

Günter Giesenfeld

Vorwort

1993

<https://doi.org/10.25969/mediarep/556>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesenfeld, Günter: Vorwort. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 14: Der DEFA-Film. Erbe oder Episode? (1993), S. 5-. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/556>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Günter Giesenfeld

Vorwort

Die Beiträge dieses Heftes versuchen etwas, was möglicherweise noch für verfrüht gehalten werden könnte. Sie wollen sich einigen DEFA-Filmen - und mit ihnen der "nationalen" Filmproduktion der DDR - auf eine *normale* Weise nähern, sie also nicht als Fälle staatlicher Zensur, als in vorübergehenden "Tauwetterperioden" dem "Regime" und der Partei abgerungene Zeugnisse schöpferisch-kritischen Mutes oder als weniger, mehr oder ganz "angepaßte" Produktionen sehen, sondern schlicht als - Filme behandeln.

Dahinter steht die Entscheidung, nicht ihre - in allen Fällen dramatische - Produktionsgeschichte in den Vordergrund zu stellen, sondern von der Tatsache auszugehen, daß es sie gibt (wofür einigen damals Mutigen in der DEFA zu danken wäre), und daß sie - wenn auch spät - nun zu sehen sind (wofür, nach der Wende, leider nur den Fernsehanstalten und nicht den Kinoverleihern zu danken ist). Sicher ist es schlimm, daß die verbotenen oder zurückgezogenen Filme "ihr" Publikum, d.h. das damalige in der DDR, nicht fanden. Trotzdem gehören sie zur Filmgeschichte der DDR und sind damit Produkte einer Phase der deutschen Filmgeschichte, deren Bedeutung unabhängig von Behinderungen und Verboten zu beurteilen ist.

Denn die Filmgeschichte nicht nur dieses Landes ist voll von solchen Fälle, und die beklagenswerten Schicksale solcher Filme sind nie ein Grund gewesen, sie von der historisch-ästhetischen Würdigung auszuschließen. Würde man dies als berechtigt erachten, müßte man zum Beispiel den Regisseur Erich von Stroheim komplett aus der Filmgeschichte streichen, denn keiner seiner Filme ist auch nur annähernd so in die Kinos gekommen und erhalten geblieben, wie er sie konzipiert und gedreht hat. Auch der gesamte italienische Neorealismus könnte nur als globales Fragment gewürdigt werden, so sehr sind die meisten seiner Filme von der Zensur verstümmelt oder in ihrer Grundtendenz verfälscht worden, bis hin zu so harmlosen Produktionen in seiner Nachfolge wie *Pane, amore e fantasia*, der, folgt man den Aussagen seines Regisseurs Luigi Comencini, nur deshalb so unverbindlich oberflächlich ausgefallen ist, weil die italienische Polizei als staatstragende Institution nicht in die Niederungen eines realistischen sozialen Konflikts hineingezogen werden durfte.

Erbe oder Episode? ist deshalb eher eine rhetorische Frage. Innerhalb der deutschen Filmgeschichte kommt dem DEFA-Film sogar eine Sonderstellung zu: er entstand unter nichtkapitalistischen Bedingungen. Die Beiträge dieses Heftes können noch keine Antwort auf die Frage stellen, inwiefern sich diese andere ökonomische Verfaßtheit in den Produktionen ausgewirkt hat - es hat eher den Anschein, als sei dies nicht das entscheidende Moment für die Beschreibung ihrer Spezifik. Deutlicher sind Parallelen: Der Kampf gegen den Zuschauerschwund unter dem Einfluß des Fernsehens, die Notwendigkeit der "Verpackung" ernsthafter Problemstellungen in "unterhaltsame" Formen - das sind Diskussionsthemen, die parallel in der Bundesrepublik und anderen Ländern auch geführt worden sind.

Allerdings standen solche Debatten in der DDR in anderen Zusammenhängen. Einmal gab es das starke Bewußtsein, eine auch politische Aufgabe zu erfüllen, bei praktisch allen Regisseuren und Autoren der DEFA, auch bei denen der verbotenen Filme. Dieses Engagement - von dem man annehmen kann, daß es kein okroyiertes war - hatte nicht nur eine mehr oder weniger ideologische Ausrichtung, sondern durchaus auch eine unterschwellig nationale Tendenz: Abgesehen von seiner Rolle als massenbeeinflussendes Propagandainstrument war der Film eines der Felder des Wettbewerbes mit der Bundesrepublik (ein anderes war der Sport), wo es eine reelle Chance gab, sich als überlegen zu zeigen. Gleichzeitig reihte sich der DEFA-Film aber auch ziemlich bewußt in die europäische Oppositionsbewegung gegen den marktbeherrschenden Hollywood-Film ein, indem er deren Konzept des Autorenfilms (in der Variante der "Arbeitsgruppe") übernahm.

Damit hängt auch der zweite Bezugspunkt zusammen, der die abweichende Situation kennzeichnet: Film wurde in der DDR konsequent, öffentlich und ausschließlich als "Filmkunst" aufgefaßt und diskutiert. Dieser Aspekt, der in der BRD zumeist nur die Debatten auf Festivals und im "Gremien"-bereich beherrschte, war hier zentraler Gesichtspunkt, und Anforderungen und Gesetze des Marktes haben das Bemühen darum praktisch nicht beeinflußt. Das soll nicht heißen, daß die Berufung auf den Kunstcharakter immer ganz aufrichtig war, daß nicht auch sie oft Vorwand für Eingriffe war. Sicher waren die heftig aufeinanderprallenden Auffassungen davon, was Kunst sei im Kino, oft auch Ausdrucksformen von im Grunde politischen Auseinandersetzungen oder gar Machtkämpfen, aber wo sind sie dies je nicht gewesen? Es war aber hier grundsätzlich möglich, die erkämpften Prinzipien ohne Rücksicht auf Rentabilität und Profit in die Praxis umzusetzen. Dabei haben gewiß auch Zuschauerzahlen eine Rolle gespielt. Nur wurde das Fernbleiben der Kinobesucher nicht als kommerzieller Verlust gewertet, dem mit allen mög-

lichen Mitteln entgegengearbeitet werden mußte, sondern als Abbruch der Kommunikation, als Scheitern auf der künstlerischen Ebene - und auf ihr wurden die Gegenmaßnahmen diskutiert.

Da sich deshalb die Auseinandersetzungen auf einer anderen Ebene abspielten, hatten sie auch auf dem Feld der ästhetischen Debatte ein anderes Profil. Da war einmal die Debatte sozialistisch-realistischer Konzepte (übernommen aus der Literaturtheorie und vor allem aus der sowjetischen Filmtheorie, anknüpfend aber auch an Diskussionen aus der Weimarer Zeit). Es war, allgemein gesprochen, das Konzept eines stark aufklärerisch-didaktischen Kinos mit propagandistischen Zügen, das von der DEFA vor allem in der antifaschistischen Periode und den "Aufbau"-Filmen praktiziert wurde. In den 60er Jahren, aus denen die Beispiele in diesem Heft stammen, ging es dann um einen neuen, auf die DDR-Wirklichkeit gewendeten Realismus, den der Mauerbau begünstigen sollte (dies, der *Zwang* und die *Möglichkeit*, sich den eigenen Problemen konsequent zuzuwenden, wurde ihm auch von kritischen Kreisen als positiver Effekt zugestanden).

Einige fragmentarisch bleiben müßende Eindrücke von dieser Debatte sollen die kurzen Auszüge aus Dokumenten und Diskussionen in diesem Heft vermitteln. Da streiten nicht verzweifelnde, unterdrückte Opfer einer gnadenlos ihre Macht ausspielenden Kulturdiktatur, sondern es setzen sich Künstler mit der sie umgebenden Gesellschaft und ihren Machtstrukturen auf eine Weise auseinander, die sich, was ihre Heftigkeit und das dabei eingegangene persönliche Risiko betrifft, kaum von ähnlichen Kämpfen im Westen unterscheidet. Zur Verdeutlichung sei, um wieder auf das italienische Beispiel zurückzukommen (das bei den DEFA-Leuten sehr intensiv rezipiert wurde), die öffentliche Auseinandersetzung zwischen Vittorio de Sica und dem damaligen Abgeordneten der Christdemokraten Giulio Andreotti angeführt: Auch sie war von konkreter, einschneidender Machtausübung begleitet, von einem Filmgesetz nämlich, das alle Versuche, kontroverse Sujets zu filmen, drastisch beeinträchtigte. Oder der bundesdeutsche provinzielle Schmalspur-MacCarthyismus, der unter dem Schlagwort "saubere Leinwand" gegen Versuche kritischer Gegenwartsreflexion wirksam wurde.

"Die DEFA-Leute sind nachträglich einer Meinung, daß sie damals in Babelsberg nicht miteinander konspiriert haben, sondern die unterschiedlichen Arbeitsgruppen ihre Programm unabhängig voneinander entwickelten"¹ Unabhängig voneinander vielleicht, aber nicht unabhängig von künstlerischen

¹ Siehe einen Bericht von Sibylle Wirsing über die erste Aufführung der verbotenen Filme aus den 60er Jahren in der Ostberliner Akademie der Künste anlässlich der Westberliner Filmfestspiele 1990 in der FAZ vom 10.3.1990.

schen Tendenzen, die nicht auf den Film beschränkt und ursprünglich von der Partei durchaus gefördert worden waren. Denn sie folgten ja eigentlich nur dem Konzept des "Bitterfelder Weg", dessen Quintessenz es war, sich mit der Realität der DDR nunmehr auseinanderzusetzen, also auch und vor allem mit den Problemen, die sie dort vorfanden.

Und sie "behandelten" diese Probleme ja auch keineswegs in einer DDR-feindlichen Weise, sondern nahmen nicht nur die Bitterfelder "Vorgaben" ernst (wie so viele Schriftsteller, die dann auch Schwierigkeiten bekamen), sondern überhaupt die Idee einer "sozialistischen Kunst". Und die unterscheidet sich, wo sie auf einer allgemeinen Ebene formuliert wird, nur wenig von den Forderungen, die Vertreter einer fortschrittlichen und eingreifenden Kunst hierzulande gegen die Strukturen und das Diktat der Kommerzialität einklagen. Deshalb klingen die Forderungen nach dem "positiven Helden", ist uns die Borniertheit der ihn fordernden Machtinhaber auffallend vertraut.

Und deshalb sind auch die Konflikte in den Filmen auffallend ähnlich denen in westlichen "Problemfilmen", die sich auch vorgenommen haben, etwa das Recht des Individuums gegenüber der Gängelung durch die Gesellschaft auf naive, spekulative oder poetische Weise zu verteidigen. Umgesetzt auf eine Konstellation von Figuren ergibt dies durchaus allgemein gängige Muster: Da sind die Alten, die Gehorsam und Anpassung verlangen, und da sind die Jungen, die sich nicht einfügen wollen, die die Legitimationsgrundlagen der Gesellschaft hinterfragen oder schlicht mit der Wirklichkeit vergleichen und zu negativen Einschätzungen kommen. Und damit, daß sie solche Filme machen und sich auf die Seite der Jungen schlagen, tun die jungen Regisseure und Autoren dasselbe wie ihre Protagonisten: Sie messen die Ehrlichkeit und Toleranz derjenigen, die das Filmwesen leiten, an deren eigenen Ansprüchen.

Der erste Teil des Heftes enthält drei Einzelinterpretationen, die den unbekümmerten Zugriff versuchen. Sie befragen ihre Untersuchungsobjekte als Produkte und Zeugnisse, deren Entstehungsbedingungen als geklärt gelten und deren Würdigung als Kunstwerke nicht mehr der Legitimation durch Etiketten wie "Prädikat: Besonders schädlich" bedarf. Sie vergleichen sie vor allem mit ihren eigenen, westlichen Kinoerfahrungen und entdecken Parallelen und Unterschiede. Vielleicht ein Anfang für das, was Bärbel Dalichow in ihrem engagierten Plädoyer für die Entdeckung und Aufarbeitung des DEFA-Films einklagt.