

Barbara von der Lühe

Michael Grisko, Günter Helmes (Hg.): Biographische Filme der DEFA: Zwischen Rekonstruktion, Dramaturgie und Weltanschauung

2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/17885>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lühe, Barbara von der: Michael Grisko, Günter Helmes (Hg.): Biographische Filme der DEFA: Zwischen Rekonstruktion, Dramaturgie und Weltanschauung. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 38 (2021), Nr. 3_4, S. 322–324. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/17885>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Michael Grisko, Günter Helmes (Hg.): Biographische Filme der DEFA: Zwischen Rekonstruktion, Dramaturgie und Weltanschauung

Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2020, 226 S., ISBN 9783960233534, EUR 19,-

Zu den beliebtesten Filmen zählen seit den Anfängen des Kinos *Biopics*, ein Filmgenre, das sich sowohl mit Schicksalen berühmter, historischer oder zeitgeschichtlicher Personen als auch nicht bekannter Persönlichkeiten beschäftigt, deren ungewöhnlichen Lebensläufe aus der Sicht von Filmproduzent_innen, Autor_innen und Regisseur_innen Vorbildcharakter im Sinne einer gesellschaftlichen Relevanz haben. Einleitend schildern die Herausgeber des Sammelbandes die grundlegenden Faktoren, welche biographische Filme und deren Bedeutung kennzeichnen; über 40 *Biopics* produzierte die DEFA von 1946 bis 1993 (vgl. S.10). Die wichtigste erkenntnisleitende Frage der Buchbeiträge lautet, „ob innerhalb bestimmter politisch-gesellschaftlich kontextualisierter, aktueller Zeiträume bestimmte biographische Profile, bestimmte Handlungsfelder und bestimmte vergangene Zeitspannen bevorzugt wurden“ (S.11).

Im Fokus der neun Autor_innen stehen Filme, welche in der Sekundärliteratur bisher kaum berücksichtigt wurden. Die Auswahl der Werke ermöglicht einen aufschlussreichen Einblick in die Produktionsweise der DEFA und die Entwicklung des DDR-Films, wobei die Autor_innen der zehn Texte von teils sehr unterschiedlichen Forschungsfragen aus-

gehen. Mit zwei Beiträgen über DEFA-Kinderfilme ist Horst Schäfer vertreten: In seinem Text „Ein Hans Röckle in London. Helmut Dziubas Karl Marx-Film *Mohr und die Raben von London* (1969)“ setzt sich Schäfer mit inhaltlichen Aspekten der Verfilmung des gleichnamigen Kinderbuches von Vilmos und Ilse Korn auseinander. Zur Resonanz der Produktion bei den DEFA-Verantwortlichen und bei der Filmkritik bleiben nach der Lektüre Fragen offen. Hingegen finden sich in Schäfers Text „Ein Wilhelm Tell aus Hamburg? Bernhard Stephans Ernst Thälmann-Film *Aus meiner Kindheit* (1975)“ aufschlussreiche Zitate zeitgenössischer, durchweg positiver Filmkritiken. Jana Mikota, einzige Autorin des Bandes, kritisiert in ihrem Beitrag „Weibliche Radikalität unerwünscht? Carl Balhaus' *Nur eine Frau* (1958) und Ralf Kirstens *Wo andere schweigen* (1984)“ am Beispiel der Filme über die in der DDR hochgeehrten Frauenrechtlerinnen Louise Otto Peters (Balhaus, 1958) und Clara Zetkin (Kirsten, 1984) exemplarisch die Kontinuität stereotyper, ambivalenter Darstellungen von Frauen im DEFA-Film: Deren „Bedeutung für geschichtlich-gesellschaftliche Entwicklungen“ (S.52) werde in beiden Filmen durch die Hervorhebung tra-

ditioneller Schemata wie der Rolle als Ehefrau und Geliebte stark relativiert. In Jürgen Schwiers Text „Sport und Antifaschismus. Werner Seelenbinder in Helmut Spieß' Film *Einer von uns* (1960)“ geht es um die von der DEFA marginalisierte Sportthematik. Schwier kritisiert insbesondere die stereotype Zuspitzung der Charaktere und der Storyline dieses *Biopics* über die historische Figur des Ringers Werner Seelenbinder. Mit zwei frühen DEFA-Produktionen befasst sich Guido Altendorfs Beitrag „Wolfgang Schleifs *Die blauen Schwerter* (1949) und Georg C. Klarens *Semmelweis – Retter der Mütter* (1950)“: Altendorf geht von der These aus, dass diese Filme ästhetisch und inhaltlich „nahtlos“ (S.17) an die Tradition der in den Jahren von 1939 bis 1944 entstandenen *Biopics* der Ufa anknüpften. Entstanden vor der Formalismus-Debatte der 1950er Jahre und vor der „Implementierung der Doktrin des ‚Sozialistischen Realismus‘“ (S.31), sollten diese DEFA-Filme auch für ein westdeutsches Publikum attraktiv sein (vgl. S.30). Michael Grisko geht in seinem Beitrag „Der Sozialismus braucht kluge Köpfe. Alexander von Humboldt und die DEFA von 1960 bis 1989“ vom jeweiligen zeithistorischen Kontext der Filmproduktionen aus und weist nach, dass Dokumentar- und Spielfilme „populäre Rezeptionslinien ausbilden“ (S.71). In seiner vergleichenden Analyse von Rainer Simons Spielfilm *Die Besteigung des Chimborazo* (1989) mit zwei DEFA Dokumentarfilmen – Karl Grass' *Kosmos – Erinnerungen*

an Alexander von Humboldt (1960) und Siegfried Schönfelders *Humboldt Ebrungen* (1969) – schildert Grisko den allmählichen „Wandel von der Humboldt-Hagiographie zur Staats-Hagiographie“ (S.84). *Biopics* über Künstler zählten zu den wichtigsten DEFA-Produktionen, wenngleich nicht alle an der Kinokasse erfolgreich waren. Mit einem fast vergessenen Werk, das erheblich von politischen Vorgaben beeinflusst war, beschäftigt sich Günter Rinke. Rinkes Analyse zeigt indessen die komplizierten narrativen Grundmuster des Films, auch als „Rückblickendes Erzählen“ (S.104) bezeichnet. Der Film sei, so Rinke, kein „bloßes Propagandamachwerk“ (S.112), vielmehr werde der Dichter Erich Weinert dem Publikum als vielschichtige Persönlichkeit nahegebracht (vgl. S.113). Günter Helmes' Beitrag „Ich bin kein Bundschuh, ich will nicht die Welt anzünden wie ihr, ich will malen“. Bernhard Stephans Jerg Ratgeb-Film *Jörg Ratgeb, Maler* (1977)“ ist eine detaillierte Filmanalyse, welche sich, ausgehend von der ausführlichen Schilderung des Produktionsprozesses des Films, den handelnden Personen und den leitenden Motiven des Streifens widmet. Als Fazit stellt Helmes fest, dass trotz anschaulicher Darstellung der Biografie des Malers dessen Antagonisten, die weltlichen Herrscher und deren Herrschaftsmechanismen, ungenannt und vage bleiben: Analogieschlüsse auf die politische Situation in der DDR hätte sich der Film, so Helmes, „im (kunst-)politischen Klima der DDR der ausgehenden 1970er Jahre

nicht [...] erlauben können“ (S.174). Im Kontext der Kulturpolitik und der Büchner-Rezeption der DDR analysiert Tim Weber in seinem Artikel einen weiteren Künstlerfilm: „Die letzten drei Jahre. Lothar Warnekes Georg Büchner-Film *Addio, Piccola Mia* (1979)“. Weber will zeigen, dass Büchner durch den DDR-Staatsbetrieb ideologisch in Anspruch genommen wurde: Büchner wurde als revolutionärer Vordenker der sozialistischen Idee „eine Identifikationsfigur [...] für das Publikum in der ehemaligen DDR“ (S.200). Vor dem Hintergrund der unterschiedlichen Fallada-Rezeption in beiden deutschen Staaten entwickelt Michael Töteberg seine Schilderung der schwierigen Genese und Ausführung eines von der DEFA langgehegten Planes eines Films über den in der DDR nicht unumstrittenen Schriftsteller Hans Fallada, der mit der „Tradition des historischen Künstler- und Dichtersfilms im DDR-Kino radikal“ (S.220) brach: Die DEFA befreite sich „von der ideologischen Vorgabe, jede Filmbiographie habe über das zu

schildernde Leben hinaus den Protagonisten als exemplarisches Beispiel für die gesellschaftlich-politischen Verhältnisse seiner Zeit dazustellen“ (S.222).

Die sehr lesenswerten Beiträge dieses Sammelbandes tragen unbedingt zum Wissen und zur Reflexion über die DEFA und ihre Filme bei. Deutlich werden der Wandel der DDR-Filmpolitik ebenso wie die Schwierigkeit der Filmschaffenden, eigene Konzepte zu verwirklichen. Gerade der Blick auf unbekanntere Werke zeigt, wie sehr sich unter dem Einfluss der politischen Entwicklungen auch die ideologischen und inhaltlichen Prämissen biografischer Filme in der DDR wandelten: Sollten die Protagonisten zunächst „eine Vorbildfunktion für die Gegenwartsgesellschaft“ (S.16) haben und aktuelle Geschichtsbilder bestätigen, so waren gegen Ende der DDR auch „gebrochene Biographien jenseits des im Sozialismus gerne vorgeführten ‚Positive Helden‘ [...] leinwandfähig“ (ebd.).

Barbara von der Lühe (Berlin)