

Bärbel Dalichow

Die jüngste Regeneration der DEFA - Aufbruch oder Abgesang?

Die Bevölkerung der ehemaligen DDR erlebt eine Orientierungskrise bisher unbekanntes Ausmaßes. Im Herbst 1989 redeten unbekannte Menschen viel miteinander: auf Straßen, in Verkehrsmitteln, in Läden, Kneipen, in Wohnungen diskutierten sie bis in die Nächte.

Eine ungewöhnliche Erscheinung, denn auch die Deutschen in der DDR gehören nicht eben zu den kontaktfreudigsten Erdbewohnern. Niemand blieb gleichgültig, das Land glich einem brodelnden Kessel. Bis zu den Wahlen am 18. März 1990 stritt man und war voller Hoffnung auf freieres Leben. Die Illusion, daß es sinnvoll sein könnte, sich politisch zu engagieren, weil Veränderungen erreichbar schienen, setzte Menschen in Bewegung, die zuvor niemals öffentlich in Erscheinung getreten waren.

Inzwischen ist es still geworden. Die Bewohner Ostdeutschlands sind überfordert. Ihre bisherige Lebenserfahrung scheint ein Muster ohne Wert. Der sowjetische Psychologe Pawlow berichtete, daß Tiere, die wiederholt in eine fremde Lebensumwelt gesetzt werden, sterben.

Durch tägliche Überforderung, die die Übernahme eines fremden Gesellschaftssystems in allen Lebensbereichen bedeutet, sind die Ostdeutschen 1991 sterbensmüde. Aus Angst unterzugehen, reagieren sie mit Überanpassung oder mit Erstarrung. Die Euphorie über neu gewonnene Lebensmöglichkeiten ist nach wenigen Monaten fast vollständig verbraucht und schweren Ermüdungssymptomen gewichen. Selbst zu weitergreifender Empörung fehlt die Kraft. Da das gewachsene Wertgefüge scheinbar schrottreif ist, gibt es - wie schon ein Mal in Deutschland nach dem letzten Krieg - kaum Interesse an geistigem Umgang mit der Vergangenheit. Kollektiver Gedächtnisschwund droht.

Künstler und Intellektuelle stehen vor der Aufgabe - obgleich sie sich in der selben schwierigen Lage wie ihre Landsleute befinden - diesem Gedächtnisschwund entgegenzuwirken und an einer differenzierten Bestandsaufnahme der Vergangenheit mitzuarbeiten. Nur souveräne Menschen können zur notwendigen Selbsterneuerung der Demokratie beitragen und dieser Beitrag ist notwendiger denn je, weil das Leben auf unserem Planeten aus vielen

Gründen gefährdet ist. Vernunftgelenktes Handeln, das auf mehr als Notdurft reagiert, ist überlebenswichtig.

Orientierungskrisen, verbunden mit materieller Not, könnten im Osten Deutschlands zu starkem Bedürfnis nach Lenkung führen. Wo Gefolgschaft ist, findet sich auch bald ein Führer. Auch aus diesem Grunde ist die Kolonialisierung der Kultur, die sich gegenwärtig vollzieht, keine gute Grundlage für die Demokratie.

Kunst gehört zum Gedächtnis der Gesellschaft. Vor dem Zusammenbruch der DDR spielte Kunst die Rolle eines Seismographen. Leser warteten auf Bücher bestimmter Autoren. Redebeiträge des letzten Schriftstellerkongresses wurden gehandelt wie heiße Ware. DEFA-Filme, um 1980 im Zentrum des öffentlichen Interesses, fanden im letzten Jahrzehnt nur ein schwaches Echo. Seltene Ausnahmen kamen aus dem Dokumentarfilmstudio - *Winterade* von Helke Misselwitz gehört zu diesen Filmen; nur Lothar Warnekes Spielfilm *Einer trage des anderen Last* von 1988 zog noch einmal mehr als 1 Million einheimischer Zuschauer in die Kinos, auch deshalb, weil er sich an das Tabuthema Kirche und Staat gewagt hatte. Vor allem fehlte die entschiedene Stimme junger Filmemacher.

Im Herbst 1988 hatte ich begonnen, eine Arbeit über die Filme der jüngsten Regiegeneration zu schreiben. Meine Altersgenossen, die ich vom Studium her kannte, waren mit dem Anspruch zur DEFA gegangen, ganz andere Filme zu machen, als ihre Vorgänger. Wo blieben ihre aufsehenerregenden Beiträge zur Zeit? Hatten Studioverantwortliche und alteingesessene DEFA-Künstler recht, wenn sie ihren jüngeren Kollegen Unausgegorenheit und mangelnde Kraft bescheinigten? Konnte eine ganze Generation unfähig sein? Wo lagen die Ursachen für diese Unfähigkeit? Zu einer Zeit unverschämter Realitätsleugnung und offizieller Selbstbeweihräucherung, interessierte mich, herauszufinden, warum auch intelligente und phantasiebegabte Kommilitonen von der Babelsberger Filmhochschule, deren Orientierungsmaß keineswegs die DEFA-Filme, sondern die Weltfilmkunst gewesen war, nur mäßige Filme zustande brachten. Ich wollte endlich genau wissen, warum viele DEFA-Filme mich und andere gutwillige Kinogänger so oft gegen den Strich bürsten, worin DEFA-Ästhetik, die oft schon ein einziges Filmbild oder ein Dialogsatz zu vermitteln imstande ist, eigentlich besteht. Zu meinen Illusionen, die mir die oft mühsame Aufgabe versüßten, gehörte der Wunsch, daß Beschreibung und Analyse der Unzulänglichkeiten zu einer Veränderung beitragen könnten, denn Veränderung tat Not - nicht nur im DEFA-Spielfilmstudio.

Zwischen 1980 und 1989 debütierten im Spielfilmstudio der DEFA neun Regisseure. Ihre drei ersten Filme nannte man Debütantenfilme. Die Filme waren als Probe gedacht, nach der Probezeit sollte dann entschieden werden, wen man im einzigen Spielfilmstudio der DDR fest anstellen würde. Die DEFA drehte jährlich ca. 15 abendfüllende Filme. Sie hatte etwa 30 Regisseure fest unter Vertrag, die Geld bekamen, ob sie einen Film herstellten oder keinen. Im letzten Jahrzehnt entstanden bei der DEFA 20 Debütfilme - eine erstaunliche Zahl, wenn man das geringe Produktionsvolumen der Firma bedenkt.

In der DDR gehörte man lange zum "Nachwuchs". Der jüngste Filmemacher Dietmar Hochmuth war 29 Jahre alt, als er begann, der älteste, Karl Heinz Lotz war 1990 44 Jahre alt, bevor man sich entschied, ihn als Regisseur zu akzeptieren.

Mit Ende 20 galt man in der DDR-Gesellschaft im Berufsfeld der Studierenden als Kind, das eben beginnt, laufen zu lernen, mit Mitte 30 als Anfänger, mit 40 als junger Mensch. Über Nacht sind wir nun in eine Gesellschaft geraten, in der vor allem Jugend als Qualität gilt - Frauen über 37 sind "schwer vermittelbar", Männer ab Mitte 40 gehören zum alten Eisen. Unterdessen verwandelte sich Film außerdem in rasanter Geschwindigkeit aus einem Objekt fürsorglicher Belagerung durch Politiker und deren Beauftragte in ein Objekt der Buchhalter. Die Gründlichkeit, mit der dieser Wechsel vor sich geht, nennt man deutsch.

"Die Schwierigkeiten der heutigen Filmproduktion liegen weniger im Technischen oder Finanziellen als im Geistigen"¹ Dieser Satz stammt von Kurt Maetzig und wurde 1947, ein Jahr nach Gründung der DEFA, gesagt. Er trifft nach wie vor den Kern künstlerischer Filmproduktion, auch wenn er dem Lieblingssatz aller realitätsgerechten Deutschen: "Es rechnet sich nicht.", entgegensteht. Er bleibt wahr, obwohl der Warencharakter des Films weltweite Triumphe feiert und die Verfechter des künstlerischen Kinofilms in ein Schutzgebiet für aussterbende Kreaturen zu gehören scheinen.

Unter den Debütfilmen findet sich kein historisch-biographischer Film, kein Film zur Geschichte der Arbeiterbewegung, kein antikapitalistischer Film. Es gibt überhaupt keine deutliche Entscheidung für ein Genre oder für dessen Lächerlichmachung, weder Krimi noch Filmlustspiel sind zu finden. Es gibt 13 Gegenwartsfilme, einen Märchenfilm und sechs Filme, die ihre Handlung in der Vergangenheit ansiedeln.

¹Kurt Maetzig, "Filmarbeit", Berlin: Henschelverlag, 1987 S. 177

Auffällig ist vor allem der Verzicht auf Attraktionen. Fertige Kinomuster, auch aus der landeseigenen Produktion, werden abgelehnt. Der aktive Held, bekannt aus vielen DEFA-Produktionen früherer Jahre, in den Konzeptionen der Studioleitung für die 80er Jahre ausdrücklich gefordert, ist aus den Debütfilmen verschwunden. An die Stelle der Aktivisten sind Suchende und Skeptiker getreten. Die Überzeugung, Individuen setzten mit ihrem Handeln Kräfte in Bewegung, die Geschichte machen, ist dem Gefühl gewichen, Geschichte, wenigstens in der kleinen DDR, sei gemacht und es gelte nun, sich mit ihren Resultaten herumzuschlagen. Die Erfahrung der jüngsten Generation von Filmemachern mit wiederholt erlebter Ohnmacht bei Versuchen, etwas in Bewegung zu bringen, findet hier ihren Ausdruck. Die Filme sind keineswegs pessimistisch. Sie drücken vorsichtig die Sehnsucht nach anderen, aufregenderen Lebensumständen aus. Dabei gelingt es nicht zu zeigen, welche Umstände oder Verhältnisse den Zugang zu diesen erweiterten Lebensmöglichkeiten abschneiden. Das dramatische Grundmodell von Spieler und Gegenspieler greift nicht mehr.

In den hochvermittelten Strukturen von Arbeits- und Machtteilung moderner Gesellschaften läßt sich der Gegner selten personifizieren. Gerade an diesem Punkt können die Filme unserem kurzen Gedächtnis aufhelfen, denn so simpel wie die augenblickliche publizistische Abrechnung mit der DDR geführt wird, waren die Verhältnisse nicht. Es gab nicht den bösen Staatssicherheitsdienst und die doktrinäre Regierung auf der einen Seite und das geschundene Volk auf der anderen Seite, denn nach deren Sturz stellte sich nur kurz das Gefühl der Befreiung ein. Die meisten Bewohner der DDR und die meisten Künstler sehnten sich nach einem Sozialismus, der die Versprechen von sozialer Gerechtigkeit und vielfältigen Lebensmöglichkeiten für den Einzelnen endlich einlösen würde. Diese Versprechen suchten sie einzuklagen, nicht fordernd und aggressiv, sondern indem sie auf Unzulänglichkeiten hinwiesen und vorsichtig den Finger in die Wunde legten. Jeder Künstler, der dies tat, riskierte zwar nicht die Existenz, aber den Zugang zu den staatlich verwalteten Produktionsmöglichkeiten. Die Geschichte der DEFA ist auch die Geschichte des Kampfes um Tabugrenzen. Es gab Zeiten der Restriktion und Zeiten des Aufatmens. Die 80er Jahre waren gekennzeichnet durch einen Schwelbrand, der immer wieder erstickt wurde. Offene Flammen waren nirgends zu sehen. In den DEFA-Filmen der 80er Jahre gab es keine unkritische Verherrlichung der bestehenden Zustände - darin unterschied sich die Produktion grundlegend von der des Fernsehens. Es gab aber auch keine Zeichen dafür, daß die DDR reif sei für den Absturz in die BRD. Man sollte diese Zeichen auch nicht nachträglich in die Filme hineindichten. Alle wachen

DDR-Bürger waren überzeugt von notwendigen Veränderungen, viele setzten ihre Hoffnung auf die *Perestrojka* von Gorbatschow, aber auch die Filmleute dachten nicht an das absehbare oder gar wünschenswerte Ende der DDR. Ein Grundmuster findet in allen Debütfilmen seinen Niederschlag: die Enge, die Begrenztheit der Verhältnisse, unter denen die Figuren leben. Mehr oder minder getarnt, nie auf die Spitze getrieben, spiegelt sich hier die Erfahrung der Generation: Energie, zunächst vorhanden, wird abgebremst oder läuft ins Leere, weil der Gegenstand, der zu bewegen wäre, unbeweglich bleibt oder gar unauffindbar wird. Die Filmemacher verpacken eigene Ohnmachtserlebnisse in Geschichten, die diese wesentliche, für den Sozialismus existenzgefährdende Erfahrung, zaghaft andeuten. Utopieverlust wird deutlich, aber keine der Figuren stirbt den gesellschaftlich bedingten Erstickungstod, wie Fassbinders *Händler der vier Jahreszeiten*. Ältere Filmleute geben zu, sie hätten erst 1990, nach Peter Kahanes Film *Die Architekten* verstanden, was die jüngeren Filmemacher eigentlich ausdrücken wollten.

In diesem Film, gedreht während der "Wende", aber lange vorher konzipiert, läßt sich ein junger Architekt, der lange nichts zustande gebracht hatte, darauf ein, einen großen staatlichen Auftrag zu übernehmen. Er wirft sich mit Kraft in seine Arbeit, aber ihm werden so viele Kompromisse abgezwungen, bis er - Opfer festgefügtter Verhältnisse - zerbricht. In Kahanes Film entlädt sich das in früheren Filmen Verschwiegene. Endlich wird nicht mehr zaghaft angedeutet, sondern bedrängend ins Bild gesetzt, was die jüngere Generation bedrückte. Dennoch greifen gerade in diesem Film die eigentlich verpönten Muster: die Bösen sind böse, der Kompromißwillige kompromittiert sich bis zur Selbstzerstörung. Kahane, der Freundliche, die große Hoffnung der lustspielarmen DEFA, redet Tacheles ... er redet viel und zeigt wenig. Wie bei Filmen, die die Generation der Künstler um Kahane verachtet, werden zitatreife Statements ausgetauscht, denen einzig zugute zu halten ist, daß sie wahrhafter sind, als die, gegen die sie sich wenden. Die Schauspieler finden in den besten Momenten endlich zu weniger verhaltenem Spiel - der kurze Wahn von Handlungsmöglichkeiten gegen versteinerte Zustände mag neben dem aktiven Helden auch das extremere Spiel ermutigt haben - aber sie verfallen doch auch immer wieder in gelerntes und verinnerlichtes Chargieren. Künstler bauen auf bebautem Grund. Zu viele Szenen rein illustrativen Charakters, zu viel Vordergründigkeit im szenischen Arrangement, zu viel Didaktik, wo jeder beteiligte Zuschauer längst begriffen hat ... Gegen Ende des Films, als sich die Tragödie erzwungener Anpassung, die mit dem Verlust der Produktivität einhergeht, vollendet hat, kommt es dennoch zu einem Filmaugenblick, der mich ergriff: eine Fahrt entlang zerstörter Häuser und trister

Straßenfronten, entlang der endlosen Mauer in Berlin ... grau, bedrückend ... Ein Kinderchor singt: "Unsere Heimat, das sind nicht nur die Städte und Dörfer ...". Die Katharsis erlebt nur der DDR-Bürger, den dieses Lied von Kindheit an begleitete. Unsere Heimat - das waren wahrhaftig nicht nur die Fische im Fluß ... "Und wir lieben die Heimat, die schöne und wir schützen sie, weil sie dem Volke gehört ...". Das Lied wird mit Sicherheit aus allen Liederbüchern getilgt werden, der Schmerz für Übriggebliebene und Eingeweihte. Kahane schuf einen Problemfilm par excellence - pur, vielleicht zu pur, um mehr als ein Zeitdokument zu sein. Die systematische Vernichtung von Lebenskraft, die nie gezeigt werden durfte und die das heimliche Grundthema der Debütantengeneration der 80er Jahre war, machte Kahane mit den *Architekten* endlich öffentlich.

Kahanes Film hatte Premiere, nachdem ich meine Arbeit zu den Debütfilmen abgeschlossen hatte und bestätigte die These, daß auch die jungen Regisseure - gegen ihren ausdrücklichen Willen - in der Tradition des Problemfilms stehen. Sie wollten zwar niemanden erziehen, auch nicht erzogen werden, aber der kräftigste Impuls für ihre Arbeit blieb der Wille zur Einmischung in unzulängliche Lebensverhältnisse.

Im ersten Spielfilmprogramm der DEFA vom 06. Februar 1946 lauten die ersten beiden Filmvorschläge:

"1. Spielfilm über das Aufbauwerk der BVG, mit dessen Aufnahmen schon begonnen wurde. Als Regisseur ist Friedrich Wolf vorgesehen.

2. Lamprecht soll einen Film drehen, der das Thema der durch Krieg und Nazi-Erziehung rücksichtslos gewordenen Jugend behandelt."²

Natürlich kommen in diesem Programm auch Unterhaltungsfilm, zwei Literaturverfilmungen und ein Krimi vor, aber es ist kein Zufall, daß diese Projekte immer wieder aus dem Produktionsprogramm fielen und, wenn sie endlich doch realisiert wurden, häufig stark zu wünschen übrig ließen.

Die DEFA wollte mit dem Illusionsfilm Marke UFA und Hollywood brechen. Die Erziehungsaufgabe des Films dominierte alle übrigen möglichen Funktionen von Filmen. Am 9.6.1949 notierte Brecht in seinem Arbeitsjournal:

... die defa, die filmfirma der ostzone hat allerhand schwierigkeiten, stoffe zu bekommen, besonders aus der zeit, die leitung notiert themen von bedeutung, untergrundbewegung, landesverteidigung, zweijahrplan, der neue mensch usw. usw., dann sollen schriftsteller dazu geschichten erfinden, die das thema mit

²zit. nach: *Filmwissenschaftliche Beiträge* Hrsg. HFF Potsdam-Babelsberg,, Sonderband Nr.1, 1981, S.47/48

seiner Problematik auslegen. das mißglückt natürlich regelmäßig. ich schlage vor, Leute auszuschicken, die einfach Geschichten einsammeln"³.

Dieser Vorschlag wurde nie angenommen.

Auch wenn die Debütanten den Problemfilm im rechten, offiziell befürworteten, optimistischen Sinne nicht ins Auge faßten, blieb ihnen, bewußt oder nicht, dennoch der Ansatz erhalten. Man hatte Probleme im Kopf, gerade weil die öffentliche Debatte von wesentlichen Zeitfragen unterbunden wurde - Autoren und Regisseure suchten nach deren kunstmäßiger Verkleidung. Nach meiner Auffassung liegt hier ein entscheidender Punkt für die jahrzehntelangen Schwierigkeiten im Umgang mit filmspezifischen gestalterischen Möglichkeiten: Schauspiel-, Dialog-, Ton- und Bildkultur verkamen zu abgeleiteten Funktionen zweiten Ranges. Da dem Hauptimpuls - der Benennung und Diskussion eines gesellschaftlich brennenden Problems - aber nur selten offen nachgegeben werden konnte, liegt hier der Grund für eine unfreiwillige Ästhetik der Brüche.

Für ihre Filme wählten die Debütanten fast ausnahmslos epische Verläufe, denn sie lassen der mitdenkenden Beobachtung der Zuschauer mehr Raum als dramatische Strukturen, die eher der emotionalen Beeinflussung dienen.

Zu strikten offenen Strukturen kommt es dennoch nicht, denn die Anfänger hatten zu beweisen, daß sie fähig sind, Filme für ein größeres Kinopublikum zu machen.

Gezieltes Problembewußtsein bestimmt Handlungsverläufe, Figurenanlage und Figurensprache, die häufig nur als Vorwände dienen, um auf ein Problem hinzuweisen. Auch aus diesem Grunde ist die Dialogsprache wenig individuell. Anstelle dialogüberfrachteter Szenen, die man aus DEFA-Filmen der 60er Jahre kennt, herrschen kurze Wortwechsel vor. Man will nicht missionieren. Die Dialoge treffen dennoch kaum je den Ton, den sie anzupeilen versuchen: Reichtum und Frische lebendiger Umgangssprache wird nicht erreicht, ebensowenig eine Kunstsprache, die sich deutlich von der Alltagssprache abhebt. Hochsprache mit der Tendenz zu alltäglichen Wendungen der Umgangssprache herrscht vor. Eingestreute, philosophisch gemeinte Kernsätze sollen das Credo der Autoren beleuchten. Diese Sprachgebilde sind übergreifende Kennzeichen von jüngeren DEFA-Filmen, sie finden sich nicht nur bei den Debütanten. Neben handwerklichen Schwächen zeigen sich hier Folgen eingeschränkter gesellschaftlicher Kommunikation. Dieser Zustand wird beklagt und zugleich ästhetisch gedoppelt. Die Debütanten zielen auf die wahrhaftige Beschreibung eines kritikwürdigen Alltags. Sie wollen Identität

³Bertolt Brecht: Arbeitsjournal, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, S. 477/478

tifikation durch Wiedererkennung erzeugen, nichts verschönen, nichts durch Stilisierung verkleistern. In der auf Lebensechtheit angelegten Filmwelt agieren aber Schauspieler, die sich in die Natürlichkeit der sie umgebenden Welt - man dreht fast ausschließlich an Originalschauplätzen - nicht einzufügen vermögen.

Rollenanlage, Figuresprache und Schauspiel bewirken eine Verkehrung des Caligari-Effektes: während im *Cabinett des Dr. Caligari* die Lebendigkeit der Schauspieler die formale Stimmigkeit des Dekors sprengt, steht das distanzierte und distanzgebietende Schauspiel in den Debütfilmen der angestrebten Wirklichkeitstreue entgegen.

Auch diese Beobachtung gilt für viele DEFA-Gegenwartsfilme, nicht nur für die Filme der Debütanten, in denen der Effekt durch unbefriedigende Ausbildungsergebnisse, erzwungene Unmündigkeit und unscharfe Zielvorstellungen verstärkt wird.

Übertreibung dient der Kenntlichmachung und nicht der Gleichmacherei. Natürlich ist das Schau-Spiel der Wachowiak in *Die Verlobte* keine Funktion des geforderten antifaschistischen Films. Der Zusammenhang von dominierendem Aufklärungsimpuls und der Verkümmern filmischer Mittel besteht, obwohl sich nicht wenige Gegenspiele finden lassen. Verallgemeinerung bedeutet immer auch Vergrößerung, die einem einzelnen Film bitter unrecht tun kann, deshalb hat die Einzelbetrachtung für mich weiterhin Vorrang vor allem Schubladendenken. Jeder Film steht in einem gesellschaftlichen Umfeld und er reagiert auf ästhetische ideologische Vorläufer, national und international. Dieses komplexe Einflußgeflecht muß immer mitgedacht werden, wenn an der seismographischen Funktion, die Kunst für den Zustand des Gemeinwesens hat, ernsthaftes Interesse besteht.

Der aufklärerische Ansatz, dem Tabus entgegenstanden, trug u. a. zu einer oft nur Eingeweihten zugänglichen Verschlüsselung und Geheimsprache bei - Andeutungen wucherten, Verstecke wurden eingerichtet, aber der Aufklärungsansatz verhinderte andererseits, daß sich Kunst in ästhetischer Beliebigkeit, in Lebensfremdheit und selbstgefälliger Spielerei verlor.

1991 ist nicht 1988. Als ich mich auf den Zusammenhang zwischen DEFA-Problemfilmen, Filmgestaltung und stalinistischer Kunstpolitik konzentrierte, ging es mir wesentlich darum, die Auswirkungen einer bestimmten Kunstpolitik auf Kunst zu beschreiben und dies zu einer Zeit, als diese Politik als unanfechtbar galt. 1991 macht die enge Fixierung auf Debütfilme der 80er Jahre, die eingreifendem Gegenwartsinteresse zuzuschreiben ist, keinen Sinn mehr. Der Angriff galt einem Koloß, dessen Implosion stattgefunden hat. An die Stelle von Erfolgsmeldungen, die der tägliche Medienhintergrund

unseres Lebens waren, ist Demütigung und Selbstdemütigung getreten. Im August 1990 nannte der DEFA-Film-Regisseur Dietmar Hochmuth, der auch zu den Debütanten der 80er Jahre gehört, DEFA-Filme im Westberliner Zitty-Magazin "eine subventionierte Bedeutungslosigkeit."⁴

Seine Lebensgefährtin, die Autorin Oksana Bulgakowa, die u. a. seinen Film *In einem Atem* mit ihm gemeinsam schrieb, hielt in der *Zeit*, pauschal und en detail, Standgericht über die Filme des letzten Jahrgangs.⁵

Der Mut von Leichenfledderern begegnet uns allenthalben - es wird eingestimmt in die Art Abgesang, die Christa Wolf die "absichtsvolle Entwertung der DDR-Kultur" nannte. Dieser Vandalismus erklärt sämtliche DDR-Kunst- und Kulturprodukte zum schwächlichen Ausfluß stalinistischer Gesellschaftsstrukturen. Die Form der Abrechnung geht mit Selbstgerechtigkeit einher, die dem Richter einen Sonderstatus einräumt und den Lebensnerv nicht nur von Künstlern angreift. Jeder Lebensbereich, jede Leistung "made in GDR" ist betroffen - wiederum werden Kunstdebatten, wie schon häufig in der Geschichte unseres Landes, zu Stellvertreterkriegen, die eigentlich auf ein politisches Feld gehören. Demütigung macht Angst, Angst macht wehrlos und unproduktiv. Wer hat Interesse an heimatlosen, geängstigten und unproduktiven Menschen? Gab es wirklich nur Speichellecker, die auf mehr oder weniger subtile Weise vom DDR-Sozialismus zehrten, auf der einen und die wenigen Helden auf der anderen Seite, die das Schweigen oder das Exil wählten?

Bei den gegenwärtigen Forschungen zur DDR-Filmgeschichte interessiert uns brennend, welche Filme für DDR-Zuschauer und für Kinogänger in anderen Ländern von Belang waren.

Im Filmmuseum Potsdam, das ich seit einigen Monaten leite, soll eine neue Ausstellung zur Geschichte der UFA-DEFA-Filmstadt eingerichtet werden. Welche Filme, welche Tendenzen sollen den Mittelpunkt der Schau bilden? Wie stellt man die Spannweite zwischen *Totentanz* mit Asta Nielsen und *Jud Süß* zwischen *Ehe im Schatten* und den Debütfilmen der 80er Jahre dar?

Oksana Bulgakowa fragt in ihrem erwähnten Aufsatz:

"Wer braucht die Reflexion über das vergangene Leben mit Hilfe eines Kinos, das es schon damals kaum gab? Schuldgefühle, Minderwertigkeitsgefühle, Nachholpanik kommen jetzt auf. Wenn es wieder eine bloß intellektuelle Ab-

⁴Dietmar Hochmuth: "DEFA von innen - wohin?", *Tip*, 16.8.-29.8.1990

⁵Oksana Bulgakowa: "Letztes Jahr in Babelsberg", *Die Zeit*, 15.6.1990, S. 57

rechnung mit der Filmvergangenheit wird, könnte der DEFA-Film zum zweiten und letzten Mal sterben."⁶

An Gelehrsamkeit und intellektueller Aufrechnung, die in friedlichen Zeiten eine Trutzburg sein können, die notwendige Distanz und Fernsicht zu aufreibenden Zeitläufen schafft, ist mir ebensowenig gelegen wie Hochmuth/Bulgakowa. Deren überhebliche Distanzierung, die eigene Verwicklungen übergeht, zeigt aber, daß das Brett zwar die Farbe gewechselt hat, aber dennoch nicht weniger dicht vorm Kopf sitzt. In ihrem Verständnis - und die Personen stehen für eine Bewegung, die weit über das aktuelle Beispiel hinausgeht - wäre Arbeit zur DEFA-Filmgeschichte Teil dessen, was Bulgakowa als unnötige Kulturarchäologie abqualifiziert. Archäologie heißt Wühlen in tiefster Vergangenheit. Sind 40 Jahre DDR wirklich schon so vergangen, hat man schon vergessen, daß in diesen sogenannten fünf neuen Bundesländern, und nicht nur dort, mehr als 16 Millionen Menschen leben, deren Wohnort bis vor kurzem die DDR war? Mir scheint eher, daß Bulldozer mit Schiebeschildern angerollt sind, um zuzuschütten, zu verdecken und unsichtbar zu machen. Wenn dieser Bewegung nicht Einhalt geboten wird, werden die ehemaligen DDR-Bürger allerdings bald Archäologen nötig haben, um sich überhaupt ihres früheren Lebens zu erinnern. Um der Verdrängung entgegenzuwirken, sollten wir, gerade weil uns eine Zeit internen Streits und interner Klärung nicht vergönnt war, Klarheit durch Nachdenken zu gewinnen suchen. Zu den Prägungen meiner Generation gehören Filme wie *Der Untertan* - Untertanen wollten wir nicht werden, Spießer und Militaristen bereiteten uns Unbehagen -, Filme wie *Hatifa* - wir liebten Hatifa und wünschten ihre Rettung, Sklaverei und Unterdrückung empörten uns -, Filme wie *Das kalte Herz* - der Zauber des Glasmännchens und die Angst, die der Holländer Michel verbreitete, sind unvergessen, Mitmenschlichkeit und Mut waren uns wichtig - später kamen *Karbid und Sauerampfer*, *Die Legende von Paul und Paula*, mehr als Lustspiel und Legende für den Augenblick. Wir wollen *Die Verlobte* und ihr stilles und erschütterndes Lied auf der Treppe nicht aus unseren Hirnen eliminieren, auch wenn neuerdings die Toleranz von uns gefordert wird, Schönhuber und seine Mannen als Teil der bundesdeutschen Demokratie zu ertragen.

Selbstentwertung, verbunden mit ökonomischen und politischen Umständen, könnte dazu führen, daß antifaschistische Filme gemeinsam mit Filmen, die sich um Verständnis für fremde Völker und Kulturen bemühten oder den deutschen Michel an den Ohren zogen, in Archiven vermodern. Diese Filme

⁶ebda.

sollten ausgegraben werden, gerade zu einem Zeitpunkt, da deutscher Größenwahn fröhliche Urstände feiert. Bereits im Frühjahr 1991 deutete sich eine Gegenbewegung zur Leugnung der eigenen Kultur an: Im Kino des Potsdamer Filmmuseums liefen der DEFA-Gegenwartsfilm *Paul und Paula* von Heiner Carow und der Film *Lindenhotel* von dem jungen Potsdamer Autodidakten Fayd Jungnickel, der dem Potsdamer Stasiknast gewidmet ist. Beide Filme wurden von mehr Zuschauern gesehen als *Cinema Paradiso* und *Allen gehts gut* von Guiseppe Tornatore, die in der selben Woche liefen und für die in den Medien wesentlich mehr Werbung betrieben wurde. Das bedeutet nicht, daß alle DEFA-Filme in Ostdeutschland nostalgische Triumphe feiern werden. Wiederum tut Differenzierung not: Waren Widerstandskämpfer und Sowjetmenschen in einigen DEFA-Filmen nicht allzu geschönt? Wurde es den Zuschauern nicht zu leicht gemacht, sich als potentieller Held zu fühlen? Wieviel Kraft gegen die Macht wirtschaftlicher und politischer Umstände können Filme wirklich mobilisieren? Beim Nachdenken über die Produkte der DEFA werden wir uns gewiß auch simpler dramaturgischer Rezepte erinnern, einer speziellen Ästhetik, die es immer wieder vermochte, selbst treueste Anhänger aus dem Kino zu vertreiben, der oft mißliche Zusammenhang von Politik und Filmentwicklung wird ebensowenig geleugnet werden wie der Traum von einer Gesellschaft, in der Menschen eben nicht gedemütigte, geknechtete und verbogene Wesen sind, der Traum von einer Welt, in der Menschen mit ihrer eigenen und der sie umgebenden Natur in einem friedlicheren Verhältnis leben - dieser Traum war Hintergrund für die meisten DEFA-Filme.

Politiker, Philosophen und Künstler mit sehr verschiedenen Ansichten läuten gemeinsam das Ende der Aufklärung ein. Aufklärung als Ausgangsverdikt von DEFA-Filmentwicklung führte zuweilen zu "Inhaltismus" und Thesenfilmen, die der These, die sie zu vertreten wünschten, einen üblen Dienst erwiesen. Vordergründige Didaktik und Reduzierung auf Appellfunktion schadenen möglichem ästhetischem Reichtum und gedanklicher Differenzierung. Die Verweigerung der jüngeren Regisseure führte ebenfalls zu nur mäßigen Ergebnissen, da ihnen äußere und innere Freiheit zum Extrem versagt blieb. Nicht nur ihre Bewegung zwischen Anpassung und Widerstand ist widersprüchlicher als Wolf Biermann in der *Zeit*⁷ und Walter Jens jüngst in *Sinn und Form*⁸ sie darstellten. Filmkunst war weder bloßes Feigenblatt und sichere Einkommensquelle (wenn dies auch bei festangestellten DEFA-

⁷Wolf Biermann: "Nur wer sich ändert, bleibt sich treu", *Die Zeit*, 24.8.1992

⁸Walter Jens: "Plädoyer gegen die Preisgabe", *Sinn und Form*, Nr. 5 (1990) 42, S. 861

Regisseuren mehr als in anderen Sparten zutrauf) noch kann gerade der DEFA-Film Walter Jens' Ausruf: "... welche Kunst von Weite, Rang und verweiser Kraft! Welche allgemeine Verweigerung (...) gegenüber rüdem Optimismus, blinder Rationalität ökonomischer Systeme und dem Diktat einer Ideologie, deren Effizienz sich nach dem Erreichen eines sogenannten "Weltstandards" bemaß ..." voll für sich in Anspruch nehmen. Produzieren bei der DEFA war für alle Beteiligten ein schwieriges Unterfangen: Es war ein Pendeln zwischen eigenen und geforderten Positionen, ein Nachsuchen, wo eigene Weltvorstellungen mit offiziellen Forderungen zur Deckung gebracht werden könnten, ein Beharren auf Widerstand mit der Gefahr der Beschädigung eigener Produktivität, zuweilen um den Preis jahrelanger Untätigkeit, die wiederum die Freiheit im Umgang mit filmkünstlerischen Mitteln beschädigte. Für zukünftige DEFA-Geschichtsschreibung sei daher nochmals mit Walter Jens Differenzierung in allen Punkten bei der Betrachtung dessen gefordert, was fast ein halbes Jahrhundert ostdeutscher Filmproduktion uns hinterließ. Weder der geistige Tiefflug gewisser Auftragsproduktionen noch das Beharren auf Menschenwürde und künstlerische Eigenständigkeit sollen außer Betracht bleiben.

Die abwägende, auswählende Bewertung, die im besten Falle dazu führen könnte, daß wichtige Teile der DEFA-Produktion weiterhin für Kino- und Fernsehzuschauer zugänglich bleiben, macht auch deshalb enorme Schwierigkeiten, weil Filmwissenschaft und Filmkritik wie Filmherstellung unter offizieller Aufsicht standen. Der Sozialwissenschaftler Karl Deutsch, der keineswegs die untergegangene DDR im Blick hatte, fand für diesen Umstand die Formel: "Ein Politiker hat dasselbe Verhältnis zu einem Sozialwissenschaftler wie ein Betrunkener zu einer Laterne: Er sucht Unterstützung, nicht Erleuchtung."⁹

DEFA-Filmgeschichte steht demnach - auch wenn es kluge und differenzierende Vorarbeiten zu Einzelaspekten gibt - am Anfang, nicht am Ende.

Die Arbeit über die Debütfilme der DEFA in den 80er Jahren bedarf 1990 dringend der Ergänzung. Der VEB DEFA-Spielfilmstudio gehört zur Filmvergangenheit wie die Heimatschnulzen der BRD in den 50er Jahren, wie das Oberhausener Manifest, wie die Decla, wie die UFA, wie der UFI-Konzern. Politische Einmischung in Filmproduktion in Deutschland hat eine lange Geschichte - sie beginnt keineswegs mit dem Import stalinistischer Kunstpolitik in die Sowjetische Besatzungszone. Spätestens im 1. Weltkrieg, also rund 20 Jahre nach Erfindung des Films, begann sich die deutsche Politik des Beein-

⁹Karl Deutsch, ohne Quellenangabe zitiert in *Geo*, Sonderheft Chaosforschung 1990,

flussungsmittels Film bewußt zu werden und sich seiner zu bemächtigen. Die oberste Heeresleitung in Gestalt des Generalquartiermeisters Ludendorff regte die Gründung einer Filmfirma zu propagandistischen Zwecken an. Die Aktie, die die Deutsche Bank an der UFA-Gründung hatte, die Rolle des rechten Medienzaren Hugenberg, die monopolistische Filmpolitik im Faschismus, wo Goebbels von einer Mischung aus Fritz Langs *Nibelungen* und Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* träumte, um der faschistischen Ideologie entsprechenden emotionalen Nachdruck durch Filme zu verleihen - all das ist geschichtsnotorisch. Die Filmzensur in der Bundesrepublik war gewiß wesentlich subtiler als die in der DDR, aber sie existierte trotzdem - beispielsweise konnte Staudtes Verfilmung von Heinrich Manns "Untertan" erst mehrere Jahre nach seiner Uraufführung in bundesdeutschen Kinos gezeigt werden. Nostalgische Verklärung macht deutsche Filmgeschichte vor 1945 gegenwärtig wieder einmal zu einem Eldorado begnadeter Filmschauspieler und hervorragender Filmhandwerker, die DEFA wird unter diesem Blick zu einem Abstieg in die Niederungen politisch erzwungener Erziehungsfilme. Diese simple Form allerneuester Geschichtsbetrachtung - der beileibe nicht nur Laien huldigen - erinnert lebhaft an den Gedächtnisschwund, der 1945 als Volkskrankheit grassierte und der bis heute seine Nachwirkungen zeigt.

Politische Funktionalisierung und psychosoziale Folgen deutscher Geschichte hatten von Anfang an ästhetische Relevanz. Das theaterhafte, unlebendige Schauspiel in beinahe allen DEFA-Debütfilmen stellte einen Schwerpunkt in meiner Beschreibung der ästhetischen Besonderheiten jener Filme dar. Im Nachhinein fiel mir dazu eine Passage in Kracauers Werk "Von Caligari zu Hitler" ein:

Bereits 1919 beklagte Dr. Victor E. Pordes, ein österreichischer Schriftsteller, der sich mit ästhetischen Fragen befaßte, die plumpe Form, in der der deutsche Film Stoffe und Schauplätze aus dem Leben der Gesellschaft und Probleme des *savoir-faire* aufgriff. Immer, wenn es galt, zivilisierte Umgangsformen widerzuspiegeln, so meinte er, sind die dänischen, französischen und amerikanischen Filme den deutschen haushoch überlegen an 'gesellschaftlicher Erziehung und Qualität des Schauspieleresembles, an Ton, Nuancierung und künstlerisch beherrschter Darstellung und schließlich an genauer Kenntnis und Beobachtung der Sitten'.

Kracauer folgert:

Es war bestimmt nicht die bloße Unfähigkeit, die eine Spiegelung der Verhaltensweisen im deutschen Film beeinträchtigte. Vielmehr erhärtet die Kritik von Pordes, was bereits an der introvertierten Tendenz aller repräsentativen Filme bis 1924 festzustellen war. Ihre Absicht war nicht, die Dinge aufzunehmen, wie sie

sind. Daß ihnen dies mißlang, war die unvermeidliche Folge der Konstruktion, die ihnen zugrunde lag.¹⁰

Die Parallele zur Schauspielerarbeit in den Debütfilmen ist offenkundig! Kunstproduktion reagiert nicht nur geradlinig auf äußere Einflüsse, sondern beinahe unabhängig von diesen Einflüssen entwickelt sich ein Rückkopplungseffekt innerhalb eines Systems. Äußere Einflüsse, zu denen auch die Absichten eines Regisseurs gehören können, modifizieren das System, machen den Selbstbetrug innerhalb der Kunstentwicklung aber keinesfalls unwirksam. Gerade bei einer von Geld und Technik dominierten künstlerischen Produktion, die aus Gemeinschaftsarbeit hervorgeht, vermag der Impuls, den ein Regisseur gibt, die ästhetische Qualität eines Films immer nur zu einem gewichtigen Teil mitzubestimmen, kaum je aber radikal zu verändern. Künstler und Handwerker verinnerlichen Verfahrensweisen, die durch eine Vielzahl von Bedingungen entstanden sind, und tragen sie weiter. Künstliche Szenarien, unlebendige Dialoge, chargierende Spielweise, die Vernachlässigung des möglichen Reichtums der lebendigen Welt, den gerade Film auf Grund seiner fotografischen Natur wiederzugeben im Stande wäre, sind Bestandteil deutscher Filmentwicklung und keine DEFA-Erfindung. Diese ästhetischen Besonderheiten finden sich im bundesdeutschen Film ebenso wieder wie in Filmen erfolgreicherer DEFA-Regisseure - sie fielen mir bei der Beschäftigung mit den DEFA-Debütfilmen besonders auf. Deutsche Filme scheinen mir dann an Überzeugungskraft zu gewinnen, wenn sie bewußt mit den ästhetischen Eigenheiten deutscher Filmentwicklung umgehen, Enge thematisieren, Künstlichkeit nicht zu verdecken suchen.

Der letzte Mann von Murnau, *Kaspar Hauser* und *Woyzeck* von Herzog, Fassbinders Filme, *Der Untertan* von Staudte und Foths *Letztes aus der DaDaeR* mögen als Beispiele genügen.

Deutsche Spielfilmgeschichte hat eine Eigenentwicklung, die sich nur zu einem Teil aus direktem politischen Eingriff und entsprechendem Druck auf die Filmemacher erklären läßt. So beklagen die Debütanten z.B. eingefahrene Szenenbildmuster, aber weil sie, um ein handwerklich bedingtes Scheitern zu vermeiden, mit gestandenen Kameramännern und Szenenbildnern arbeiten mußten, gelang es ihnen nur höchst selten, sich von abgelehnten Traditionen abzukoppeln.

Kontinuität und Veränderung stehen nebeneinander, oft im selben Film. Die DEFA beerbt die UFA und der Bruch mit UFA-Ästhetik ist keinesfalls der Tag der Gründung der neuen Firma. Ebensowenig wird die Auflösung des

¹⁰Siegfried Kracauer, "Von Caligari zu Hitler", Frankfurt am Main 1979, S. 65

volkseigenen Studios und die Abschaffung der Zensur automatisch zu ganz anderen Filmen führen. Nicht nur Erich Kuby konstatierte bei der Analyse jüngster deutscher Geschichte in seinem Buch *Der Preis der Einheit* eine Befindlichkeit, die sich zwischen Minderwertigkeitsgefühlen und Größenwahn bewegt - ein bekanntes, gefährliches Muster.¹¹ Auch aus diesem Grunde erwarten wir Lockerheit und Unverkramptheit von deutschen Filmen in nächster Zeit sicher wiederum vergebens.

"Und in Rauch aufgelöst haben die Nazis unsere Zivilisation. Nie kann ich ohne Hohn und Spott und Ohnmacht die grauenhaften deutschen Filme sehen und die schlechten deutschen Bücher lesen und sie mit samt ihren Fernsehsprechern ihre eigene Wichtigkeit im Ton des deutschen Schatzmeisters, der die Welt zu versteinern hat (und sich selbst das größte Stück zu sichern trachtet) über den Bildschirm verbreiten hören. Und dann schau ich mir zum zehnten Mal einen Billy Wilder Film an, und nie nie nie verliere ich diese bittere Schadenfreude. Ja, sie haben sich auch selbst umgebracht. Was von uns geliebt ist, ist nichts, ist nichts, aber es drängt sich trotzdem noch vor und wird sich immer weiter vordrängen und für was Besonderes halten als die ändern und auf die ändern herunterschauen. Sprachlos und kalt, und eine Fahne wird es immer geben, die dazu weht."

Die österreichische Autorin Elfriede Jelinek schrieb diese Sätze am 1. September 1990, 50 Jahre nach Kriegsbeginn.¹²

Die jungen Regisseure produzierten unterdessen weiter. Evelyn Schmidt beendete ihren fünften Film, Karl-Heinz Lodz den sechsten. Zu den Filmen der Übergangszeit, die ich sehen konnte, gehören *Biologie* von Foth und *Architekten* von Kahane. In beiden Filmen ist der aktive Held, dem das amerikanische Kino Umsatzexplosionen und weltweiten Zuspruch verdankt, der auch DEFA-Filme zu Kinoerfolgen machen konnte, wieder auferstanden. Der aktive Held bei Kahane und Foth handelt, wie es ihm zukommt, verwickelt sich in Widersprüche und: **s c h e i t e r t !**

Endlich! Endlich ist die Tragödie möglich!

Foths Film *Biologie* ist ästhetisch ein quirliges Mix divergierender Stile, ein Potpourri aus guten Absichten und geschärftem Formwillen, dem wieder der einigende Zugriff fehlt, der scheinbar mit der Hauptfigur gefunden war, die sich kompromißlos und ohne Gefühl für das Mögliche dem Kampf für ein Naturschutzgebiet verschrieben hat.

Die Denunziation der Gegenspieler, die abgegriffenen Erfindungen für positiv gemeinte Figuren zeichnen ein überstrapaziertes Muster nach, nur daß

¹¹Erich Kuby: "Der Preis der Einheit", Hamburg 1990

¹²Elfriede Jelinek: "Ein Tag im Leben. Eintrag ins Leben", *Sinn und Form* 5, 1990, S. 880

die Helden eben nicht mehr Arbeiterführer und Parteisekretäre sind, sondern anderen Professionen nachgehen.

Letztes aus der DaDaeR, der jüngste Film von Jörg Foth, Premierendatum 7. Oktober 1990, unterscheidet sich schon dadurch von den anderen Filmen der jüngeren Regiegeneration, daß es eine Handlung im konventionellen Sinne dieses Wortes nicht zu erzählen gibt. Der Vorwand für einen abendfüllenden Spielfilm entfällt, weil man die unbrauchbare Krücke für das Lieder- und Clownsprogramm der Dichter und Schauspieler Wenzel und Mensching nicht krampfhaft festhält, sondern wegwirft. Allein dadurch scheint sich der Film als Film für ein Massenpublikum zu disqualifizieren. Ein innerer Sinnzusammenhang stiftet in diesem Nummernprogramm jedoch mehr Zusammenhalt, als es die konstruierte Fabel in Foths vorigem Film *Biologie* vermochte.

Sentimentaler, wehmütiger, wütender Abgesang auf ein untergehendes Land. "... als ich mein Land krepieren sah, fühlte ich, daß ich es liebte ...", sagt der Schriftsteller Christoph Hein in der Rolle des Müllfahrers. Die Liebe ist nicht blind: Sie sieht die Clowns im Gefängnis, bei der Ordensverleihung, die tötet, auf einer Müllkippe, wo sie mit anderem überflüssigem Unrat abgekippt werden, vor Abflußrohren, die ungeklärte Fäkalien in einen Fluß speien, vor grauen Neubausilos, im Schlachthof, an der offenen Mauer, auf einem Vereinigungstauemelbesäufnis im Harz, im U-Bahnschacht, im Museum für Naturkunde, wo nicht von ungefähr ein Saurierskelett ins Bild kommt, in einem Industriebetrieb, den die zerstörerische Kraft menschlichen Wirkens in einen giftigen, gemeingefährlichen Ort verwandelt hat. An diesem Ort erklingt der Buna-Choral. Die verwendeten musikalischen Formen, von Opern-arie über Kirchenchoral, Chanson bis Kinderlied reißen in der Montage zu Bild, Text und Spiel den schreienden Widerspruch zwischen den möglichen Polen menschlichen Tuns auf.

Ein singender Opernstar im Schornsteinfegerkostüm, das Glück und Tod gleichermaßen verkündet, setzt die Clowns über einen vergifteten Fluß, der den Namen Lethe tragen könnte ... an welches Ufer? Die unbewohnbaren Gegenden, durch die die Clowns stolpern und die den Kommentar zu ihren Gesängen abgeben, sind einheimische Orte, und sie sind es nicht nur. Die auf Naturvernichtung angelegte Produktionsweise geht in zunehmender Geschwindigkeit weiter, auch wenn die Oberfläche in diesem winzigen Teil der Welt bald so geschneigelt aussehen wird wie in dem Land, an das unser Land gefallen ist. Die Clowns spielen mit einer anspielungs-, weil zitatereichen Sprache, die nur für gebildete DDR-Bürger voll zu deuten ist, aber die Botschaft ist mehr als ein Insiderwitz für ein eingemeindetes Teilvolk. Wer *Letz-*

tes aus der *DaDaeR* derart mißdeutet, zielt an der eigenen Nase, an die es sich kräftig zu fassen gilt, vorbei. Das Clownsspiel gerät zuweilen zur Theaternummer vor laufender Kamera, und steht mitunter beziehungslos in den vom Kameramann Thomas Plenert hervorragend ins Bild gesetzten Orten des Abgesangs. Clownsakrobatik, die auf der Bühne funktioniert, wird nur selten filmisch aufgelöst. Foth vertraute zu sehr auf Bühnenregie und -programm. Dennoch hat sich Foth mit diesem Film vom halbgen, verschämten Problemfilmmuster gelöst. Surrealismus und Dada treffen sich, und schaffen endlich den radikalen Ansatz, den ich in den 20 untersuchten Debütfilmen vergebens suchte, und der handwerkliche Unebenheiten zweitrangig macht. Endlich nicht "... immer nur die Mitte, immer nur das halbe Glück, halber Zorn, halbherzige Bitte, von Leben nur das halbe Stück ...", wie Wenzel programmatisch singt.

Die zitatenreichen Texte, die mit zitatenreichen Bildern korrespondieren, - so ein Tunnelbild, das an *Kuhle Wampe* erinnert, ein Lauf von Kostümierten, der *Amarcord* ins Gedächtnis ruft - sind mehr als ein postmoderner Salat aus Beliebigem, denn ihre Wahl stiftet Wahlverwandtschaften - so die Verwendung von Hölderlins berühmtem Text über die Deutschen, den die Fassbinder-Protagonistin Irm Hermann spricht, die als Gefangene und Gefängniswärterin zugleich in das Spiel einbezogen ist. Die historischen Bruchstücke knüpfen Verbindungen in Vergangenheit und Zukunft.

An einigen Stellen des Films begegnen sich Leben und Fiktion auf der Leinwand. Die Clowns erzeugen Befremden, Unmut und Wut. Auch dies ist so bisher bei der DEFA noch nicht versucht worden.

Wie *Die Architekten* von Peter Kahane stellt Jörg Foths Film das Thema der Generation, die Enge der gesellschaftlichen Verhältnisse und ihre Folgen aus und treibt es auf eine schmerzhaft Spitze. Lachen bleibt im Halse stecken, auch wenn Symbolik bisweilen überstrapaziert wird. Die Odyssee der Clowns endet auf einem Friedhof. Hinter der Friedhofsmauer bellen deutsche Schäferhunde, schwarz-rot-gelbe Fahnen künden von einem einigen, vielleicht gefährlichen Deutschland, in dem die Clowns Meh und Weh wieder keinen Ort haben werden. Nirgends.

Ein Film für Intellektuelle und ähnliche Randgruppen? Vielleicht ... Warum auch nicht?! Filme, die aufs Durchschnittspublikum zielten, trafen oft genug daneben. Dieser Film hat Adressaten, die ihren Verstand, ihr Gefühl und ihre Lebenserfahrung nicht an der Kinokasse abgeben. Er richtet sich an Menschen, denen das Verschwinden ihres Landes widerstreitende Gefühle beschert, an solche, die nicht in Übereinstimmung mit dem Faktischen lebten und diese Übereinstimmung auch künftig kaum finden dürften. Potsdamer

Kinos waren jedenfalls mehrere Vorstellungen lang ausverkauft. *Letztes aus der DaDaeR* könnte mit *Architekten* durchaus den Schlußpunkt einer künftigen DEFA-Schau im Filmmuseum bilden. Der Rettungsring, den Hans-Eckhart Wenzel auf der Clownsreise mit sich schleppt, rettet nichts und niemanden. Er wird ins Museum wandern. Die Wut, der Widerstand und der Traum von einer menschengerechteren Welt sind noch lange nicht museumsreif, auch wenn das Ende aller Utopien von ehemaligen Utopisten allerorten verkündet wird.

Die jüngeren Filmemacher der DEFA-Spielfilmstudios hätten sich 1989 zur Produktionsgruppe "DaDaeR" zusammenschließen können, um endlich die Filme zu produzieren, die ihnen notwendig erschienen. Der erste Film der Gruppe war Jörg Foths Film *Letztes aus der DaDaeR*, danach folgte Peter Welz mit *Banale Tage*, der auf der Berlinale 1991 Premiere hatte, und schließlich gab es am 27. März 1991 die Studioabnahme des Films *Das Land hinter dem Regenbogen* von Herwig Kipping. Kipping galt Ende der 70er Jahre unter den Studenten der Filmhochschule neben Thomas Heise und Helke Misselwitz als der Geheimtip für ein überzeugendes Regietalent. Sein Diplomfilm über den Dichter Hölderlin sorgte 1979 vor allem wegen seiner phantastischen Bildsprache und seinen poetischen Verrätselungen für Aufsehen. Kipping begann beim Fernsehen zu arbeiten. Mit dem Stigma des gefährlichen intellektuellen Spinners versehen, gab man ihm dort nie die Chance, Spielfilmregie zu führen. Um so mehr erwarteten wir - seine ehemaligen Kommilitonen - von seinem verspäteten Debüt.

Das Land hinter dem Regenbogen, angekündigt als Provokation mit Bildern von einem deutschen Fellini, führt Foths und Welz' Tendenz zu surrealen Montagen zu einem neuen Extrem. Der Regisseur hat zehn Jahre nicht arbeiten dürfen. All die Wut, der Haß und der Frust, den er angestaut hat, explodiert in diesem Film, der einer aufbrechenden Eiterbeule gleicht. Zunächst ist man überrascht und offen für die märchenhaften Bilder einer imaginären Rückschau auf ein ostdeutsches Dorf im Jahre 1953, aber der Steinschlag symboltriefender Szenen, die bei aller Kraftmeierei geistig einsichtig bleiben, verstimmt selbst wohlgestimmte Zuschauer. Exkremente, Vergewaltigung, künstliche Spinnweben, Blut und Pappe, Tierschlachtung, geile Weiber untermalt von Totschlag und Parteiparolen. Anleihen bei Gabor Body, Bertolucci, Fellini, Juraj Jacubisko. Keine Modulation, nur schriller Schrei. Der Film mutet an wie die wörtliche Übersetzung eines fremdsprachigen Gedichtes. Die thematische Inszenierung wird mehr und mehr zu platter Leichenschändung.

Der dummen Einseitigkeit von DDR-Parteipolitik wird die dumme Einseitigkeit ausschließlich negativer Erinnerungen zur Seite gestellt. Die DDR war kein Schlachthof, in dem Parteifunktionäre und Stasioffiziere das Messer schwangen. In der DDR wurde überwiegend friedlich, fast langweilig gelebt. Konflikte waren beinahe unsichtbar. Auch deshalb hatten junge Regisseure Schwierigkeiten, ihr Unbehagen deutlich auszudrücken. Jeder Künstler hat das Recht auf eine eigene, verschärfte Sicht. Bei der Produktion seines Films *Das Land hinter dem Regenbogen* trug der Regisseur Kipping jedoch Scheuklappen. Der eingeschränkte Blickwinkel machte ihn halb blind. Deshalb ist sein Film nicht die Alternative, sondern das bloße Gegenstück zu historisch-biographischen Auftragsfilmen über Thälmann und Zetkin. Möglicherweise wird er gerade deshalb das Interesse von westlichen Schöngestirnen finden, denen eine überbordende Filmsprache wichtiger ist als der Sinn eines Films. Wenn sich die Kunstproduktion im Osten Deutschlands weiter von den Lebensproblemen der Menschen entfernt, wird sie ihren wesentlichen Vorzug verlieren. Schon jetzt ist klar, daß die Vereinnahmung der Ostdeutschen in die westliche Gesellschaft soziale und psychische Katastrophen auslöst. Filme, die diesen Umbruch darstellen, fehlen.

Wenn Rache an der untergegangenen DDR nicht ihr letzter Impuls ist, haben wir von begabten Regisseuren wie Foth, Kann, Kahane, Welz und Hochmuth vielleicht doch noch etwas zu erwarten. 1988 bewies Dietmar Hochmuth in seinem zweiten DEFA-Spielfilm *In einem Atem* fast visionäre Kraft. Er erzählt in diesem Film die Geschichte eines äußerlich unauffälligen Jungen, der im Parka und mit Nickelbrille, sich aufmacht, die Welt in Gestalt einer begehrenswerten Frau zu erobern. Er investiert ein Übermaß an Phantasie und Kraft. Aber niemand braucht seine Kraft. Die Welt ist eng und eingerichtet. Die Energie von Andreas läuft ins Leere. Unverrichteter Dinge kehrt er an den Ausgangsort seiner Odyssee zurück. Auf vielen Stationen hat er zwar nichts erreicht, aber er ist auch nicht gebrochen. Hochmuth klebt seinem Roadmovie ein Ende an, das wie das Ende von Murnaus *Letztem Mann* als ironische Provokation gemeint ist: Jahre später hat sich Andreas, der Ungefügige, alptraumhaft verändert. Als geschmieglter, auswechselbar glatter Typ stolziert er mit Aktenköfferchen über das Pflaster vom Berliner Welt-handelszentrum auf ein blitzsauberes Auto mit windkanalgeprüfter Karosse zu. Blitzsaubere Gattin, blitzsauberes Kind. Sein Gesicht ist unbeweglich, er fährt durch kalte, blitzsaubere Straßen ... Die Eigendynamik der Warenproduktion, vor der alle Utopien blaß werden, die Menschen in normgerechte Rollen drückt, leuchtet wie ein Warnsignal für die Überbewertung der materiellen Orientierung in den Industriegesellschaften.

In dieser Welt, die bald die unsere sein wird, müssen wir Ostdeutsche uns zurechtfinden. Noch hoffen wir darauf, daß wieder Filme entstehen, die diesen komplizierten Prozeß begleiten, statt sich aus Ratlosigkeit auf ästhetische Spielereien zurückzuziehen.

Im Frühjahr 1991 sahen die DEFA-Studios in Babelsberg aus, als solle *High Noon* in ihnen gedreht werden. Geistige Lähmung und ökonomische Krise materialisierte sich in gespenstischer Szenerie.

Manchmal laufen alte und neue DEFA-Filme im Filmmuseum, selten findet man sie in den Programmen der Fernsehsender, im kommerziellen Kinobetrieb haben sie keine Chance. Ist es Zeit, den Grabgesang für die Filmfirma anzustimmen?

Während der Vereinigung beider deutscher Staaten gab es eine kurze öffentliche Debatte um die Eigenheiten und Werte, die DDR-Bürger in die größere Bundesrepublik einbringen könnten. Die Debatte ist beendet. Ost- und Westdeutsche erleben dennoch täglich, daß sie unterschiedlichen Kulturen angehören, von unterschiedlichen Gefühlen bewegt werden, unterschiedlich denken und handeln.

In den Medien ist viel von Angleichung die Rede. Wer sich dabei wem angleichen soll, ist sonnenklar. Der Bürgerrechtler Jens Reich setzt sich dafür ein, die unterschiedlichen Kulturen nicht zu leugnen, weil er die Gleichheit weder für gegeben noch für anstrebenswert hält.

Er plädiert für ein fruchtbares Nebeneinander verschiedener Lebensweisen. Voraussetzung für diese Utopie wäre u.a. der Abbau von Angst, als Ostler erkannt und für minderwertig gehalten zu werden. Die realen Bedingungen dafür sind mehr als ungünstig. Aber die zivile Invasion des Westens erzeugt mit Sicherheit ein Widerstandspotential, zu dem die Mobilisierung der Erinnerung an das Vergangene gehören wird.

Deshalb ist die Beschäftigung mit DDR-Geschichte, zu der auch die DEFA und ihre Produktion gehört, noch auf Jahre hinaus mehr als eine Nische für abseitige Akademiker.

AUGEN-BLICK *Bisher erschienene Hefte:*

Heft 1-2 Der neueste deutsche Film - Zum Autorenfilm.

1985 2. Aufl. 1987, 85 S. Vergriffen

Heft 3 Probleme der Filmanalyse

1986, 68 S. Vergriffen

Heft 4 Zur Rhetorik der Filmkritik

1987, 72 S. DM 4.50

Heft 5 Heimat

1988 112 S. DM 7.--

Heft 6 Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergman: "Das Schweigen"

1988, 86 S. DM 4.50

Heft 7 Feminismus und Film

mit einem Überblick der Frauenfilmgruppe Marburg: Zum Stand der feministischen Filmtheorie, und Beiträgen von Annette Brauerhoch, Ursula Simeth und Martina Wiemers
1989, 85 S. DM 6.--

Heft 8 Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk

mit Beiträgen von Helmut H. Diederichs, Günter Giesenfeld, Helmut Herbst, Peter Lähn und Ulrich Rügner
1990, 92 S. DM 6.--

Heft 9 Tatort: Normalität als Abenteuer

mit Beiträgen von Thomas Koebner und Egon Netenjakob sowie Notaten zu einzelnen *Tatort*-Filmen
1990, 93 S. DM 6.--

Heft 10 Versuche über den Essayfilm

mit Beiträgen von Dagmar Arnold, Peter Braun, Orkun Ertener, Hanno Möbius, Stephanie Ruhfaß, Birgit Thiemann, Thomas Tode und Guntram Vogt
1991, 124 S. DM 6.--

AUGEN-BLICK *Bisher erschienene Hefte:*

Heft 11 Medien-Krieg. Zur Berichterstattung über die Golfkrise

mit Beiträgen von Klaus Bednarz, Jürgen Felix, Günter Giesenfeld, Reinhard Görisch, Heinz-B. Heller, Knut Hickethier, Dietrich Leder, Gerhart Pickerodt, Mike Sandbothe, Peter Voß, Peter Zimmermann

1991, 92 S., DM 6.--

Heft 12 Amerika! Amerika? Bilder aus der neuen Welt - Bilder der neuen Welt

mit Beiträgen von Günter Giesenfeld, Heinz-B. Heller, Knut Hickethier, Guntram Vogt, Hartmut Winkler und Peter Zimmermann

1992, 95 S., DM 8.--

Heft 13: Etwas geht zu Ende. Dokumentarfilmdebatten im letzten Jahr der UdSSR

mit Beiträgen von Igor Gelejn, Leonid Gurewitsch, Wladilen Kusin, Sergej Muratow, Leonid Shuchowizki u.a.

1992, 90 S., DM 8.--

Nachbestellungen für die Hefte bis Nr. 11 bitte nur an die Redaktion.

Nachbestellungen ab Heft 12 und Abonnements an den Verlag

(Anschriften siehe Impressum).

Geplante Hefte:

Zur Ethik des Journalismus

Zum Unterhaltungsfilm der UFA

Erscheinungsformen des Dritten Kinos