kontext herausnehmen, aber im Rückblick sollte Platz sein für die Entwicklung von neuen Gesichtspunkten. Wolf musste gewusst haben, dass er an einem „Scheidepunkt filmschaffender Tätigkeit“ angelangt war. Die Nähe von Tragischem und Komischem in „Solo Sunny“ kennzeichnet Wolfs Überzeugung von einer neuen Qualität künstlerischer Konflikte in der sozialistischen Gesellschaft. Diese Sicht der Dinge war nicht immer charakteristisch für ihn.

Die Bildsprache des Film trägt dazu bei, die gesellschaftlichen Konflikte im sozialistischen Staat anzudeuten. Die Flugzeuge, die über die Dächer vom Prenzlauer Berg fliegen, fahrende Züge und Autos stehen sicherlich für die Suche Sunnys nach einem Ziel und einem Ort, an dem sie gebraucht und erwünscht ist. Möglicherweise sind sie aber auch Ausdruck für das nicht zu befriedigende Fernweh der damaligen Zuschauer in der DDR, für den Wunsch, einmal aus dem eingemauerten Land auszubrechen um zu sehen, was hinter der Mauer ist.

Wie schon erwähnt entspricht keiner der Protagonisten einem idealtypischen sozialistischen Lebensentwurf. Der Film zeigt unperfekte Charaktere, die sich in der DDR mit ihrem Leben arrangiert haben oder versuchen, ihr kleines Glück zu erreichen. Er zeigt auf der anderen Seite auch die Individualität und Normalität einer jeden Figur und ihre alltäglichen Konflikte und ist somit ein ehrliches Zeitdokument.

13 Wolf in einem Interview mit dem Spiegel Nr. 15, 7. 4. 1980, S. 232

In „Solo Sunny“ ist das Politische dem Privaten gewichen. Alle Figuren repräsentieren Bürger des „Staates der kleinen Leute“, der einen „Blauen“ von der West-Oma, einen Besuch im Intershop oder einen heimlichen Blick in die Westprogramme indirekt tolerierte. Vor allem Harry stellt einen typischen Vertreter der „sozialistischen Konsumgesellschaft“¹⁴ dar, der sich mit „Westkohle“ in teuren Metropol-Hotels einfindet. Es scheint, als ob in „Solo Sunny“ der Optimismus gegenüber der sozialistischen Gesellschaftsordnung und anti-westliche Propaganda einer skeptischen Haltung gegenüber Entwicklungen der DDR gewichen ist. Dieser Eindruck wird verstärkt, wenn der Betrachter Sunny und Ralph zum ersten Mal auf dem Friedhof, einem von Ralphs bevorzugten Aufenthaltsorten, sieht. Zu Beginn der Sequenz schwenkt die Kamera langsam über eine mit Efeu bewachsene Mauer und ein Rohr, und hält für einen Augenblick bei einem verwitterten Grabstein inne. Auf diesem ist die Grabinschrift zu lesen: Den tapferen Vorkämpfern für das arbeitende Volk: Carl Schultze.

Ist dies nur ein Rückfall in alte Arbeitsmechanismen, mit denen auf den Kampf und die Errungenschaften des Sozialismus verwiesen wird, oder wird hiermit angedeutet, dass der Sozialismus wenn nicht gestorben, dann aber schon zum Scheitern verurteilt ist?

Spätestens hier wird deutlich, wie kontrovers Wolfs Film „Solo Sunny“ diskutiert werden kann. Ein klares Bild, eine feste Position, lässt dieser Film nicht zu. Er ist auch 22 Jahre nach seiner Premiere in vielen Dingen widersprüchlich. So offen, wie Sunnys Weiterentwicklung zu sein scheint, ist auch die Aussage des Films. Dadurch gibt er uns aber den nötigen Freiraum für Vermutungen und daraus resultierende Diskussionsansätze.

Wolf und Kohlhaase sahen den Film als ein Plädoyer für mehr Menschlichkeit in den sozialen Beziehungen und gaben ihm damit zeitlose Aktualität. Gesellschaft und Individuum ist das Thema, zu dem der Sozialismus neue Fragen aufwerfen kann und muss. Antworten dazu müssen permanent gefunden werden. Dies war Konrad Wolfs Ansicht und könnte die Kernaussage

14 Auf dem VIII. Parteitag im Juni 1971 wurde die Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik formuliert. Eine steigende wirtschaftliche Leistungsfähigkeit sollte mit der Verbesserung der Arbeits- und Lebensbeziehungen verbunden werden. Die Parteiführung ging davon aus, dass die konkreten Lebensvorstellungen der Arbeiter der DDR sich nicht grundsätzlich von denjenigen ihrer Kollegen im Westen unterschieden und konzipierte faktisch eine Art sozialistische Konsumgesellschaft. Siehe dazu: Stefan Wolle, Die heile Welt der Diktatur, Berlin 1999, S. 48

und somit auch die Intention des Films „Solo Sunny“ von Konrad Wolf und Wolfgang Kohlhaase gewesen sein.

Gerd Behrens

Arbeit und Arbeiterbilder in Volker Koepps Film „Märkische Ziegel“

In einem Interview nach seinem Anspruch gefragt, äußerte sich Volker Koepp wie folgt: „*Es gehört zum Wesen meiner Filme, nicht zu analysieren oder zu kommentieren. Sie sind in erster Linie Lebensbeschreibung.*“¹ Wie sich dies in „Märkische Ziegel“ auswirkt, wird Teil der Untersuchung sein.

Die Vorgehensweise in diesem Beitrag ist Folgende: Am Anfang werde ich einige Daten zum Film vorstellen; es folgt eine Annotation. Im Anschluss daran werden Rezensionen aus DDR-Zeitungen besprochen. Im Mittelpunkt soll die Diskussion von Themen und Problemen stehen, die sich aus der von Koepp gelieferten Lebensbeschreibung der Kleinstadt und des Werkes ergeben. Abschließend beschäftigt sich der Beitrag mit der Verwendung von filmischen Mitteln und mit dem Problem der dokumentarischen Echtheit; zudem wird der Film in seine Zeit eingeordnet. Am Ende wird ein Sequenzprotokoll stehen.

1 Daten zum Film

Der Dokumentarfilm „Märkische Ziegel“ beschreibt das Leben in der DDR-Kleinstadt Zehdenick und die Arbeit im örtlichen Ziegeleikombinat. Der Film ist schwarz-weiß gedreht. Er ist 33 Minuten lang und die durchschnittliche Einstellungslänge beträgt 22 Sekunden. (Die durchschnittliche Einstellungslänge bei den damals gängigen Fernsehdokumentationen lag zwischen 4 und maximal 8 Sekunden.) Die Regie führte Volker Koepp, von dem auch das Drehbuch stammt. Sein Kameramann war Thomas Plenert. Der Film wurde im Sommer 1988 fertiggestellt, aber erst im Sommer 1989 von der Hauptverwaltung Film der DDR (zu verstehen auch als Zensurbehörde) freigegeben und im Oktober 1989 auf dem 12. Nationalen Festival für Doku-

1 Sächsische Zeitung, 20.10.93.

mentar- und Kurzfilme in Neubrandenburg uraufgeführt. Die Freigabe des Filmes erfolgte allerdings erst, nachdem eine Szene herausgenommen worden war. Erwähnenswert ist noch, dass der Film im Oktober 1989 auf dem Mannheimer Festival zwei Preise erhielt.²

2 Annotation

Der Film beginnt mit einer Einstellung in einer Ziegelei, die aus der Stummfilmzeit stammen könnte. Nach dem Vorspann findet eine filmische Ortsbestimmung statt: Von einem Frachtkahn aus gedreht, wird auf der Havel erst der Ort Zehdenick durchquert und dann an einigen Ziegeleien vorbei schließlich der Verladehafen einer Ziegelei angesteuert. Es folgt ein Rundgang durch die Ziegelei, auf dem vor allem die Maschinen zu sehen sind. Ein sich anschließendes filmisches Zitat aus der Wochenschau „*Der Augenzeuge*“ aus den fünfziger Jahren berichtet über das Zehdenicker Ziegelkombinat. Im Anschluss daran wird wieder die gegenwärtige Ziegelei gezeigt. Es folgen Gespräche mit verschiedenen Arbeitern. Bei einer Stadtrundfahrt durch Zehdenick wird eine abgerissene und nicht wiederaufgebaute Brücke hervorgehoben. In der Ziegelei werden verschiedene Arbeiter und Arbeiterinnen interviewt, insbesondere vor einem Brennofen. In einer Kneipe erzählen drei Arbeiter von ihrer Tätigkeit im Ziegelwerk. Einer dieser Arbeiter wird später noch in dem Waschraum der Ziegelei interviewt. Aufnahmen von einem Jahrmarkt, in einer Kneipe, von dem Werk und der Verladung von Ziegeln im Hafen wechseln einander ab. Der Film endet mit Einstellungen von einem Frachtschiff aus gedreht, auf dem das Team den Drehort verlässt.

In den Gesprächen wird das Verhältnis der Arbeiter zu Politik, Gesellschaft und zu Problemen ihrer Arbeit thematisiert.

3 Rezensionen aus DDR-Zeitungen

Auf diesen Film bezieht sich eine Reihe von Rezensionen. Im Folgenden sollen hier Kurzfassungen der wichtigsten wiedergegeben werden:

In der ersten Rezension aus der Zeitschrift Kino DDR vom Oktober 1989 bringt der Autor seine Meinung zum Ausdruck, der Film verschweige und verteufele nichts. Er hätte es sich aber gewünscht, dass die Werksleitung sich

2 TAZ, 21. Juni 1991.

der massiven Kritik gestellt hätte. Ob diese nicht dazu bereit war, oder ob der Dokumentarfilmer diese nicht interviewen wollte, sei nicht erkennbar. Der Grund für diesen Wunsch ist folgender: „*Denn etwas Bedrücktheit über die Arbeitsbedingungen der im Werk Beschäftigten empfindet man schon und soll man wahrscheinlich auch empfinden.*“³ Dieser Erkenntnis ist eigentlich nichts hinzuzufügen, außer dass es doch etwas befremdlich anmutet, dass der Rezensent nur „*etwas*“ Bedrücktheit empfindet und sich darüber hinaus nicht ganz sicher ist, ob dies vom Regisseur beabsichtigt war.

Die Rezension aus der „Freien Presse“ bemerkt: Der Film beeindruckte durch genaue Beobachtungen, sensible Gespräche und ungeschminkte Äußerungen der unter widrigen Bedingungen hart arbeitenden Menschen. Er sei Zeitdokument mit verallgemeinerbaren Aussagen. Aufschlussreich aus heutiger Zeit erscheint mir folgende Formulierung: „*Die Festivalteilnehmer [des Nationalen Dokumentarfilmfestivals] bekundeten in einer Willenserklärung, ihre Verantwortung für einen gesamtgesellschaftlichen Dialog entschlossen, souverän und mit aller Konsequenz wahrzunehmen.*“⁴ Der neue politische Tenor der unmittelbaren Vorwendezeit, des Herbstes 89, ist erkennbar.

In ähnlicher Weise äußert sich die Thüringische Landeszeitung: Das Dokumentarfilmfestival habe stark im Zeichen der Ereignisse des 7. Oktober [Massendemonstrationen in mehreren Städten] gestanden. Es sei zu einer Diskussion mit etwa folgendem Inhalt gekommen: „*Die momentane Situation ist das Ergebnis von vierzig Jahren DDR-Geschichte; kosmetische Operationen reichen nicht mehr, strukturelle und personelle Veränderungen sind nötig; ...*“ In Bezug auf Koepps Film fährt der Rezensent fort:

„Die Bedingungen, unter denen die Ziegel hergestellt werden, haben sich nur wenig verändert. Die Zahl der betriebenen Öfen dagegen hat erheblich abgenommen, ebenso der Putz an den Wänden der Waschräume oder der Häuser in der Stadt. Bilder wie überall außerhalb der Hauptstadt, verdichtet zu einem gültigen Zeitbild.“⁵

In der Volksstimme ist folgendes zu lesen:

„Der Film hat ein ehrliches Bild des märkischen Havelstädtchens Zehdenick gezeigt. An der Ziegelei, deren Maschinen die Tafel

3 Kino DDR, Oktober 1989.

4 Freie Presse, Karl-Marx-Stadt, 27. Okt. 1989.

5 Thüringische Landeszeitung, Weimar, 2.11.1989.

„Technisches Denkmal‘ tragen, sind bessere Arbeits- und Lebensbedingungen seit Jahrzehnten vorbeigegangen.“⁶

In der Wochenzeitung „Sonntag“ wird u. a. die Meinung ausgesprochen, dass Volker Koepps Märkische Ziegel „... zwischen dem kruden Realismus einer Fallstudie und der pointillistischen Melancholie eines Provinz-Tableaus“ pendelt. Die Zeit schein stillzustehen, man finde sich ab mit dem scheinbar Unveränderlichen. Ebenfalls wird erstmals in einer DDR-Zeitung noch darauf hingewiesen, dass der Film schon 1988 hätte herauskommen können, und dass er „an Länge verloren“ habe, „Resultat eines Kompromisses“. Die Rezension gipfelt in der Aussage: „Nicht nur anderswo haben Filme ihre Schicksale“.⁷

An dieser letzten Rezension ist vor allem der Hinweis auf eine Zensur bemerkenswert. In den übrigen Rezensionen wird hierüber nichts berichtet, obwohl dieser Sachverhalt angesichts der langen Zeit bis zur Freigabe des Filmes klar auf der Hand liegt. Die Rezensionen tendieren in etwa alle in die Richtung, dass Koepp ein realistisches und schonungsloses Bild der Zustände in der Ziegelei und in der Stadt Zehdenick geschaffen habe; teilweise wird zum Ausdruck gebracht, dass diese Zustände verallgemeinbar seien. Hier spiegelt sich sehr anschaulich die Stimmung der Vor-Wendezeit in der DDR wider. Liegt die erste Rezension noch auf dem offiziellen Parteikurs, wird in der „Freien Presse“ bereits vorsichtig Kritik geäußert, die in den übrigen Rezensionen noch verstärkt wird. Die Intentionen der Journalisten bewegen sich zwischen Verharren auf dem Parteikurs, einer abwartenden Haltung und deutlicher Forderung nach Veränderung.

4 Im Film aufgegriffene Themen

Es soll untersucht werden, für welche Aspekte der DDR-Lebenswelt der Film als Quelle dienen könnte. Für mich thematisiert dieser Film folgende Probleme, die gleichzeitig Ausgangspunkt meiner Analyse sind: der Bereich Versorgung und Planungsfehler, dann ein Exkurs, den man etwa so betiteln kann: Zehdenick, Leben in einer Kleinstadt der DDR und schließlich der Bereich Arbeit und Arbeiter im Ziegelwerk. Die Lebensbereiche der

6 Volksstimme, Magdeburg, 28. Okt. 1989.

7 Sonntag, Berlin, 29.10.1989.

beobachteten Menschen in dieser Kleinstadt bedingen natürlich einander, werden hier nur für analytische Zwecke voneinander getrennt.

4.1 Versorgung und Planungsfehler

In der Sequenz Nr.18 interviewt Koepp einen Arbeiter in dem Waschraum des Ziegelwerkes. Dieser äußert sich folgendermaßen (O-Ton):

„Wir haben zwischendurch immer selber versucht zu rekonstruieren und wieder neu zu machen und wenn wir einigermaßen im Griff hatten, bißchen wagt, dann ist es auch so, dass die Kollegen selber hier viel, muss ich auch dann sagen, demontieren von die Anlagen, weil es hier ja nischt gibt.“

Hier wird die unzureichende Versorgung der Bevölkerung mit Gütern angesprochen, die über den täglichen Bedarf hinausgehen. Nebenbei wird hier auch deutlich, wie weit die Identifizierung der Arbeiter mit ihrem Werk geht.

Ein anderes Beispiel, welches das Versagen von Verantwortung und Planung deutlich macht, ist die seit Jahren zerstörte Zugbrücke über die Havel. Dass diese Brücke in Koepps Film noch eine Bedeutung haben wird, deutet sich bereits in der ersten Einstellung der zweiten Sequenz an. Der Frachtkahn, mit dem Koepp unterwegs ist, fährt auf eine Fußgängerbrücke zu. Bis zu diesem Zeitpunkt ist die Kamera nach vorne auf den Fluss gerichtet. In dem Augenblick, wo der Kahn unter der Brücke durchfährt, schwenkt die Kamera plötzlich nach links zum Ufer. Die Kamerabewegung erstarrt, dann erfolgt ein langsamer Schwenk zurück nach vorne. Der Augenblick der unbewegten Kamera ist kurz; hinter der Fußgängerbrücke ist ein Rest einer offensichtlich abgerissenen breiten Brücke zu erkennen. Der Zuschauer wird hier in die Rolle eines Passanten versetzt, dessen Blick eher unbewusst an einem Gegenstand hängen bleibt, über dessen Bedeutung er sich noch nicht im Klaren ist. Obwohl dieser Augenblick nur kurz ist, wird in dieser Einstellung bereits deutlich, dass es mit dieser Brücke etwas Besonderes auf sich hat.

In der neunten Sequenz, die fast drei Minuten dauert, befaßt sich der Film eingehend mit dieser Brücke. Dies geschieht hier allerdings nicht so zaghaft wie in der zweiten Sequenz. Vielmehr geht Koepp dies Thema sehr direkt an.

Die Kamera fährt auf der Straße durch Zehdenick bis diese am Fluss endet. Die Straßenfahrt macht dem Zuschauer deutlich, dass es sich hier nicht um

eine kleine Nebenstraße handelt, die ursprünglich als Sackgasse geplant war. Die Kamera schwenkt vom Standort der abgebrochenen Brücke zur provisorischen Fußgängerbrücke. Dieser kurze Schwenk vermittelt dem Zuschauer bereits, worum es in dieser Sequenz geht, dass es sich bei der Fußgängerbrücke um einen provisorischen Ersatz für eine abgerissene große Brücke handelt. Im Grunde ist die verbale Erklärung dieses Sachverhalts in der nächsten Einstellung nicht nötig. In Nahaufnahme ist ein Anwohner zu sehen, der, auf einem Fensterbrett lehnd, auf die Straße schaut. Die Kamera schwenkt von ihm zurück auf die Fußgängerbrücke. Der Mann beginnt zu erzählen, während er Fotos der früheren Brücken zeigt. Nach einem Schnitt ist die Fußgängerbrücke wieder im Bild, es folgt ein Schwenk zur alten „Brücke“, die Stimme des Mannes ist im Off weiter zu hören. Wieder ein Schnitt, das Foto wird in Großaufnahme gezeigt, nach einem Schwenk nach oben ist der Mann wieder zu sehen. Nachdem der Erzähler geendet hat, ist in der nächsten Einstellung die Kamera auf der Fußgängerbrücke und macht einen Schwenk von Ufer zu Ufer. Die Brücke wird währenddessen von Fußgängern überquert, ihre hallenden Schritte auf dem Holz sind zu hören. Der Nachhall des Holzes verstärkt den Eindruck eines Provisoriums. Die Schwenke zu den Brücken während des Interviews verstärken den Eindruck der Erzählung noch, das Abschweifen der Kamera von dem erzählenden Mann, er ist nur im Off zu hören, vermittelt eine nachdenkliche, etwa abwesende Stimmung.

Was der Mann in dieser Sequenz erzählt, ist in etwa Folgendes. Bis 1945 war an dieser Stelle eine Zugbrücke, die durch Kriegseinwirkungen zerstört wurde. 1951 baute man eine neue Brücke, die in etwa dasselbe Aussehen hatte. 1979 wurde diese Brücke abgerissen, dafür wurde eine Fußgängerbrücke errichtet. Die Brücke soll nicht wieder aufgebaut werden, sondern es soll eine breitere Fußgängerbrücke entstehen. Auf die Frage hin, was die Zehdenicker zu dem Abriss gesagt haben, gibt der Mann zur Antwort, dass die meisten traurig waren, *„dass ein Wahrzeichen Zehdenicks verschwunden ist.“*

Das Thema der Brücke läßt Koepp auch im Folgenden nicht los. In der dritten Einstellung der nächsten Sequenz befragt er anscheinend eine Gruppe von Arbeitern zu diesem Thema. Seine Frage ist aber nicht zu verstehen. Folgende Antwort erhält er: *„Was gibt's da viel zu erzählen? Schließlich gab es da mal 'ne Brücke, die ist jetzt weg, die ist nicht wieder aufgebaut.“* (der spöttische Unterton ist nicht zu überhören.)

Zu der allgemeinen Versorgung der Bevölkerung in der DDR, wie sie im ersten Beispiel kurz angesprochen wurde, muss nicht viel gesagt werden. Die Aussage *„weil es hier ja nischt gibt“* braucht nicht interpretiert zu werden. Dass auch der ausbleibende Wiederaufbau der Brücke ein Planungsfehler ist, ist stark anzunehmen. Die Behörde, die dies zu verantworten hat, wollte aus Zehdenick wohl kaum eine Radfahrerstadt machen. Koepps Absicht war es, diesen Sachverhalt deutlich zu zeigen, sowohl durch Interviews als auch durch die gezeigten Bilder.

Es ist aber auch denkbar, dass noch eine weitere Bedeutungsschicht in dieser Sequenz steckt. Im Interview bei der Brücke hatte sich herausgestellt, dass der Interviewte der Vergangenheit nachtrauert. Er sagt zwar nicht ausdrücklich, dass es früher besser war, aber das Gesagte läßt diese Interpretation zu. In einem sozialistischen Staat, der von sich behauptet, die Zukunft gepachtet zu haben, ist ein solches Eingeständnis eigentlich unerwünscht.

4.2 Zehdenick: Leben in einer Kleinstadt der DDR

Vor der Brückensequenz ist der Zehdenicker Bahnhof zu sehen. Er ist augenscheinlich kein menschenwimmelnder Verkehrsknotenpunkt. Die Abgeschlossenheit Zehdenicks wird dem Zuschauer deutlich gemacht.

Nach der Brückensequenz beginnt Koepp eine kurze Stadtrundfahrt durch Zehdenick. Unter anderem zeigt er eine Reihe von alten Gebäuden, an deren Fassaden, obwohl leicht abgeblättert, noch Aufschriften aus der Vor-DDR-Zeit zu sehen sind. Die Zeit scheint hier stehen geblieben zu sein. Der Rundgang führt Koepp in der nächsten Sequenz in eine Disco. Mittlerweile ist die Dämmerung hereingebrochen. Die darauffolgende Sequenz zeigt das alte Rathaus der Stadt im Dunkeln. Vor diesem Rathaus steht ein Chor, der das Lorelei-Lied *„Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“* singt. Die Kamera schwenkt vom Chor zur anderen Straßenseite hinüber. Die nächste Einstellung zeigt eine andere Häuserfront. Dann werden Fahrradfahrer und Autos gezeigt, deren Scheinwerfer gewissermaßen Licht ins dunkle Zehdenick bringen. Während der ganzen Sequenz ist das Lorelei-Lied zu hören, erst im On, dann im Off. Es wirkt seltsam märchenhaft verklärend. Dass hier ein Lorelei-Lied gesungen wird, ist kein Zufall. Der Einfall hierzu stammt vermutlich von Koepp. Die gezeigten Bilder vor dem Rathaus in Verbindung mit dem Ton *„...“, dass ich so traurig bin. Ein Märchen aus uralten Zeiten, ...“* ruft eine poetisierende Wirkung hervor. Beim Zuschauer verstärkt sich

der Eindruck, dass in Zehdenick die Zeit stehen geblieben ist, er kann sich der märchenhaften Atmosphäre kaum entziehen. Was Koepp hiermit bezweckt, ist unklar. Vielleicht hatte er tatsächlich vor, die Wirkung der gesehenen Bilder etwas abzuschwächen, vielleicht soll hier aber ähnlich wie in der später noch behandelten 14. Sequenz die museale Wirkung verstärkt werden. Hier kommt es darauf an, wie der Zuschauer die Szene interpretiert. Einen anderen Teil des Zehdenicker Lebens zeigt die Kneipensequenz Nr. 16. Schließlich ist in Sequenz 19 ein Jahrmarkt Thema. In der letzten Einstellung wird aber schon der Abbau dokumentiert. Es folgt wieder eine Kneipensequenz. Die Anwesenden singen „Vor Mitternacht geh'n wir nicht heim“. In der nächsten Sequenz ist wieder der Abbau des Jahrmarktes zu sehen, jetzt schon im Dunkeln. Hier wird bereits das Ende des Films eingeleitet.

Die Frage, welche Aussage Koepp mit diesem Kleinstadtportrait beabsichtigt, ist natürlich nicht eindeutig zu beantworten. Vermutlich will Koepp hier dokumentieren, wie die DDR außerhalb der Hauptstadt aussieht, also die stiefmütterliche Behandlung der Provinz zeigen. So ähnlich hat es wohl der Rezensent der Thüringischen Landeszeitung aufgefasst.⁸ Die Kneipen- und Discoszenen sollen einen Eindruck davon vermitteln, welche Möglichkeiten, d. h. wie wenige Möglichkeiten es in Zehdenick gibt, die Freizeit zu verbringen. Der Jahrmarkt bringt hier einmal eine Abwechslung, die aber, siehe zweimalig dokumentierter Abbau, nur von kurzer Dauer ist. Der im Dunkeln gedrehte Abbau in der 21. Sequenz wirkt poetisierend und verstärkt diesen Eindruck des Flüchtigen und Vorübergehenden noch.

4.3 Arbeit und Arbeiter im Ziegelwerk

Dieser Bereich kann in zwei Unterbereiche eingeteilt werden. Der erste Unterbereich sind die Produktions- und Arbeitsbedingungen in der Ziegelei, der zweite Unterbereich soll unter dem Begriff Selbstverständnis der Arbeiter behandelt werden.

4.3.1 Produktions- und Arbeitsbedingungen

In der dritten Sequenz macht Koepp einen Rundgang durch das Werk. Die Kamera konzentriert sich dabei vor allem auf die Maschinen bzw. auf den

8 Vergl. S. 2.

Arbeitsprozess. In der ersten Einstellung dieser Sequenz zeigt Koepp zwei Arbeiter, die eine Lore ausleeren, und das nur mittels Muskelkraft. In den nächsten Einstellungen werden in der Reihenfolge ihres Erscheinens ein Tonförderband, ein Ziegelförderband, eine Maschine zum Schneiden von Tonstreifen in Ziegelform, das Schwungrad einer Dampfmaschine, die dazugehörigen Kontrolluhren und schließlich eine Dampfmaschine gezeigt. Wobei interessanterweise unter den Kontrolluhren tatsächlich ein Schild mit der Aufschrift „Denkmal“ hängt.⁹ Welche Absicht Koepp mit diesem Betriebsrundgang verfolgt, wird gleich darauf deutlich. An dieser Stelle ist eine Wochenschau aus den fünfziger Jahren eingeschnitten. In den zugehörigen Einstellungen wird nun gezeigt, dass, genau wie in Koepps Aufnahme, eine Lore durch zwei Arbeiter ausgeleert wird. Außerdem sind unter anderem ein Tonförderband und eine Maschine zum Schneiden von Ziegeln aus Tonstreifen zu sehen. Die Maschinen in beiden Sequenzen sind identisch, obwohl zwischen den Aufnahmen mindestens 30 Jahre liegen. Die Produktionsbedingungen haben sich also im Wesentlichen nicht geändert.

Dies zeigt sich auch in der 6. und in der 14. Sequenz. Dort wird ein Arbeiter interviewt, der im Dachgeschoss über einem Ziegelbrennofen Kohle in Feuerlöcher schüttet. Nach seiner eigenen Aussage hat sich diese Arbeit in den letzten hundert Jahren nicht geändert.¹⁰

In der letzten Einstellung dieser Sequenz ist der Drehort noch derselbe, wie der durchgehende Off-Ton glaubhaft macht, nur die Kamera blickt in eine andere Richtung.

Hier wird eine Lore gezeigt, die im Halbdunkeln steht. Durch die Löcher und Ritzen in den Dachziegeln fällt auf eine Weise Sonnenlicht auf diese Lore, dass die Aufnahme fast unwirklich, märchenhaft erscheint, sodass von dieser Aufnahme eine poetisierende Wirkung ausgeht. Was der Regisseur damit bezwecken will, ist nicht eindeutig zu beantworten. Die vorhergehenden Aufnahmen mit dem Heizer erscheinen in ihrer Aussage abgeschwächt, sie wirken im nachhinein ebenfalls leicht der Wirklichkeit entrückt. Der Zuschauer fühlt sich in die „gute alte Zeit“ versetzt. Insoweit wirkt das Ganze verharmlosend. Für den Zuschauer aber, der sich Gedanken über die Produktivität des Werkes macht, und sich nicht durch die poetisierende Wirkung ablenken lässt, dürfte sich durch diese Aufnahme der museale Eindruck der

9 Vergl. Rezension in der Volksstimme.

10 Sequenz 14, Einst. 2.

Produktionsmittel verstärken. Es kommt also weitgehend auf den Zuschauer an, was er aus dieser Sequenz herausliest.

Ein anderes Beispiel für die Produktions- und Arbeitsbedingungen in der Ziegelei sind die Sortierer. Diese müssen, wie Koepp in einem Interview mit ihnen in der 7. Sequenz erfährt, jeder am Tag 13 000 Steine mit der Hand umsotieren, d. h. von den Stapeln, die aus dem Brennofen kommen in Transporttoren. Welchen Stellenwert diese Arbeiter in Koepps Film einnehmen, lässt sich daran erkennen, dass Koepp diese dreimal im Film bei der Arbeit zeigt, in der 7., in der 17. und in der 22. Sequenz jeweils für etwa 20 bis 30 Sekunden. Die Arbeit der Sortierer durchläuft den Film quasi als roter Faden. Hinzuzufügen ist noch, dass die Kamera in jeder neuen Einstellung diesen Arbeitern etwas näher kommt. In der ersten Einstellung der 7. Sequenz ist einer dieser Arbeiter in der Halbtotale zu sehen, in der 17. Sequenz in der Halbnahe und in der 22. Sequenz in der Nahaufnahme, bevor sich die Kamera in der Rückwärtsfahrt von den Arbeitern entfernt. Während der Nahaufnahme bewegt sich der Arbeiter allerdings von der Kamera fort, sodass hier der Eindruck täuschen kann. Mit diesem schrittweisen Heranfahren beabsichtigt Koepp, zwischen dem Zuschauer und den Arbeitern eine zunehmende Vertrautheit herzustellen und so die Schwere und die Eintönigkeit der Arbeit der Sortierer dem Zuschauer in zunehmendem Maße ins Bewusstsein zu führen. Auf die Arbeit der Sortierer wird der Zuschauer zusätzlich noch in der 4. Einstellung der 16. Sequenz hingewiesen. Hier ist Koepp mit drei Arbeitern des Ziegelwerkes im Gespräch. Einer der Arbeiter kommt auf die Sortierer zu sprechen:

„Hast ja selbst gesehen, da, die Sortierer, da, was die für 'ne schwere Arbeit haben, die da sortieren hinten, da muss jeder ca. 13.000 Steine herannehmen, 13.000.“ Koepp aus dem Off „Jeden Tag?“ On: „Jeden Tag, ganz schwere Arbeit.“ Ein anderer Arbeiter: „Die letzte schwere Arbeit.“ Der erste Arbeiter wieder: „Ja die letzte. Ansonsten ist alles maschinisiert und das Werk wird dann auch nicht eingehen, wenn das Gasbetonwerk gebaut wird. Ziegel werden immer gebraucht.“

Interessant ist hier die Bemerkung, dass es sich hier um die „*letzte schwere Arbeit*“ handeln soll, und dass ansonsten alles maschinisiert ist. Wie oben am Beispiel der Lore gezeigt wurde, ist noch längst nicht alles maschinisiert. Vielmehr ist auch sonst noch einige schwere Arbeit zu leisten. Warum die

Arbeiter zu dieser Einschätzung kommen, ist nicht einfach zu sagen.¹¹ Möglicherweise machen sich die Arbeiter selber etwas vor, weil sie trotz der Schwere der Arbeit und der veralteten Produktionsmethoden an ihrem gewohnten Arbeitsplatz hängen und nur ungern in das erwähnte Gasbetonwerk gehen würden. Aus Angst vor Repressalien ist diese Aussage sicher nicht zustande gekommen, da diese beiden Arbeiter es sind, die in der zensierten Szene sehr deutliche Worte finden.

Wie belastend die Arbeitsbedingungen im Werk sind, wird auch in der 15. Sequenz deutlich, in der Arbeiter bei 50-60 Grad Hitze die Ziegel auf einen Gabelstapler laden. Ein deutliches Licht auf die Arbeitsbedingungen in dem Werk wirft auch der Zustand des Männerwaschraums. Dieser ist Thema in zwei Sequenzen, in der 7. in 3 von 4 Einstellungen von zusammen fast 2-min. Dauer und in der 18. Sequenz, Dauer 2 Min. 23 Sek. Koepf hat diesem Gegenstand also einen sehr breiten Raum eingeräumt. Dies vermutlich deshalb, weil im Zusammenhang mit dem grauenhaften Zustand dieses Raumes von den Arbeitern deutliche Kritik an der Werksleitung geübt wird. Übereinstimmend sagen die Arbeiter aus, dass trotz mehrmaliger Nachfrage der Waschraum nicht renoviert worden sei. In der 18. Sequenz äußert sich der Interviewte dahingehend, dass er den Raum nicht anders kenne, obwohl er schon 19 Jahre im Betrieb sei.

Es ist sehr bemerkenswert, dass sich in Koepfs Film niemand aus der Leitung zu den Vorwürfen äußert. Dieser Wunsch wurde weiter oben von einem Rezensenten geäußert. Koepf hat in dieser Richtung vermutlich keine Ambitionen gehabt. Er wollte in diesem Film die Arbeiter zu Wort kommen lassen, ein Werksleiter hätte hierbei nur gestört. Wie er es organisatorisch geschafft hat, die Werksleitung auszublenden, bleibt rätselhaft.

Wie lassen sich die Arbeits- und Produktionsbedingungen nun zusammenfassend charakterisieren? Der Film lässt nur einen Schluss zu, auch wenn sich an einer Stelle Ton und Bild widersprechen. Die Arbeits- und Produktionsbedingungen im Werk sind vollkommen veraltet, sie haben sich in den letzten 30 Jahren nicht grundlegend geändert. Nach westlichem Maßstab ist das Werk unrentabel. Die Arbeitsbedingungen sind in mehr als einer Hinsicht unzumutbar.

11 In der Rezension in Kino DDR übernimmt der Autor übrigens diese Aussage unbesehen.

4.3.2 Selbstverständnis der Arbeiter

Themen, die diesem Bereich im weitesten Sinne zugerechnet werden können, sind folgende: Das Verhältnis der Arbeiter zur Leitung, Arbeiter und gesellschaftliche Arbeit, die Fluktuation in der Belegschaft und der Generationskonflikt zwischen älteren und jüngeren Arbeitern. Im Folgenden soll erst einmal gesammelt werden, wo diese Themen im Film zur Sprache kommen.

Zuerst zum Generationskonflikt. Dieser taucht zuerst in der 6. Sequenz auf. Koepp äußert dort in der dritten Einstellung gegenüber dem Heizer: *„Und die jungen Leute kommen auch nicht gerne her, oder?“* Darauf der Heizer: *„Nein, die kommen nicht gerne her, weil es eben doch, äh, eben doch schwere Arbeit ist, nee. Der Nachwuchs fehlt im Ziegelwerk.“* Der Arbeiter gibt offensichtlich die Antwort, die Koepp erwartet hat. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Koepp seine Frage als Suggestivfrage gestellt hat. In der 13. Sequenz befragt Koepp zwei weibliche Lehrlinge nach ihrer Zukunft im Werk. Die eine gibt an, erst noch eine Weile bleiben zu wollen, die andere will studieren und hat sich für die Zeit nach dem Studium bereits für drei weitere Jahre im Werk verpflichtet. Die beiden machen nicht den Eindruck, als ob sie mit ihrer Arbeit zufrieden sind.¹² Kontrastierend hierzu wirkt eine ältere Arbeiterin, die angibt, seit 35 Jahren im Werk zu sein.

Mit dem Generationskonflikt hängt wohl auch zusammen, dass, wie sich ein Arbeiter in der Biertischsequenz äußert, in einem anderen Teilbereich des Werkes die Belegschaft häufig wechselt.

Dieser Generationskonflikt und dessen Folgen lassen sich vielleicht auf eine latente Hoffnungslosigkeit zurückführen, in der sich die älteren Arbeiter eingerichtet haben, die jungen Arbeiter sich aber noch nicht so recht abfinden wollen. Dies ist aber nur eine Interpretationsmöglichkeit. Koepp wollte vielleicht auf etwas anderes hinaus.

Das Verhältnis der Arbeiter zu der Werksleitung wird zuerst in Sequenz 7, Einstellung 3 und 4 angesprochen. Hier geht es um den Waschraum. Nachdem zwei der Sortierer mehrmals betont haben, sich wegen des Waschraums schon gemeldet zu haben, fällt der Ausspruch: *„Hauptsache du bist arbeiten,*

12 Der Rezensent in Kino DDR gibt an, die beiden seien mit ihrer Arbeit zufrieden. Zum Verständnis dieser Einschätzung dient vielleicht die Feststellung, dass er der einen jungen Frau eine Aussage zuordnet, die von der anderen stammt.

dass ist erstmal wichtig. Nur arbeiten. das andere ist alles unwichtig.“ Auf die Frage Koepps, woran das liege, gibt einer der Arbeiter seinen Kollegen gegenüber einen Satz von sich, der leider zum Teil unverständlich ist: *„Wieso, ihr wisst doch Bescheid, ihr habt doch mal so’ ne Parteiversammlung ...“*¹³ Was genau hiermit gemeint ist, lässt sich leider nicht beantworten, Aber die Erwähnung einer Parteiversammlung in diesem Zusammenhang ist wohl der Partei gegenüber nicht schmeichelhaft gemeint. Ein anderer Arbeiter gibt die folgende Antwort: *„Am ganzen Betrieb liegt det hier [... der Rest des Satzes ist unverständlich]. Der große Boss weiß gar nicht so richtig, wie’s hier aussieht, globst du das? Wenn der mal richtig hier herkommen würde und sich det hier angucken ...“* Der resignative Unterton der Arbeiter kann leider nicht wiedergegeben werden. So kann die Aussage nur unvollkommen dargestellt werden.

In diesem Zusammenhang ist auch noch die 18. Sequenz, sozusagen die zweite Waschraumsequenz, von Interesse. Koepp fragt den Arbeiter: *„Du hast doch von der gesellschaftlichen Arbeit hier gesprochen.“* Die Antwort des Arbeiters (auch hier kann der resignative Unterton nicht wiedergegeben werden):

„Ja – gesellschaftliche Arbeit – da fängt det an – da brauch ick keen Kollegen mit belästigen. – Wirst det hier sehen. Da zeigen sie keen. Hier haben se früher mal gesagt, wie der Herr so det Gescherr. – Und so wegen die sich ooch. – Und wenn die von oben hier nich anders mal watt regeln, dat det anders läuft, brauch ich hier keen von den Kollegen mal watt anquatschen, ob das nun sozialistische Brigade ist, oder jemand nach Feierabend, Kegelabend oder so watt. Dat kriegen wir ja gleich als erstes als Vorwurf: ‚bringt det erstmal in Ordnung und dann werden wir weitersehen‘ ...“

4.4 Arbeiter in der DDR. Anspruch und Wirklichkeit am Beispiel des Zehdenicker Ziegeleikombinats

Anhand des hier dargestellten Selbstverständnisses der Arbeiter des Ziegelwerkes soll nun die Interpretation noch ein Stück weitergeführt werden.

13 Möglicherweise ist aber auch nur diese Unverständlichkeit der Grund dafür, dass Koepp diese Äußerung nicht selbst herausgeschnitten hat, um dem Arbeiter Schwierigkeiten zu ersparen.

Dafür ist es notwendig, den Anspruch, den die DDR als Arbeiter- und Bauernstaat erhob, an der oben gezeigten Wirklichkeit zu messen, wobei nun, um das klarzustellen, eindeutig die Ebene des Filmes, also des Gesehenen und Gehörten, verlassen wird. Im kleinen politischen Wörterbuch steht unter der Überschrift „*Arbeitsrecht*“ Folgendes:

„Mit Hilfe der Vorschriften des A. sichert der sozialistische Staat den erreichten Stand des materiellen und kulturellen Lebensniveaus des Volkes. Gleichzeitig schafft er aber auch die Voraussetzung zur weiteren planmäßigen Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen im Rahmen des sozialistischen Programms. Von besonderer Bedeutung für die Verwirklichung des A. ist die Mitwirkung der Werktätigen an der Leitung und Planung der Produktion im Betrieb und die Gestaltung der Arbeits- und Lebensbedingungen entsprechend dem Grundsatz von Einzeleleitung und Mitgestaltung der Werktätigen ... Insbesondere über die Gewerkschaften wirken die Werktätigen an der Ausarbeitung der notwendigen rechtlichen Regelungen mit und setzen sie das A. in ihrer täglichen Arbeit durch ...“¹⁴

Die interviewten Arbeiter erwecken nicht den Eindruck, als glaubten sie, selbst etwas an den Arbeitsbedingungen ändern zu können. Von Mitwirkung kann also keine Rede sein. Von einem Willen der Werksleitung, mit den Arbeitern an der Verbesserung der Arbeitsbedingungen zu arbeiten, kann ebenfalls keine Rede sein. Das Beispiel des Waschraums zeigt dies deutlich. Nach Aussage des Arbeiters in Sequenz 18 hatte die Werksleitung den Arbeitern das Problem selbst zur Lösung überlassen. Die Gewerkschaft wird von dem Arbeiter gar nicht erst erwähnt.

Wenn man sich etwas von dem Waschraum, der nur ein Anlass der Kritik an der Leitung und keinesfalls die Ursache ist, entfernt, zeigt sich Folgendes: Am Beispiel des Arbeitsrechts wurde oben gezeigt, wie in der DDR in der Theorie das Zusammenwirken der Arbeiter und der Leitung funktionieren sollte. Dort wird von Mitwirkung der Arbeiter gesprochen. Im Prinzip wird wohl so etwas wie eine Partnerschaft zwischen den Arbeitern und der Leitung angestrebt, so wie es einem Arbeiter- und Bauernstaat auch ansteht. Wenn man nun die obigen Äußerungen der Arbeiter betrachtet, wird deutlich, dass die Arbeiter von der Existenz einer solchen Partnerschaft nichts spüren. In der Sequenz 7 spricht ein Arbeiter vom „*großen Boss*“. Wen

14 Kleines Politisches Wörterbuch, Berlin 1978, S. 80-81.

genau er damit meint, ist nicht klar zu entscheiden. Jedenfalls ist hiermit wohl ein Mitglied der Werksleitung gemeint. In dieser Aussage ist nichts von einer Partnerschaft zu erkennen. Deutlicher wird der Arbeiter in der Waschräumsequenz Nr. 18. Sein Hinweis auf das alte Sprichwort, „wie *der Herr, so das Gescherr*“ lässt den Schluss zu, dass die Arbeiter sich nicht als Partner der Werksleitung, sondern, etwas krass formuliert, als Untertanen fühlen. Aus dieser Sicht wird dann auch deutlich, wie weit eine Identifikation der Arbeiter mit ihrem Betrieb geht, so dass die Arbeiter nicht bereit sind, sich nach Feierabend noch um Belange des Werkes zu kümmern. Hier muss nun die Frage gestattet sein, inwieweit die Situation der Arbeiter in diesem Werk sich von der Situation der Arbeiter in kapitalistischen Staaten unterscheidet. Sowohl hier als auch dort sind sie Untergebene, deren Mitwirkungsmöglichkeiten nicht sehr weit reichen, zumal die Arbeitsbedingungen, wie oben gezeigt, miserabel sind und die Hoffnungslosigkeit der Arbeiter in diesem Werk deutlich spürbar ist. Darüber hinaus ist noch Folgendes zu bedenken: In der 7. Sequenz sagt ein Arbeiter im Zusammenhang damit, dass die Werksleitung nicht auf die Beschwerden der Arbeiter reagierte, folgendes: „*Hauptsache du bist arbeiten, das ist erstmal wichtig. Nur arbeiten. Das andere ist alles unwichtig.*“ Dieser Ausspruch lässt durchaus die Interpretation zu, dass sich der Arbeiter ausgebeutet fühlt, jedenfalls „ausgebeutet“ im normalen Sprachgebrauch. Da ist es auch nicht so wichtig, dass im offiziellen DDR-Sprachgebrauch die Ausbeutung anders definiert wird und ein Privateigentum an Produktionsmittel voraussetzt. Da laut Marxismus-Leninismus die Ausbeutung der Arbeiter ein Grundmerkmal des Kapitalismus ist, stellt sich noch einmal die Frage, wodurch sich die Situation der im Film dargestellten Arbeiter von der Situation der Arbeiter in kapitalistischen Staaten unterscheidet. Diese Frage soll als rhetorisch aufgefasst werden.

Koepf wollte vermutlich nicht in diesem Maße auf den Systemvergleich hinaus, denn seine Zuschauer waren in erster Linie DDR-Bürger, welche die Verhältnisse im Westen aus eigener Anschauung nicht kannten. Aber sie waren durchaus in der Lage, anhand des Gezeigten und auch eigener Erfahrungen den Anspruch des Systems mit der Wirklichkeit zu vergleichen.

5 Filmische Mittel und dokumentarische Echtheit

Die Frage nach der dokumentarischen Echtheit ist gerade bei diesem kritischen Film von Bedeutung. Denn man kann die Zuschauer von der Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit der Kritik nur überzeugen, wenn der Film nicht den Eindruck macht, als sei er manipuliert.

Den Eindruck der dokumentarischen Echtheit erreicht Koepp durch den sparsamen und reflektierten Einsatz filmischer Mittel, d. h. beispielsweise durch eine langsame Schnittfolge. Dokumentarische Echtheit erreicht er auch dadurch, dass er nur sehr sparsam kommentiert, eigentlich nur am Anfang des Films, als er etwas über die Bedeutung der Zehdenicker Ziegelindustrie erzählt. Darüber hinaus versucht er auch, selbst möglichst wenig im Film in Erscheinung zu treten, und so nicht zwischen den Zuschauer und die gezeigten Personen oder Gegenständen zu treten. Er beschränkt sich auf eine kaum wahrnehmbare Vermittlerrolle. Koepp ist im Film nicht zu sehen. Auch sein Art, die Fragen so zu stellen, dass sie oft vom Zuschauer nicht verstanden oder gar nicht gehört werden, hat wohl hiermit zu tun. Dokumentarische Echtheit beweist der Film auch dadurch, dass in der Regel die Interviewten im On sprechen, während des Sprechens also gleichzeitig im Bild sind. So verringert sich die Möglichkeit der Manipulation, weil dem Ton so kein fremdes Bild zugeordnet werden kann, das die verbale Aussage verfremdet.

In Koepps Film wirken die dargestellten Personen natürlich. Dies erreicht er unter anderem dadurch, dass er Einstellungen konsequent zu Ende filmt. Um dies an einem konkreten Beispiel festzumachen sei auf die Sequenz 13 hingewiesen. Obwohl hier am Schluss der letzten Einstellung der Informationsgewinn durch das Interview stark abnimmt, die beiden weiblichen Lehrlinge erweisen sich als nicht sehr mitteilksam, erfolgt kein Schnitt. Die Verlegenheit der beiden wird sehr deutlich. Ein anderes Beispiel ist die Sequenz vor dem Brennofen. Der nach seinem Lohn befragte Arbeiter scheint Koepp nicht recht zu trauen und ist schweigsam. In dieser Einstellung ist es Koepp wichtiger, die Körpersprache einzufangen, der Informationsgewinn auf sprachlicher Ebene ist hier eher gering. Dokumentarische Echtheit entsteht auch dadurch, dass Koepp Wiederholungen zulässt. So erzählen in der Kneipensequenz Nr. 16 die Arbeiter von der Arbeit der Sortierer, über die schon berichtet wurde. Koepp stellt auch noch eine Frage nach einer Sache, die er schon weiß. Dokumentarisch echt wirkt dies deshalb, weil sich auch im Leben Wiederholungen nicht vermeiden lassen.

Etwas anders ist es mit den Poetisierungen. Vor allem die Chorsequenz gibt etwas zu denken. Das Loreleilied passt zu gut in die Szene, als dass hier ein Zufall vorliegen könnte. Aber auch hier wird nicht durch den Regisseur kommentiert. Wie oben gezeigt wurde, wird die Wirkung dieser Szene je nach Zuschauer verschieden sein. Eindeutige Manipulation ist also nicht möglich. Außerdem muss man sich natürlich darüber im Klaren sein, dass die Hand des Regisseurs immer im Film erkennbar sein wird. Die Auswahl der Szenen und die Fragen an die Interviewten sind vom Regisseur bestimmt, in diesem Film augenscheinlich auch die Interviewten selbst. Im übrigen kommt es darauf an, dass ein Film dokumentarisch echt wirkt. Dies ist bei diesem Film im Großen und Ganzen der Fall.

6 Der Film in seiner Zeit

Aufgrund der langen „Liegezeit“ des Filmes kommt für die Untersuchung ein längerer Zeitraum in Betracht, oder besser mehrere getrennte Zeiträume. Denn die Zeit des Drehs und der verweigerten Abnahme in der ersten Hälfte des Jahres 1988 stand unter anderen Bedingungen als die Zulassung im Frühsommer 1989 und zur Zeit der Erstaufführung des Films, im Herbst 1989, hatten sich die Bedingungen noch viel stärker geändert.

In der ersten Hälfte des Jahres 1988 war die Veränderung des Klimas zwischen Ost und West zumindest in der DDR noch nicht sehr spürbar. Die Staatsorgane hatten die Situation noch weitgehend in der Hand und sahen vorerst noch keinen Grund, den Griff zu lockern. In diese Zeit fallen die Verhaftungen von DDR-Bürgern, die am Rande der Demonstration zum Jahrestag der Zerstörung Dresdens für Menschenrechte demonstriert hatten. Andererseits war natürlich auch in der DDR-Bevölkerung bekannt, dass die Sowjetunion unter Gorbatschow auf Glasnost- und Perestroikakurs war. Dies erweckte auch in der DDR Hoffnungen, bzw. es erweckte Befürchtungen, dass die DDR gerade jetzt aufhören könnte, dem Beispiel ihres „Großen Bruders“ zu folgen. Vor diesem Hintergrund ist auch die Entstehung des vorliegenden Filmes zu betrachten. Möglicherweise hatte Koepp die Hoffnung, dass die Zensur mittlerweile nicht mehr so streng sei. Wahrscheinlicher ist aber, dass Koepp es einfach darauf ankommen ließ. D. h. der Film war eine Art Versuchsballon, um festzustellen, was möglich war und was nicht. Denn es lässt sich nicht bestreiten, dass die unverhohlene Kritik in diesem Film meilenweit von der versteckten Kritik seiner früheren Filme entfernt ist. Dass der Film vorerst auf Eis gelegt wurde, war daher nicht erstaunlich. Dass

dies passieren würde, dürfte Koepp klar gewesen sein. Bemerkenswert ist vor allem die Offenheit der interviewten Arbeiter.

An dieser Stelle ist es nötig, sich mit dem Inhalt der zensierten Szene zu befassen. Die Szene stammt aus der 16. Sequenz. Der Ort ist der Biertisch, die Gesprächspartner von Koepp sind zwei der drei Arbeiter aus dieser Sequenz, d. h. der dritte äußert sich hier nicht. Der eine Arbeiter beginnt über Glasnost zu reden und gibt zu verstehen, dass er diesen Weg richtig findet. Das Verbot der Zeitschrift Sputnik wird erwähnt. Dies leitet ein Gespräch über die Möglichkeit ein, an Informationen zu gelangen, dies sei hier schwer. Der zweite Arbeiter meint, dass man gerade im Sozialismus vorinformiert sein müsste. Der erste Arbeiter wiederum erwähnt nun das Gorbatschow-Buch, dass im Westen leicht zu bekommen sei, und warum dies nicht auch in der DDR möglich sei. Es könne doch nicht so schwer sein, ein Buch herauszubringen. Schließlich sagt er Folgendes: „*Brauchen keene Angst haben vor uns!*“ Koepp: „*Bitte?*“ Arbeiter: „*Brauchen keene Angst haben vor uns!*“¹⁵

Im Nachhinein ist es nicht verwunderlich, dass die Zensoren gerade über diese Szene gestolpert sind. Glasnost dürfte für die alten Herren des Politbüros ein Unwort gewesen sein. Gerade an die Veränderungen in der Sowjetunion, die ja ursprünglich das große Vorbild gewesen war, wollte man ungern erinnert werden. Der letzte Satz des Arbeiters aber dürfte der Sache die Krone aufgesetzt haben. Denn dass die Führung eines Arbeiter- und Bauernstaates sich gerade vor den Arbeitern fürchtete, dass wollte die DDR-Führung, obwohl wahr, nicht wahrhaben.

Diese Szene überschritt eindeutig die Grenze zwischen der gerade noch erlaubten Kritik an einer Werksleitung, einer Stadtplanungsbehörde oder ähnlichem und einer Kritik am herrschenden System.

Es ist möglich, dass auch der Rest des Filmes liegen geblieben wäre, weil die Kritik in den verbleibenden Szenen immer noch sehr krass war, wenn sich nicht bis zum Frühsommer 1989 doch schon einiges ereignet hätte. So z. B. Reiseerleichterungen im April und im Juli die Aufhebung des Schießbefehls. Eventuell hatte sich die Zensur bemüht gefühlt, auch etwas Offenheit zu demonstrieren, aber dies gehört in den Bereich der Spekulation.

15 Diese Szene hat Koepp in seinem 2. Zehdenicker Film „Märkische Heide, märkischer Sand“ an den Anfang gesetzt.

Ende Oktober 1989 jedenfalls kam der Film beim Publikum sehr gut an, wie die Rezensionen beweisen. Zu diesem Zeitpunkt war die im Film gezeigte Kritik nach den Massendemonstrationen auch nichts Außergewöhnliches mehr.

7 Schlussbetrachtung

Koepp trifft mit seiner Beschreibung der Arbeit und des Lebens in einer Kleinstadt der DDR genau den Nerv der Zeit; dies wird auch nicht durch das Herausschneiden einer Szene geschmälert. Der Film ist als Quelle für Erkundung der Lebenswirklichkeit in der Endzeit-DDR sehr gut zu gebrauchen. Es soll hinzugefügt werden, dass er nicht nur für diejenigen eine Quelle sein kann, die die DDR-Wirklichkeit nie erlebt haben, sondern auch für solche, deren kurzes Gedächtnis sie zu DDR-Nostalgikern hat werden lassen.

Wie oben gezeigt, ist es Koepps Anspruch, nicht zu analysieren und nicht zu kommentieren, sondern vor allem eine Lebensbeschreibung zu liefern. Hier herein fügt sich eine Bemerkung, die er während des Dokumentarfestivals einem Zuschauer gegenüber gemacht haben soll, als dieser ihm vorwarf, sein Film sei unfertig: „*Unfertig? Kann ich nur hoffen. Er vollendet sich erst im Gespräch der Zuschauer.*“¹⁶ Koepps Absicht als Regisseur war es also, die Zuschauer selbst zum Nachdenken über das Gesehene zu bewegen. Wenn er darüber hinaus die Hoffnung hatte, dass die Zuschauer ihre eigene Situation mit derjenigen der Protagonisten vergleichen oder allgemeiner, das im Film Gesehene mit eigenen Erfahrungen vergleichen und so die Allgemeingültigkeit der Aussagen erkennen, dann hat sein Film dies erreicht, wie die Rezensionen beweisen.

16 Volksstimme, Magdeburg, 28.Okt.1989.

8 Sequenzprotokoll

Nr.	Echtzeit in sec.	Metrage	Ein- stellun- gen	Bild / Visuelle Ebene	Auditive Ebene
1	00:00	0:10	1	Alte Aufnahme einer Ziegelei	
2	00:18	2:10	4	Flussfahrt auf der Havel durch Zehdenick zur Ziegelei.	Autorenkommentar: Informationen über Zehdenick und das Werk
3	02:28	1:18	8	Rundgang durch die Ziegelei	Arbeitsgeräusche
4	03:57	1:18	13	Wochenschaubericht aus den 50ern über das Ziegeleikombinat	Autorenkommentar: Bedeutung Zehdenicks für die Baustoffindustrie der DDR. /Ziegel gingen in die Stalinallee/Werk wurde Sieger im Quartalswettbewerb der Ziegeleibetriebe ...
5	05:15	0:19	1	Zieglerklausen / Landschaft	Straßengeräusche
6	05:34	1:04	3	Heizraum	Arbeitsgeräusche. Interview mit dem Heizer/ Thema: Nachwuchsschwierigkeiten
7	06:38	2:10	4	Sortierer bei der Arbeit/	Arbeitsgeräusche
				Waschraum	Interview mit Sortierern über den Zustand des Waschraums, über Mitbestimmung der Arbeiter, über ihre Arbeit.
8	09:09	0:31	4	Bahnhof Zehdenick	Bahnhofsgläusche.
9	09:40	2:59	6	Abgerissene Brücke, die durch eine provisorische Fußgängerbrücke ersetzt ist	Straßengeräusche. Interview mit Anwohner über die abgerissene Zugbrücke. Hallende Schritte auf Holz.
10	12:39	1:06	6	Stadtimpressionen von Zehdenick	Straßenlärm. Bemerkung von Arbeitern zu der Brücke.
11	13:45	0:56	2	Disco	Discogeräusche.

				Gespräch mit einer jungen Frau	Kurzinterview mit weiblichem Lehrling.
12	14:41	1:09	5	Marktplatz von Zehdenick. Vor dem Rathaus.	Chor singt: „Ich weiß nicht was soll es bedeuten ...“
13	15:50	3:20	5	Vor der Transportbühne in der Ziegelei	Interview mit zwei weiblichen Lehrlingen und einer älteren Arbeiterin über Zukunftspläne, über die Arbeit in der Gegenwart und über die Arbeit vor 30 Jahren.
14	19:10	1:13	4	Heizraum	Interview mit dem Heizer: Arbeit dort wie vor 100 Jahren
15	20:23	2:51	5	Vor einem Brennofen	Gespräch mit einem Arbeiter über Arbeitsbedingungen /Arbeitsgeräusche
16	23:14	2:39	6	In einer Kneipe.	Interview mit Arbeitern des Werkes über die Belegschaft, über den Nachwuchs, über Monotonie der Arbeit und über Arbeit der Sortierer
17	25:53	0:29	1	Sortierer bei der Arbeit.	Arbeitsgeräusche
18	26:22	2:23	1	Im Waschraum	Gespräch mit einem Arbeiter über den Zustand des Waschrums, über Versuche der Arbeiter selbst zu renovieren und über das Verhältnis der Arbeiter zur Leitung.
19	28:45	0:48	4	Auf dem Jahrmarkt	Jahrmarktsgeräusche
20	29:33	0:48	2	Außen- und Innenaufnahmen einer Kneipe.	Lied: „... Vor Mitternacht geh'n wir nicht heim. ...“
21	30:21	0:07	1	Jahrmarkt Abbau	Arbeitsgeräusche.
22	30:28	0:24	1	Sortierer bei der Arbeit.	Arbeitsgeräusche
23	30:52	1:55	4	Im Verladehafen / Frachtboot wird beladen	Arbeitsgeräusche
				Frachtboot verlässt den Hafen / Kamera entfernt sich mit dem Boot	Motorengeräusche

Die Autoren

Behrens, Gerd, aus Oldenburg, Studium Politik, Geschichte

Bartling, Thomas, aus Leer, Lehramtsstudium Geschichte, Politik, 10. Semester

Falke, Sabine, aus Oldenburg, Studium Politik, Wirtschaftswissenschaft, 3. Semester

Fokken, Tina, aus Oldenburg, Studium Geschichte, Politik, 10. Semester

Lampen, Hans-Peter, aus Groningen, jetzt Barbel, Studium Politik, Geschichte 11. Semester

Locatelli, Massimo, Universität Mailand, Filmwissenschaftler

Rößler, Sven, aus Elbenberg b. Kassel, Studium Politik, Ev. Theologie, Frauen- und Geschlechterstudien, 3. Semester

Sauer, Katrin, aus Berlin, Studium Dipl.-Pädagogik, 10. Semester

Schwarzlose, Norgand, aus Osnabrück, Studium Philosophie, Politik, Geschichte, 4. Semester

Schwichtenberg, Leiv Eirik, aus Ostfriesland, Studium Politik, Geschichte, 3. Semester

Streckfuß, Ute, aus Oldenburg, Lehramtsstudium Fachrichtung Anglistik / Kunst und Medien, 11. Semester

Timo Streubel, aus Delmenhorst, Studium Politik, Geschichte, 4. Semester

Tunnat, Frank, aus Wilhelmshaven, Studium Politik, Kunst- und Medienwissenschaft, 5. Semester

Urban, Annika, aus Bremen, Studium Politik, Geschichte, 5. Semester

Wolf, Dieter, Dr., aus Bad Frankenhausen, ab 1961 als Dramaturg und Hauptdramaturg bei der DEFA; 1964 bis 1990 Leiter der „Gruppe Babelsberg“; das Handarchiv Dieter Wolf befindet sich in der Mediathek der Bibliothek der Universität Oldenburg

Klaus Finke M. A., Politikwissenschaftler, Arbeitsstelle „DEFA-Filme als Quellen zur Politik und Kultur der DDR, Fachbereich 3, Institut für Politikwissenschaft II, Carl-von-Ossietzky Universität, <http://www.uni-oldenburg.de/defa>, e-mail: defa@uni-oldenburg.de